

# La critica letteraria

L'etimologia del termine **critica** risale al verbo greco *krinein*, "discernere", "giudicare"; infatti, fin dai tempi di Platone e Aristotele, "criticare un'opera" vuol dire esaminarla e valutarla. Il giudizio critico, però, non è mai privo di vincoli, poiché sempre strettamente legato alle condizioni storico-culturali in cui viene formulato. In questo senso va letta la varietà di metodi critici susseguitisi nella storia della critica.

Fino al **Cinque-Seicento** i critici scrivono *commenti*, oppure *trattati* nei quali vengono discussi temi relativi alla *poetica* e ai suoi *modelli*, ossia a quell'insieme di regole da seguire per ottenere un'opera rispettosa della tradizione e adatta al gusto dell'epoca.

Dal **Settecento** gli interessi cambiano e la letteratura conosce una fase di maggior diffusione: inizia un'attività di recensione dei testi su giornali e riviste, rivolta non solo agli umanisti, ma anche ai lettori colti. La figura stessa del *critico* si sdoppia in *militante* e *umanista*. Il primo, per quanto preparato e autorevole, è distante dagli ambienti accademici; il secondo è di solito un intellettuale, un filosofo o uno studioso di estetica, che si occupa di teoria e critica letteraria. La forma privilegiata per scrivere di critica è, da questo momento, il *saggio*, la personale riflessione di un autore su un determinato problema.

Nell'**Ottocento** compare lo *studio*, un lavoro di ricerca condotto secondo criteri scientifici, che mira a risolvere una questione testuale o interpretativa. Quest'ultima formula di indagine letteraria sostituisce quella del saggio negli anni della critica strutturalista e semiotica, vale a dire dagli anni Cinquanta-Sessanta del **Novecento**. In questo periodo si parla sempre più spesso di *testo* letterario anziché di *opera*, sottolineando così la strutturazione di uno scritto secondo regole precise, le stesse che il critico ha il compito di cogliere e formalizzare. L'antica poetica viene così fondendosi non più all'estetica o a un criterio di valutazione, bensì alla *linguistica*. L'idea che oggi abbiamo di critica letteraria è chiaramente più ampia di quanto non fosse nella sua forma originaria e qualsiasi storia della letteratura non può fare a meno del contributo critico per analizzare i testi, per collegarli fra loro e per darne una valutazione.

## TAL CONTENUTO, TAL FORMA: FRANCESCO DE SANCTIS

**Francesco De Sanctis** (1817-1883) costituisce il punto d'incontro ideale della critica classicistica e di quella romantica, che pure sembravano distanti o, addirittura, inconciliabili per certi aspetti. Nel corso dell'Ottocento, infatti, le due tendenze si sono spesso trovate su fronti dichiaratamente opposti. La prima si concentrava soprattutto sulla **forma**, intesa come lingua, stile e struttura esteriore del genere; la seconda sul **contenuto**, inteso come sentimento dell'artista e realtà storica e concettuale. De Sanctis compone questo contrasto in virtù di un principio sintetico nuovo: **l'arte è forma intesa come incarnazione organica del contenuto**. Essa non è determinata a priori, ma dal contenuto stesso; come dice De Sanctis nei *Nuovi saggi critici* (1872): *tal contenuto, tal forma*. Il valore di un'opera letteraria è tutto racchiuso in questa identità. La nobiltà dei sentimenti, la profondità di concetti filosofici, la ricerca della verità, cioè *l'ideale*, non hanno alcun valore se non sono ca-

lati in una forma vivente, cioè il *reale*. Tutto questo è possibile per De Sanctis solo grazie alla *fantasia*, che è l'oggetto del giudizio critico. Retorica e generi letterari, in quanto categorie di giudizio estetico, finiscono per essere completamente superati. Il critico non deve verificare il rispetto delle regole da parte dell'autore, ma ricostruire il processo attraverso il quale un confuso e meccanico aggregato di contenuti si è trasformato in un'unità vivente, dotata di leggi proprie. Queste considerazioni sono alla base della *Storia della letteratura italiana* (1871) di De Sanctis, in cui il giudizio critico, il più delle volte, consiste nello stabilire se nella personalità dell'autore prevale *l'uomo, l'artista, o il poeta*. In questa prospettiva prevale "l'uomo", quando in un testo il contenuto viene colto, ma rimane grezzo e non realizzato; prevale "l'artista", quando lo scrittore raggiunge l'armonia, ma la applica dall'esterno, e "il poeta", quando lo scrittore è capace di trovare l'unità e la compenetrazione tra forma e contenuto.

La *Storia della letteratura italiana*, una pietra miliare nella storia della critica letteraria, rappresenta, in Italia, la prima sintesi organica della letteratura nazionale esposta diacronicamente – vale a dire seguendo un filo conduttore cronologico – ed è finalizzata a cogliere e "narrare" l'ordinato svolgersi della coscienza civile della nazione attraverso la sua storia letteraria nella sintesi di contenuto e forma: storia della società, pensiero degli autori e valori specificamente estetici e stilistici.

## ■ POSITIVISMO E METODO STORICO

Alla fine dell'Ottocento si afferma la *critica positivista*, i cui maggiori teorici sono **Émile Zola** (1840-1902) e **Hyppolite Adolphe Taine** (1828-1893). Essi interpretano la letteratura in modo *meccanicistico* e *deterministico*. L'opera, secondo Taine, è il prodotto necessario di precise circostanze storiche, geografiche, ambientali e sociali ("razza", "ambiente", "momento") e va analizzata **scientificamente**, come un vero e proprio *fenomeno naturale*. Da parte sua Zola ritiene che compito del critico e dello scrittore sia quello di limitarsi a constatare e descrivere i fenomeni in modo obiettivo.

La critica positivista si esprime in Italia in ambito letterario e si basa soprattutto sull'analisi filologica e sulla ricerca delle fonti, quindi su un approccio ai testi rigorosamente oggettivo. Tra gli esponenti più noti del metodo storico va ricordata la complessa personalità critica di **Giosue Carducci** (1835-1907).

## ■ LA CRITICA IDEALISTICA: BENEDETTO CROCE

Le posizioni positiviste vengono completamente rovesciate da **Benedetto Croce** (1866-1952).

La sua metodologia critica nasce sulla scia degli studi di Hegel e si esprime in un sistema filosofico denominato **filosofia dello spirito**, che riconosce due forme fondamentali dello spirito, quella teoretica o *teoresi* e quella pratica o *prassi*. Arte e filosofia costituiscono la forma teoretica; etica ed economia costituiscono la forma pratica. All'interno dello stesso sistema s'inquadra saldamente anche l'**estetica** di Croce. Egli, infatti, contrario alla critica tecnica e formale e convinto che la ricerca filologica sia solo una "critica degli scartafacci", recupera e sviluppa le teorie romantiche e desanctisiane. Nel testo *Estetica come scienza dell'espressione e della linguistica generale* (1902) si riferisce all'arte come una categoria autonoma della vita dello spirito, attribuendole come fine la conoscenza individuale.

Il mondo dell'arte è costituito da **immagini** o **intuizioni pure a priori**: "pure" perché svincolate dalle altre forme della vita dello spirito; "a priori" perché la loro essenza è risolta in sé, prima di ogni spiegazione concettuale. L'arte appartiene al campo dell'assoluta fantasia e, data l'**identità** di *intuizione* ed *espressione*, gli strumenti e le tecniche con le quali si realizza (la lingua per la poesia o i colori per la pittura) sono indifferenti; il linguaggio si risolve, quindi, nel significato estetico e l'arte non può essere spiegata al di fuori di se stessa. In *Intuizione pura e carattere lirico dell'arte* (1908) l'arte è intesa come **intuizione lirica**, cioè come pura

espressione del sentimento; è quindi separata dagli elementi estranei ("allogeni"<sup>1</sup>), che costituiscono la "struttura" dell'opera, entro la quale nasce la poesia.

Compito del critico è dunque quello di distinguere la *poesia* (costituita da elementi puri, non condizionati) dalla *non poesia* (determinata da fattori quali la polemica sociale, ideologica, storica, estranei al concetto di arte intesa come intuizione) e di esprimere un giudizio di valore estetico, tenendo conto del **valore universale della bellezza**. In questa chiave *I promessi sposi* vengono giudicati lontani dalla poesia perché opera oratoria e la *Divina Commedia* viene fraintesa nel suo significato globale in favore di una visione episodica in cui i singoli frammenti poetici si susseguono isolati.

Infine, se l'arte è un atto spirituale creativo, l'opera risulta sempre caratterizzata da individualità ed originalità, pertanto per il critico crociano non è possibile compilare una storia della letteratura (se non a fini didattici o manualistici), perché i vari momenti poetici non sono comunicanti, né collegabili fra loro, mentre l'unica forma di studio davvero coerente è la **monografia**.

Nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), Croce formula il concetto di **intuizione cosmica**: il valore iniziale dell'individualità è illuminato dall'universalità.

L'ultimo assestamento dell'estetica è affidato da Croce al volume *Poesia* (1936) nel quale l'autore sembra finalmente aprirsi e riconoscere il valore delle forme letterarie nutrite di aspetti dottrinali, storici ed etici o, anche, moralistici.

Con l'affermarsi del Fascismo il critico si chiude in un riserbo che si connota come un'implicita protesta in difesa dei valori, anche morali, del passato e si limita a pubblicare una serie di interventi storico-critici raccolti successivamente nella *Letteratura dell'Italia unita* (1914-1940), dai quali traspare la difesa degli ideali di libertà compromessi dal regime fascista.

## TENDENZE CROCIANE NELLA CRITICA LETTERARIA

Pur senza essersi sviluppato in ambiente accademico, l'articolato sistema dell'estetica crociana ha decisamente condizionato la critica letteraria italiana. Molti studiosi hanno contribuito alla sua affermazione, applicandola fedelmente o sforzandosi di superarne i limiti. Fra coloro che hanno il merito di avere ampliato gli orizzonti crociani vanno senza dubbio annoverati **Francesco Flora** (1891-1962) e **Mario Fubini** (1900-1977).

Francesco Flora ha insistito soprattutto sui valori musicali dell'espressione e della parola, risolvendo la sua storia della letteratura in un gran numero di citazioni esemplari, in una sorta di antologia di passi significativi.

Fubini, invece, nella sua attività critica, ha compiuto una prima indagine sul rapporto fra letteratura e cultura con specifica attenzione ai fattori storico-poetici e storico-critici, cui è seguito l'interesse per lo stile e la metrica.

I primi anni del secolo registrano anche alcuni tentativi di **reazione** al metodo crociano. In quest'area si collocano gli studi di **Giovanni Gentile** (1875-1944), **Eugenio Donadoni** (1870-1924), **Attilio Momigliano** (1883-1952), **Natalino Sapegno** (1901-1990) e **Luigi Russo** (1892-1961). Quest'ultimo in particolare si sforza di colmare la distanza crociana fra poesia e non-poesia, formulando il concetto di *poetica*. Essa va intesa come *mondo delle teorie estetiche*, dei miti passionali, morali e poetici, terreno sul quale attecchisce la poesia e nel quale le diverse personalità letterarie possono comunicare, pur mantenendo la propria originalità.

Sono rimasti fedeli all'insegnamento crociano, che hanno arricchito con numerosi apporti critici, studiosi come **Walter Binni** (1913-1997), discepolo di Russo, il quale ha recuperato la nozione di "poetica", quale mediatrice fra la poesia crociana e l'ambiente storico-culturale (*La poetica del decadentismo*, 1936); **Mario Sansone** (1900-1996), **Cesare Federico Goffis** (1910-2004), **Mario Puppo** (1913-1989) e **Aldo Vallone** (1916-2002).

1. Le parti oratorie, politiche e morali dell'opera letteraria.

## LA CRITICA STORICA

Il grande successo della metodologia di Benedetto Croce e la conseguente unità d'indirizzo critico che caratterizza i primi decenni del Novecento non ostacola la tradizione positivista, né l'attività della *critica storica*; la ricerca filologica non solo sopravvive, ma si è apre a nuovi ambiti d'indagine.

Interessante è l'attività di alcuni studiosi di letterature comparate come **Luigi Foscolo Benedetto** (1886-1966), **Pietro Paolo Trompeo** (1886-1958), **Giovanni Macchia** (1912-2001), **Ladislao Mittner** (1902-1975) e **Mario Praz** (1896-1982). L'attività di quest'ultimo abbraccia l'intero arco della cultura europea, stabilendo interessanti rapporti fra letteratura e arti figurative, toccando anche aspetti della psicologia letteraria di grande interesse psicanalitico, come nel volume *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930).

Per quanto concerne l'italianistica, **Carlo Dionisotti** (1908-1998) è probabilmente uno dei maggiori esponenti del rinnovato metodo storico. Egli rifiuta la definizione di letteratura nazionale e ricolloca le manifestazioni letterarie nelle loro concrete determinazioni storico-geografiche. Nel saggio *Geografia e storia della letteratura italiana* (1951) ricostruisce le linee del "paesaggio" letterario italiano, basandosi sulla dialettica tra lo sviluppo cronologico della letteratura e le diverse aree in cui essa si è sviluppata nel tempo, attribuendo alla "geografia" una funzione essenziale in ogni "storia" della letteratura in Italia. Dionisotti, abbandonato il disegno unitario delineato da De Sanctis, propone quindi un nuovo modello di letteratura frammentata, più aderente alla realtà della storia letteraria italiana, condizionata per anni dalla disgregazione storico-politica e linguistica della penisola.

Vanno ricordati ancora, fra gli altri, **Gaetano Mariani** (1923-1983), autore de *La storia della scapigliatura* (1967), **Piero Camporesi** (1926-1997) con *La maschera di Bertoldo* (1976), **Umberto Bosco** (1900-1987) e ancora **Giorgio Petrocchi** (1921-1989), **Giuseppe Billanovich** (1913-2000) e **Vittore Branca** (1913-2004), che hanno coniugato felicemente filologia e storia.

## ANTONIO GRAMSCI

Lo *storicismo* italiano trova nel marxismo e nel pensiero gramsciano valide conferme al suo processo di trasferimento del concetto crociano di poesia sul terreno concreto della storia.

**Antonio Gramsci** (1891-1937), nell'elaborazione del suo sistema, muove da posizioni diametralmente opposte rispetto a quelle di Croce, rifiutando la distinzione fra prassi e teoria e rinnegando l'autonomia dell'arte.

L'efficacia dell'arte si misura in relazione all'azione svolta nei confronti del pubblico; di conseguenza compito della critica è quello di valutare tale azione. La letteratura, dunque, è parte di un progetto di politica culturale; portatrice di istanze progressiste, si allea con le forze della storia, promuovendo la modificazione dei rapporti di classe. Mezzo privilegiato per lo svolgimento di questa funzione è, secondo Gramsci, una letteratura **nazional-popolare**, da sempre latitante in Italia sia perché il concetto di "nazione", inteso in senso aristocratico e classista, non è mai coinciso con quello di "popolo", sia perché l'intellettuale italiano è sempre stato eccessivamente distante dalla cultura delle masse e dai suoi bisogni<sup>2</sup>.

La critica letteraria gramsciana è dunque *militante*, come egli stesso la definisce nei *Quaderni del carcere* (1975), fondata com'è sull'idea di creare una nuova arte che *modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria*. Di qui la riscoperta della cultura popolare e l'interesse dell'autore per i generi letterari di larga diffusione (per esempio il *romanzo d'appendice*), per il giornalismo, l'editoria e il teatro, in quanto strumenti in grado di educare il pubblico ed influenzarne le scelte.

2. Questi concetti sono espressi nel testo di Gramsci intitolato *Letteratura e vita nazionale* (1950).

Il pensiero di Gramsci non ha un'immediata diffusione, né un altrettanto immediato riconoscimento poiché vede la luce negli anni del Fascismo. Il suo sistema ideologico è recuperato nel dopoguerra e alimenta la cultura italiana d'ispirazione marxista.

## LA CRITICA SOCIOLOGICA

Gli studi gramsciani offrono utili indicazioni alla critica sociologica e alla sociologia della letteratura.

Generalmente per *critica sociologica* s'intende quella più interessata ai rapporti fra autore, opera e società; la letteratura è concepita in senso "realistico" come "mimesi" o imitazione della realtà. Nel 1970, **Cesare Cases** (AA.VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino, 1970) la distingue in modo chiaro dalla sociologia della letteratura, che invece si occupa delle condizioni materiali che consentono la produzione e la trasmissione del testo letterario, vale a dire l'editoria, il mercato librario, il rapporto con il pubblico ecc. Pur avendo chiarito questa distinzione teorica, spesso gli ambiti di ricerca delle due discipline finiscono per coincidere, non potendo fare a meno l'una dell'altra. La stessa definizione di critica sociologica si presta a più di un'ambiguità, poiché si adatta ad un numero assai vasto di interpretazioni. Molti saggi di tipo positivisticò potrebbero essere inseriti fra le ricerche di carattere sociologico. Ricostruire l'attività di un autore in relazione agli ambienti da lui frequentati ha spesso condotto i ricercatori ad uno studio di sociologia, non ad una vera biografia.

A partire dai primi decenni del Novecento la questione della funzione dell'arte e del ruolo sociale dell'artista è diventata di grande attualità. I primi ad occuparsene sono stati **Walter Benjamin** (1892-1940), di cui parleremo in seguito, e **Max Weber** (1864-1920). Quest'ultimo propone un'attenta ricostruzione storica e filologica di tutti gli aspetti sociologici utili per comprendere e valutare un'opera letteraria. Parallelamente l'esame dei testi letterari interessa anche l'indagine storica della scuola francese delle *Annales*, volta a ricostruire la mentalità di un'epoca, il che ha reso ancor più saldi i rapporti fra letteratura, sociologia e storia.

Dagli anni Cinquanta la riflessione sui principi della critica letteraria determina la comparsa della *sociologia della letteratura*, che non prescinde dalla critica, ma apre un ulteriore ambito di analisi. In questa nuova prospettiva l'elaborazione dell'opera d'arte viene studiata in relazione alla produzione e diffusione editoriale e alla fruizione da parte dei lettori. Fra gli studiosi che sondano questo nuovo campo d'indagine va ricordato negli anni Settanta **Robert Escarpit** (1918-2000), fondatore della *Scuola di Bordeaux* (1958). Egli ha messo in stretto rapporto i principi dell'economia di scambio e la letteratura, intesa come *apparato* generato dall'*elaborazione* dell'autore e dall'*organizzazione* dell'editoria. Qualche tempo dopo, sempre in Francia, **Lucien Goldmann** (1913-1970) coniuga le esigenze sociologiche con il metodo marxista e con lo strutturalismo, di cui tratteremo più avanti. In sostanza Goldman sottolinea l'esistenza di una corrispondenza fra strutture interne dell'opera letteraria, visione del mondo dell'autore e del suo gruppo sociale e condizioni storico-sociali.

Sul piano strettamente critico molti lavori d'interpretazione sociologica hanno stimolato altrettante riflessioni su autori e generi letterari; ci basti ricordare **Ian Watt** (1917-1999), con *Le origini del romanzo borghese* (1957), e **Erich Köhler** (1924-1981), autore de *L'avventura cavalleresca* (1956).

Le attuali tendenze mostrano la volontà di inserire l'analisi delle opere letterarie all'interno di studi socio-culturali, come nell'opera *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992) di **Pierre Bourdieu** (1930-2002), dove l'autore ricostruisce campi di forza del potere politico ed economico impliciti nelle strutture letterarie.

## LA CRITICA MARXISTA

Nel medesimo ambito della critica sociologica è possibile ricondurre anche la critica ispirata al marxismo. Essa si attiene a principi comuni, ma si esprime attraverso una certa varietà di metodi. La matrice comune consiste nelle indicazioni sui problemi dell'arte reperibili nell'opera di **Karl Marx** (1818-1883) e **Friedrich Engels** (1820-1895). Essi inseriscono l'arte nel loro sistema filosofico (il *materialismo storico e dialettico*), definendolo una forma dell'*ideologia* o *sovrastruttura*. L'ideologia, in quanto espressione di interessi di potere e di classe, ha un valore storicamente relativo, quindi dipende dialetticamente dalle condizioni economiche e sociali, ovvero dalla *struttura*, che risulta l'elemento decisivo delle trasformazioni storiche.

Da questa impostazione **Andrej Zdanov** (1896-1948) aveva tratto la teoria del rispecchiamento e l'idea del realismo socialista, che finiva per coincidere con la rappresentazione positiva della costruzione del Comunismo sovietico. Per contro **György Lukács** (1885-1971) elabora la nozione di "realismo critico", secondo cui il compito dell'arte è quello di rispecchiare l'essenza profonda della realtà e i suoi contrasti, cogliendo le forze che regolano il divenire storico. La letteratura costituisce dunque una parte del processo storico totale della società. Questo rispecchiamento non deve essere una meccanica trasposizione degli aspetti quotidiani e superficiali della realtà, ma deve sforzarsi di coglierne il cambiamento e l'evoluzione. In questo senso la critica è scienza e ha il compito di pervenire alla conoscenza della realtà attraverso l'opera d'arte. Molti studiosi italiani, che condividono una cultura d'ispirazione marxista, approfondiscono le teorie di Lukács, riscoprono Gramsci ed hanno il loro organo più rappresentativo nella rivista *Società* (1945-1961).

Su una linea gramsciana possono essere collocati anche **Natalino Sapegno** (1901-1990) e **Carlo Muscetta** (1912-2004), formatisi entrambi alla scuola crociana e condizionati poi dallo sviluppo della critica marxista.

Per quanto riguarda Sapegno, autore di una diffusa letteratura intitolata *Pagine di storia letteraria* (1960), è noto il suo crescente interesse per le conclusioni elaborate dalla critica marxista, che influenzano l'ultima sezione del suo volume sulla letteratura contemporanea. Muscetta si dedica invece alla letteratura militante, dando vita sulla rivista *Società* a polemiche letterarie importanti quali quella relativa al superamento del Neorealismo o quella inerente il *Metello* di Pratolini.

Sulla stessa scia ritroviamo **Carlo Salinari** (1919-1977), autore di una *Storia popolare della letteratura italiana*, e **Giuseppe Petronio** (1909-2003), con *L'attività letteraria in Italia* (1964). Proprio di Petronio è il rifiuto del termine "poesia", poiché privo di significati concreti, e la concezione della scrittura come "attività letteraria". **Galvano della Volpe** (1895-1968) integra invece l'estetica marxista con le recenti conclusioni delle discipline linguistiche e semiologiche nella *Critica del gusto* (1960). Egli sottolinea la capacità conoscitiva dell'arte, che trova, nella storia e nella società, le condizioni per una comprensione della poesia. L'esigenza di comprendere la poesia è avvertita proprio in opposizione alle tendenze critiche di stampo crociano, che spiegavano l'esperienza poetica in se stessa, affermando l'impossibilità di ridurla ad una scala di valori conoscitivi.

Nello stesso ambito si collocano le esperienze critiche di **Alberto Asor Rosa** (1933), storico della cultura e della letteratura, nonché intellettuale direttamente impegnato in politica. In *Scrittori e popolo* (1965), egli capovolge alcune posizioni tradizionali della critica di Gramsci, contrapponendo il carattere piccolo-borghese e retrogrado della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento all'arte di autori come Kafka, Joyce, Proust e Musil, che hanno dato voce alla crisi sociale e dei valori in Europa, portandola fino alle estreme conseguenze. Per Asor Rosa, in Italia possono essere affiancati a questi ultimi soltanto Verga, Svevo, Montale e Gadda, che non hanno ceduto all'inganno delle facili illusioni progressiste e neorealistiche. Oltre che in *Scrittori e popolo* l'ideologia della "nuova sinistra" si riconosce anche nell'attività saggistica di **Franco Fortini** (1917-1994), poeta e grande studioso del

pensiero lukacsiano, che si richiama infine ai teorici della scuola sociologica di Francoforte: **Theodor Adorno** (1903-1969), **Max Horkheimer** (1895-1973), **Walter Benjamin** (1892-1940). Essi hanno affrontato il problema del rapporto fra arte e cultura di massa, indicando nell'avanguardia l'unica arte rivoluzionaria possibile perché sottolinea l'alienazione dell'uomo nei confronti della realtà e si sforza di affrancarsene attraverso l'utopia. La stessa lirica moderna è espressione di fuga e di nostalgia, ovvero del disadattamento dello scrittore, come afferma lo stesso Adorno in *Discorso su lirica e società* (1974). È muovendo da queste affermazioni che Fortini conduce la propria ricerca all'interno degli stessi e riconosce all'arte una dimensione utopica e profetica.

## LA CRITICA ERMETICA

La critica ermetica nasce in riferimento quasi esclusivo alle correnti più irrazionali della poesia moderna con la quale si trova in posizione di aperto dialogo. La sua attività ha dato rilievo alla "parola" attribuendole il valore di illuminazione in senso quasi mistico e religioso e trova la sua realizzazione nell'Ermetismo. Secondo i canoni ermetici, infatti, la poesia è rivelazione integrale dell'umano, conseguita attraverso un distacco totale dalla realtà. Il mezzo d'espressione prediletto da parte dello scrittore è l'analogia costruita su metafore fantastiche, meglio se di difficile comprensione e su giochi d'immagine liberi da qualunque rigore logico. Il compito della critica ermetica è dunque quello di illuminare il significato dei complessi testi letterari ermetici senza alcun rapporto con la politica e la storia. Il critico ermetico è militante, appassionato e attento, come **Carlo Bo** (1911-2001), autore di *Letteratura come vita* (1938), "manifesto" della poesia ermetica, o come **Oreste Macrì** (1913-1998), che s'impegna a chiarire alcuni elementi-chiave della poetica del gruppo. Entrambi gli studiosi forniscono importanti contributi sulla rivista *Campo di Marte* (1938), organo ufficiale del movimento.

## LA CRITICA FENOMENOLOGICA

Partendo da posizioni non dissimili da quelle ermetiche (*Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 1936), **Luciano Anceschi** (1911-1995) crea un filone di ricerca a sé stante, quello della **critica fenomenologica**, dichiaratamente debitrice del pensiero e della fenomenologia del filosofo Edmund Husserl, diffusi in Italia da Antonio Banfi e Enzo Paci. Anceschi prende in considerazione il fenomeno delle "poetiche" proprie dei singoli autori o dei singoli movimenti, considerandole sintesi di un sistema di norme e precetti dell'arte in rapporto a un preciso momento storico. Sulla scia di queste riflessioni, il critico sviluppa in seguito l'interesse per le *Istituzioni della poesia* (1966) nelle quali studia procedimenti e tecniche dell'attività poetica, definendo campi d'interesse relativi ai miti innovativi della poesia contemporanea, seguita ed alimentata anche dalle pagine della rivista *Il Verri* (1956) da lui fondata.

## LA CRITICA SIMBOLICA

In rapporto alle più aggiornate acquisizioni metodologiche è anche da considerare la critica simbolica, della quale è promotore **Ezio Raimondi** (1924). Nell'opera *Metafora e storia* (1970), egli ritiene che ogni testo possieda un significato nascosto, un senso recondito, immanente alla costruzione e alla forma interna, che la strategia del lettore può riportare alla luce. In un'opera letteraria vi è in definitiva "altro" rispetto a quello che un autore dice esplicitamente, ed è compito di chi legge addentrarsi in questo universo, scioglierne le ambiguità e comprenderlo profondamente. In altre parole si avverte la necessità di una lettura che esamini i diversi livelli strutturali dell'opera letteraria, cogliendone l'ambiguità e i gradi di complessità. Per operare in questo senso la critica simbolica è dovuta necessariamente ricorrere all'aiuto di discipline apparentemente lontane dalla sua

natura, quali la psicanalisi, l'antropologia o lo studio dei miti individuali. Oggetto privilegiato di questo tipo di analisi è la **qualità metaforica** del **linguaggio**; il lavoro del critico è quello di porsi di fronte al testo, cogliendo le costanti simboliche che vanno a costituire l'immaginario dell'autore, a raffigurare la realtà o a definire un particolare stato dell'esistenza.

Ezio Raimondi ha dato una particolare interpretazione alla lettura simbolica del testo. Nei suoi studi, che abbracciano gran parte della storia letteraria, non ha trascurato di interessarsi alla sociologia, alla retorica e alla filologia. Quindi la sua critica, per quanto affronti il discorso metaforico, tende sempre a risolversi sul piano della storia. Analogamente, ma con una posizione antistoricistica, **Giorgio Bárberi Squarotti** (1929) esamina l'intero arco della letteratura italiana, soffermandosi su questioni di stilistica e sui valori tecnico-formali del testo. Nel contempo dedica grande attenzione allo studio della simbologia, intesa come metafora di una particolare condizione dell'esistenza. Nello studio *Simboli e strutture della poesia del Pascoli* (1966), ad esempio, disserta sulla portata evocativa dell'immagine del "nido", quale simbolo della casa e dei legami familiari.

Molti contributi a questa critica sono giunti anche da altri studiosi fra i quali **Mario Petrucciani** (1924-2001). Noto per i suoi studi su Dante e sul teatro drammatico, egli si è interessato anche ai problemi tecnici e alle rappresentazioni simboliche nella poesia contemporanea.

Occupava infine un posto di rilievo nelle letture simboliche del testo l'originale esercizio interpretativo di **Giovanni Getto** (1913-2002). Nei suoi saggi<sup>3</sup> egli scopre un'intima connessione fra le strutture letterarie e le componenti spazio-temporali e non esita a servirsi della psicanalisi per indagare *i sensi segreti dei testi*.

## LA CRITICA PSICANALITICA

La critica psicanalitica trova le sue origini nella ricerca scientifico-razionalistica di **Sigmund Freud** (1856-1939) e nelle successive teorizzazioni mitico-spiritualistiche di **Carl Gustav Jung** (1875-1961), che di Freud fu prima seguace e poi oppositore.

Al di là dei singoli momenti su cui si fonda la psicoanalisi, gli studi freudiani si riferiscono soprattutto ai problemi dell'**inconscio individuale** e, nello specifico letterario, la fantasia poetica è paragonata al gioco infantile generato da desideri insoddisfatti; le scoperte relative alla struttura dell'inconscio vengono applicate all'artista, per scoprire le cause profonde della sua attività creativa (*Il poeta e la fantasia*, 1907). La ricerca junghiana si basa, invece, sulla teoria dell'**inconscio collettivo**, in cui affiorano gli **archetipi**, ovvero immagini, simboli, contenuti primordiali attinti dal patrimonio dell'umanità e presenti nell'inconscio collettivo. Sul versante dell'arte, nel saggio *La psicologia analitica e l'arte poetica* (1922) Jung sostiene che il processo creativo consiste in una *animazione incosciente dell'archetipo*, fino alla *realizzazione dell'opera perfetta*. Compito dell'interprete quindi è quello di riconoscere gli archetipi e i simboli collettivi, come quello, per esempio, della morte e della rinascita dell'eroe.

In prima istanza le scoperte freudiane attraggono moltissimi storici e critici letterari, alcuni dei quali fondono il metodo biografico con la psicanalisi, stendendo *biografie psicanalitiche* come quella su Edgar Allan Poe di **Marie Bonaparte** (1882-1962). Altri si lasciano affascinare dalla possibilità di psicanalizzare i personaggi di un'opera, come **Ernest Jones** (1879-1958) con Amleto. **Otto Rank** (1884-1939) sviluppa il tema del "doppio", inteso come rappresentazione di una scissione dell'io di tipo schizofrenico. **Jean-Paul Sartre** (1905-1980) propone, inoltre, una psicoanalisi esistenzialista rivolta all'autore e alle sue scelte inerenti la propria *posizione nel mondo* e il suo *impegno consapevole* per "cambiare il mondo" (*Che cos'è la Letteratura?*, 1947).

3. G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron* (1958); *Manzoni europeo* (1971); *La composizione dei Sepolcri di Ugo Foscolo* (1977).

Sulla scia delle riflessioni freudiane si collocano anche **Jaques Lacan** (1901-1981) e **Charles Mauron** (1899-1966). Il primo promuove un'interpretazione dell'inconscio come linguaggio, organizzato sulla base di grandi figure retoriche come la *metafora* e la *metonimia*; il secondo, nel volume *Dalle metafore ossessive al mito personale* (1958), propone la *psicocritica*, cioè la ricerca di immagini ricorrenti nel patrimonio letterario, come le metafore ripetute ("metafore ossessive"), per risalire ai *processi inconsci* e alla *personalità* degli autori che le hanno generate.

In Italia fra i critici d'impostazione freudiana più acuti va ricordato il comparatista **Mario Lavagetto** (1939), interprete di Saba, Svevo, Proust e Balzac e attento ricostruttore non solo della genesi del metodo psicanalitico, ma anche delle contraddizioni testuali paragonabili ai *lapses*.

Una posizione assai originale oltre a quella di Elio Gioanola sul piano teorico è quella di **Francesco Orlando** (1934-2010) il quale attribuisce alla letteratura la capacità e la funzione di far riemergere il *represso* (termine che il critico preferisce a *rimosso*) dalle censure morali e comportamentali; in particolare il *ritorno del represso* si manifesta nelle figure retoriche e nei passi del testo che necessitano maggiormente di interpretazione.

Il versante junghiano della psicoanalisi ha stimolato molti studi dell'immaginario poetico, degli archetipi e dei simboli collettivi. In area francese **Gaston Bachelard** (1884-1962) è promotore della *topo-analisi*, ossia di una riflessione relativa all'immaginario di ogni scrittore; mentre **Northrop Frye** (1912-1991), studioso nordamericano, avanza l'ipotesi di una ricostruzione mitico-antropologica della letteratura, ricercandone ed interpretandone le immagini ricorrenti.

Occorre poi ricordare **Giacomo Debenedetti** (1901-1967) per il merito, fra gli altri, di aver individuato la "malattia" nei personaggi di Svevo e di aver realizzato quello che viene a buon diritto definito il suo "racconto critico", in cui s'incontrano con spregiudicatezza i problemi della storia e la libera individualità dell'esperienza artistica; un "racconto" condotto dal critico senza mai peraltro cedere a un'applicazione metodica del sistema psicanalitico, ma riferendosi alla sua personale adesione alle problematiche complesse scaturite dalla contemporanea letteratura di Proust e Kafka da lui studiati appassionatamente in testi come *Il romanzo del Novecento* (1971).

Negli ultimi anni del Novecento gli studi psicanalitici hanno in genere perso la loro specificità, divenendo componenti essenziali di altre tendenze critiche.

## LA CRITICA DELLE VARIANTI

Il superamento di alcuni limiti dell'estetica crociana ha portato alla rivalutazione degli aspetti linguistici, stilistici e tecnici nell'analisi di un'opera letteraria. Gli studi di **Renato Serra** (1884-1915) s'inseriscono in questo ambito della "revisione", recuperando la lezione di Carducci, studioso del linguaggio poetico e della metrica. Il suo volumetto *Le lettere* (1914) verte infatti sull'analisi stilistica, formale ed espressiva di autori come Pascoli, d'Annunzio, Gozzano. Per Serra il critico letterario non deve leggere per mestiere, né essere solo uno specialista, ma recuperare il gusto della lettura, vestire gli abiti di "un lettore di provincia", come afferma nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1915), dove delinea il ritratto del nuovo intellettuale, ripreso anche nelle linee programmatiche del progetto culturale dalle pagine de *La Voce*.

**Giuseppe De Robertis** (1888-1963), direttore de *La voce* per alcuni anni, le imprese un indirizzo decisamente letterario. Nei saggi pubblicati, egli concentra i suoi interventi sulla ricerca della "parola poetica" e sull'**analisi delle varianti**. De Robertis rivaluta l'arte non come risultato, ma nel suo processo di formazione, al fine di valorizzarne l'espressività in ogni minima componente.

I contributi di Serra e di De Robertis raccolgono anche il consenso di **Gianfranco Contini** (1912-1990) che, senza prendere completamente le distanze da Croce e da De Sanctis, giunge alla definizione di un sistema formale antesignano dei più recenti metodi dello *strutturalismo*, fondato su analisi testuali approfondite sia sul

piano del significante, sia sul piano del significato, laddove il testo viene sondato non solo nella sua forma definitiva, ma anche nelle sue fasi di elaborazione. Esempio in questo senso è l'intervento sulla canzone leopardiana *A Silvia* (1947). Contini accetta, inoltre, come principio-guida nella stesura di alcuni volumi di grande impegno e rigore<sup>4</sup> la contrapposizione dei concetti di "monolinguismo" e "plurilinguismo"<sup>5</sup> e sceglie di esprimersi con un particolare linguaggio critico, di difficile lettura, metaforico e complesso, per alcuni non estraneo alle sue frequentazioni ermetiche. L'apporto offerto da questo critico allo studio e alla ricerca è stato tuttavia centrale anche per gli sviluppi successivi di integrazione o affrancamento dal sistema crociano.

## FILOLOGIA E CRITICA STILISTICA

La *filologia* ripercorre le varie tappe della costituzione di un testo letterario. Il lavoro del filologo consiste nel consultare e confrontare le differenti redazioni manoscritte di un'opera letteraria, nell'eliminare gli errori e giungere alla cosiddetta edizione critica, in altre parole alla forma voluta dall'autore. I principi dello studio filologico trovano i loro primi ispiratori in **Karl Lachmann** (1793-1851) e **Joseph Bédier** (1864-1938), mentre fra gli italiani si menzionano **Michele Barbi** (1867-1941) e il filologo classico **Giorgio Pasquali** (1885-1952).

Gli interessi della filologia abbracciano anche ambiti come la ricostruzione del patrimonio librario di un determinato periodo storico, attraverso l'esame dei volumi che, trasmessi in determinati ambienti e centri culturali, lo hanno qualificato. È stato questo l'oggetto di una ricerca esemplare condotta da **Giuseppe Billanovich** (1913-2000) e dalla rivista *Italia medievale ed umanistica*.

Inoltre, come abbiamo già visto, la filologia ha saputo collaborare in modo proficuo e attivo con la storia, contribuendo alla definizione di quadri precisi di una determinata epoca con le sue relative problematiche. In questo senso è significativa la *Mitografia del personaggio* di **Salvatore Battaglia** (1904-1971), centrata sulla narrativa medievale e sui maggiori problemi della civiltà letteraria europea, oltre agli studi di interpretazione filologica e storica del testo letterario prodotti da Vittore Branca.

A questi nomi vanno affiancati almeno quelli di altri due importanti ricercatori: **Lanfranco Caretti** (1915-1995) e **Giorgio Petrocchi** (1921-1989); il loro impegno nella ricerca filologica ha contribuito a rinsaldarne i principi e a sistematizzarne il metodo.

La critica crociana è stata superata, oltre che dalla filologia, anche dalla storia della lingua e dalla stilistica. Le due discipline, in apparenza distinte, hanno egualmente contribuito ad allontanare la critica contemporanea dall'estetica crociana.

La storia della lingua non si occupa del singolo autore o delle correnti letterarie, quanto dell'evoluzione della lingua e delle sue strutture. Si collocano qui *La storia linguistica* di **Bruno Migliorini** (1896-1975) e *La storia linguistica dell'unità d'Italia* di **Tullio De Mauro** (1932).

La **critica stilistica**, invece, opera continui confronti fra il testo in esame e le consuetudini linguistiche adottate nella tradizione letteraria, anche e soprattutto da un punto di vista espressivo. La stilistica è stata supportata dagli studi di **Karl Vossler** (1872-1949) e **Leo Spitzer** (1887-1960) nei quali fonologia, morfologia, sintassi e metrica sono esaminate alla luce dell'estetica e dove le trasformazioni linguistiche, anche le più insignificanti, vengono ricondotte, come afferma Vossler, "all'individualità di chi parla". Leo Spitzer definisce così il postulato sul quale ha poi fondato le indagini stilistiche:

4. G. Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, 1943.

5. Per *monolinguismo* si intende un linguaggio caratterizzato da uno stile omogeneo e uniforme, privo di elementi di dissonanza o contrasto; per *plurilinguismo* invece, l'insieme di linguaggi tecnici, settoriali, voci dotte, arcaismi ecc. che possono costituire il tessuto di una scrittura letteraria, come accade ad esempio in Carlo Emilio Gadda.

A ogni emozione che devia dal nostro stato d'animo normale, corrisponde, nel linguaggio, una deviazione dal modo di esprimersi consueto e, viceversa, da un modo linguistico che devia dall'uso normale si inferisce uno stato psichico inconsueto: insomma, quella particolare espressione linguistica riflette una particolare condizione dello spirito.

Sulla scia delle teorie messe a punto da Spitzer, si collocano gli studi del suo successore **Erich Auerbach** (1892-1957), che muovendo dal medesimo ambito d'indagine giunge a conclusioni decisamente originali.

Sebbene il metodo critico di Spitzer debba condurre alla **sostanza mentale** dell'autore, non esclude qualche riflessione relativa all'**anima dell'epoca**, alla quale i mutamenti della lingua sono strettamente legati. Questo allargamento dalla prospettiva stilistica a quella storica è stato svolto più puntualmente da Auerbach. La sua ricerca, che ha per oggetto l'evolversi della rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale, lavora attraverso il metodo della **campionatura** nel volume *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956). Se Spitzer individua come significativo un piccolo elemento del testo, Auerbach preferisce lavorare su un "campione" più ampio, su un brano esemplare, che contenga tutte le caratteristiche fondamentali dello stile di un autore, al fine di mostrarne i contenuti e le prospettive letterarie. In questo senso la nozione di *stile* viene recuperata in quanto documentazione sintomatica della realtà. Inoltre una produzione letteraria può promuovere una *separazione* dei livelli, ad esempio distanziando lo *stile sublime* dal *basso* o, come nell'età moderna, può assecondarne la *mescolanza*. Ciò che rende singolare la visione critica di Auerbach è l'idea che un testo sia comprensibile e giudicabile solo secondo i parametri del suo tempo. Ogni pagina può essere messa in relazione alla mentalità della propria epoca e al modo di vedere la realtà di un'intera cultura. Questo tipo di **stilistica** è stata definita **storicizzante o sociale**, in quanto la situazione storica o sociologica spiega lo stile di un'opera letteraria.

In seguito molti studiosi hanno raccolto la lezione della stilistica di Vossler e Spitzer, partendo dal presupposto che la lingua di ogni scrittore ne rifletta la personalità. Fra gli italiani sono da menzionare **Ernesto Giacomo Parodi** (1862-1923), autore di due saggi: uno sulla *Vita* di Cellini, l'altro sulla prosa di Giordano Bruno, e **Cesare De Lollis** (1863-1928) che ha pubblicato il volume *Saggi sulla forma poetica italiana*. Tuttavia solo grazie all'impegno di **Benvenuto Terracini** (1886-1968) la stilistica costituirà l'asse portante della critica italiana del Novecento, giungendo al massimo grado di autonomia. Lo studioso propone, infatti, una lettura ampia e non episodica delle opere di un autore, per soffermarsi più attentamente sugli elementi espressivi ricorrenti nel discorso poetico. Gli sviluppi di queste considerazioni porteranno direttamente al formalismo, allo strutturalismo e alla semiologia, giunti in Italia negli anni Sessanta grazie alla mediazione di Roland Barthes e della sua *nouvelle critique*.

## FORMALISMO, STRUTTURALISMO E SEMIOLOGIA

Le innovazioni trasmesse dalla *nouvelle critique* e in particolare da **Roland Barthes** (1915-1980) acquistano una conformazione più chiara solo in riferimento alle posizioni di **Ferdinand de Saussure** (1857-1913), espresse nel noto *Corso di linguistica generale* (1916). Lo studioso ginevrino riflette sul linguaggio distinguendone due aspetti, quello sociale, che chiama *langue*, e quello individuale, che definisce *parole*. Secondo Saussure la *langue* è un sistema ordinato da regole precise e condiviso da una comunità, mentre la *parole* ne costituisce l'atto creativo individuale. Scopo della linguistica è dunque quello di descrivere scientificamente come funziona il sistema ai fini della comunicazione. Questa ricerca implica, di fatto, una separazione sul piano metodologico fra la **descrizione sincronica**, cioè la riflessione sulla lingua in un preciso momento cronologico, e quella **diacronica**, ossia la descrizione della sua evoluzione storica. Alla base della linguistica saussu-

riana troviamo anche l'altra interessante distinzione tra il piano del **significato** e quello del **significante**. Per "significato" s'intende il concetto in sé e per "significante" la fonetica e la rappresentazione grafica di una parola: nella loro associazione indissolubile di forma (*significante*) e contenuto (*significato*), essi costituiscono unitariamente l'identità del segno.

Alle idee di Saussure s'ispira l'indirizzo critico del **formalismo**, sviluppatosi in Russia tra il 1914-15 e il 1928-30, che contò tra i suoi membri, oltre a critici professionisti, anche numerosi poeti futuristi come Vladimir Majakovskij. Il formalismo concepisce la lingua come un "sistema" in cui tutte le parti sono intimamente connesse: qualunque mutamento di una parte, ne determina il cambiamento di tutto l'assetto. È facile comprendere come questo indirizzo critico si affermi in contrapposizione alle interpretazioni psicologiche o sociologiche dell'opera letteraria e la interpreti invece come autonoma realtà formale, dotata di regole proprie, senza nulla concedere alla tradizionale valutazione estetica. L'attenzione è rivolta essenzialmente all'organizzazione formale dell'opera, a scapito dei temi o, più in generale, del suo contenuto. Inoltre, analizzando il particolare uso del linguaggio, di cui si valorizzano gli aspetti fonici, e la funzione del tutto speciale della poesia, viene individuata nella "funzione poetica" l'elemento peculiare del linguaggio letterario che lo differenzia da qualunque altra forma di comunicazione linguistica più pratica e strumentale. In questo senso l'originalità del testo letterario nasce dal cosiddetto straniamento, ossia da una percezione della realtà modificata e regolata da leggi che la rendono inconsueta e "nuova" agli occhi del lettore. Il concetto di arte come straniamento si deve a **Viktor Šklovskij** (1893-1984), uno dei critici più autorevoli del formalismo, secondo cui, tra l'altro, la letteratura, una volta esaminate le sue componenti, va considerata come un meccanismo da smontare e ricomporre.

Nell'ambito delle teorie di Saussure e del **formalismo russo** s'inquadra la corrente critica dello **strutturalismo**. Il termine è stato importato dalla linguistica non senza alcune suggestioni provenienti dalla psicologia e dalla biologia. La definizione di linguaggio come sistema composto di elementi solidali e interdipendenti viene applicata all'opera d'arte, la quale risulta una **struttura**, una totalità autonoma costruita sui rapporti funzionali delle singole parti, pur non essendone la somma esatta. Compito della critica strutturalista è quello di smontare le opere nei loro congegni compositivi, per risalire a un modello che consentirà di raggrupparle in "tipologie", distinte per le proprie specifiche caratteristiche di genere. Emblema di questi studi è la diffusa *Morfologia della fiaba* (1928) di **Vladimir Propp** (1895-1970), il quale ha individuato e catalogato, all'interno dei racconti fiabeschi, azioni ricorrenti o funzioni (ad esempio la partenza alla ricerca, l'eroe perseguitato, ecc.) riconducibili a motivi e temi, iniziando così una fortunata serie di ricerche su questo argomento. Tra i numerosi filoni sviluppatosi sulla scia degli studi strutturalisti va citato quello della narratologia, una sorta di grammatica della narrazione suddivisa e organizzata in funzioni, il cui massimo esponente è **Gérard Genette** (1930), autore, tra gli altri, dello studio intitolato *Discorso del racconto* (o *Figures III*), del 1972, dedicato alla *Recherche* di Proust.

Sulla medesima linea dello strutturalismo, ma consapevole dei limiti di un approccio al testo puramente formale, si trova la **semiologia** o scienza dei "segni". Essa sposta il discorso dal piano della **forma** (significante) a quello del **contenuto** (significato), trovando anch'essa la sua prima giustificazione negli studi di Saussure. Lo studioso svizzero aveva infatti incoraggiato la nascita di una scienza che studiasse i segni all'interno della vita sociale e della quale la linguistica avrebbe costituito solo una parte. La semiologia si occupa quindi, da una parte, di tutti i processi della "significazione", ossia dell'attribuzione di significato; dall'altra, intesa come scienza umana, esamina i procedimenti della "comunicazione", cioè i meccanismi di trasmissione delle informazioni, fondandosi sul presupposto che questa utilizza **codici** particolari, costituiti da sistemi definiti di segni, verbali e non verbali, intesi come sintesi di **significante e significato**. Assume così grande importanza il concetto di **messaggio**, in quanto contenuto della comunicazione, veicolato da

emittente a ricevente nella dinamica della trasmissione. Oltre al contatto o *canale*, il mezzo materiale che rende possibile la comunicazione, un altro elemento essenziale è costituito dal *contesto*, l'insieme di tutto ciò che, pur estraneo al messaggio, risulta fondamentale per la sua comprensione.

È **Roman Jakobson** (1896-1982), partito da posizioni formaliste e strutturaliste, a formalizzare nel 1960 lo schema della comunicazione appena illustrato. Inoltre, egli definisce le caratteristiche essenziali della comunicazione artistica o estetica, che si basa, come abbiamo visto, sulla funzione poetica del linguaggio, distinguendola per la specificità degli intenti, da una funzione puramente pratica, propria di altre forme di comunicazione. In Italia, i rappresentanti più insigni di questa critica letteraria sono **Maria Corti** (1915-2002), con *Principi della comunicazione letteraria* (1976), **Cesare Segre** (1928) e **Umberto Eco** (1932). Quest'ultimo ha fatto della semiologia un ambito privilegiato d'interesse fino a proporre il *Trattato di semiologia generale* (1975), nel quale le direttive teoriche sono supportate da basi storiche e pragmatiche.

Negli Anni Settanta giungono dai paesi slavi importanti contributi che arricchiscono la semiologia di matrice linguistica introducendo il problema del rapporto testo-contesto o, più ampiamente, testo-storia. Valga per tutti il nome di **Jurij Lotman** (1922-1993), autore di *Analisi del testo poetico* (1972) e di *Testo e contesto* (1980).

Per completare il quadro relativo alle posizioni critiche contemporanee, ci sembra opportuno presentare una sezione dedicata ad *Ermeneutica*, *Decostruzionismo*, *New historicism* e *Pensiero mitico americano*. Il fondamento filosofico di queste tendenze potrebbe renderne difficile la trattazione didattica in ambito squisitamente letterario. Si suggerisce, quindi, di accostarsi allo studio di queste correnti nell'ambito di un percorso interdisciplinare filosofico-letterario.

## ERMENEUTICA

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta molti studiosi hanno cominciato a porre in discussione il valore di un'analisi del testo che fosse fondata esclusivamente su presupposti stilistici, formali(sti) e strutturali(sti). Non è possibile giungere ad una spiegazione "scientifica" del testo, poiché non si può prescindere né dalla varietà storica delle interpretazioni, né dal senso personale che il lettore attribuisce a un'opera letteraria. Da queste considerazioni prendono l'avvio le tendenze critiche dell'**ermeneutica** e del **decostruzionismo**.

Per ermeneutica s'intende quella disciplina che regola i canoni d'interpretazione di un'opera. Essa nasce, nelle sue remote origini, come esegesi biblica applicata sia nelle scuole rabbiniche ebraiche, sia nella patristica cristiana e si occupa dunque di dare un senso univoco a quegli scritti che necessitano di una sola interpretazione corretta, come le leggi o i precetti religiosi. Con il Romanticismo questa disciplina amplia il suo campo d'indagine alla spiegazione di qualunque messaggio verbale. Sono perciò risolutivi gli studi di **Friedrich D. E. Schleiermacher** (1768-1834), che recupera la modalità interpretativa del "circolo ermeneutico" già proposta dalla Riforma luterana, secondo la quale il tutto è comprensibile grazie alle singole parti e queste lo sono soltanto in relazione al tutto. In una prospettiva più specificamente artistica, il circolo interpretativo consente il rinvio di un'opera all'intera produzione di un autore, dell'autore alla sua epoca, delle opere di un'epoca alla totalità della letteratura, e così via.

Questa teoria viene contestata da **Wilhelm Dilthey** (1833-1911), che mette in guardia il lettore dai rischi interpretativi provenienti dalla lezione di Schleiermacher. La circolarità conoscitiva allontana chi legge dalla comprensione storicizzata del testo; esso è un'espressione dei pensieri dell'autore; chi lo interpreta deve cercare di porsi nell'"orizzonte" dell'autore per riviverne l'atto creativo. Per comprendere appieno un'opera si deve dunque riconoscere in essa la manifestazione di un'epoca e "riviverne" l'esperienza.

L'ermeneutica conosce una nuova decisiva svolta grazie alla filosofia "esistenzialista" di **Martin Heidegger** (1889-1976) all'interno della quale acquista un nuovo significato. Heidegger vede un aspetto ermeneutico nell'esistenza dell'uomo, gettato nel mondo (Esser-ci), il cui agire in una determinata situazione implica la comprensione di quella situazione, prima di qualsiasi distinzione analitica dei particolari. Il circolo ermeneutico che, dalla visione del tutto, procede verso l'individuazione delle parti e poi torna al tutto, diventa dunque caratteristico di ogni esperienza umana. Il filosofo tedesco concepisce l'attività ermeneutica come una tensione verso il **linguaggio**, inteso **come strumento** che il soggetto adotta per interpretare la realtà entro la quale egli "è" pienamente. Poiché, però, la realtà interpretata dal linguaggio spesso occulta il significato, compito dell'ermeneutica è quello di cogliere tanto i significati che emergono dal linguaggio (la parola), quanto i significati che restano nascosti nel linguaggio (il silenzio). Nell'ultima fase della sua riflessione Heidegger definisce il linguaggio come casa dell'essere, ovvero sede dell'originarietà della lingua, di cui la poesia risulta la forma più perfetta, come egli dimostra in saggi sulla produzione poetica di Rilke e Hölderlin.

La sua eredità è raccolta, ma anche rielaborata dall'allievo **Hans Georg Gadamer** (1900-2002). Per Gadamer noi ci accostiamo a un testo avendo già idea di ciò che

vi troveremo, avendo cioè un **pregiudizio**. Il “movimento anticipante” del pregiudizio è ineliminabile e legittimo, poiché dipende da una *tradizione* comune a tutti; essa porta fino a noi le opere del passato e consiste nella successione delle interpretazioni che entrano a far parte della dimensione testuale. In questo senso, compito del critico è di consentire alla parola di superare la distanza storica e di parlarci ancora. In *Verità e metodo* (1960), egli precisa che l'interpretazione di un testo letterario deve assomigliare ad un *dialogo* sempre aperto tra il passato (dell'autore) e il presente (dell'interprete), nel quale regole prefissate di un qualsiasi metodo intralcerebbero la comprensione. L'**ermeneutica**, così intesa, è l'**arte di far parlare di nuovo** qualcosa, adattandolo, traducendolo, applicandolo alla situazione attuale. È come se ogni opera, grazie alla mediazione della tradizione, si rivolgesse proprio a noi in questo momento.

Le teorie di Gadamer hanno acceso un interessante dibattito che ha coinvolto numerosi studiosi, primo fra tutti **Eric D. Hirsch** (1928). Egli non condivide la questione dell'oggettività interpretativa prospettata da Gadamer e rileva che considerare ciò che è stato scritto nel passato, come se si rivolgesse direttamente alla generazione che lo sta leggendo, produca una fuorviante variabilità relativistica dell'interpretazione. Hirsch ritiene quindi necessario riconoscere ogni volta l'interpretazione più valida, ricorrendo al significato “originario” che l'autore ha inteso trasmettere nella situazione “originaria”. Per Gadamer questo recupero è impossibile, per Hirsch si tratta solo di un obiettivo cui tendere, scegliendo di volta in volta l'**interpretazione più probabile**.

A questo punto del dibattito s'inseriscono gli studi di **Paul Ricoeur** (1913-2005) che ricorre a un uso critico della psicanalisi e ai suggerimenti dell'ermeneutica biblica. Egli propone una logica interpretativa attraverso il recupero di procedure esplicative del *simbolo* che, per la molteplicità di sensi nascosti, si trova al di fuori di qualsiasi forma codificata. L'opera letteraria è considerata come una sintesi di miti collettivi, come un “racconto di sé” da parte del soggetto-autore; la metafora risulta la strategia linguistica che, grazie alla sua polisemia, fornisce la rappresentazione di una realtà di per sé polisemica; la narrazione, svolgendosi in modo dia-cronico, rappresenta la forma più adatta alla comprensione. Secondo Ricoeur, per cogliere il senso dell'opera letteraria è necessario considerare il linguaggio non come un codice da interpretare, ma come un atto comunicativo in cui l'autore/emittente cerca di dire *qualcosa a qualcuno*.

Un altro importante rilievo viene introdotto da **Jurgen Habermas** (1929) il quale, pur accettando la tradizione, ritiene che i valori del passato non debbano per forza essere *buoni* solo perché hanno avuto la forza di arrivare fino a noi; è necessario quindi interrogarsi seriamente sui fini sociali che hanno permesso il costituirsi di una certa tradizione. La critica deve dunque operare per estrapolare dai testi l'*ideologia*, considerata come *intenzione sociale* oscura agli stessi autori.

Non sono mancati contributi italiani agli studi sull'ermeneutica; ricordiamo a questo proposito le teorie di **Emilio Betti** (1890-1968), promotore di alcuni canoni relativi al processo interpretativo, o le proficue applicazioni dei procedimenti ermeneutici di critici non incasellabili in un'unica teorizzazione critica, come **Ezio Raimondi** (1924).

## ■ DECONSTRUZIONISMO

Negli anni Sessanta cominciano a diffondersi negli Stati Uniti alcune declinazioni non ortodosse dello strutturalismo; esse hanno generato forme di critica in cui il lettore ha un ruolo sempre più importante nell'interpretazione del testo. Dalla dichiarata sfiducia nella pretesa scientifica di considerare il testo come un oggetto da analizzare, nasce il movimento del *postrutturalismo*, i cui massimi rappresentanti sono **Michel Foucault** (1926-1984) e **Jacques Derrida** (1930-2004).

Secondo Foucault, la figura dell'uomo-soggetto si è dissolta, “chi parla” non è l'individuo ma la “Parola stessa”, pertanto non è necessario interrogarsi sul senso di un enunciato, quanto sulla ragione di quell'enunciato, per poi descriverne il

processo di formazione. Gli eventi discorsivi non devono essere considerati come prodotti di astratte regole, ma come entità cariche di una propria singolarità. Essi devono inoltre essere usati come documenti o reperti archeologici dai quali risalire a pratiche sociali e culturali.

Derrida ne *La scrittura e la differenza* (1967) e in *Della grammatologia* (1967) sostiene che il grande errore dello strutturalismo è quello di aver badato eccessivamente alla forma delle strutture e non alla "forza" attiva sottesa a tali strutture. Tutta la sua teoria poggia sul concetto dell'**equivocità** del linguaggio: ciò che viene detto può sempre essere interpretato in modi diversi ed anche frainteso nel contrario. Per questa ragione il testo deve essere **decostruito**, al fine di dimostrarne l'intima disfunzione, i sensi imprevedibili e talvolta la doppiezza. Derrida dunque non punta in nessun caso alla rivelazione di *un* senso ed evita di risolvere le metafore oscure in *un* concetto, ma preferisce il continuo rinvio da una metafora all'altra e la conseguente **disseminazione del senso**. Questa teoria ha avuto notevole fortuna nelle università americane, sviluppando una particolare attenzione intorno alla cosiddetta **mislettura** ossia ai processi di fraintendimento cui il testo va inevitabilmente incontro nel corso della sua fruizione.

A una teoria del fraintendimento approda anche Paul de Man (1919-1983), da alcuni considerato il più rigido dei decostruzionisti. Egli riconosce alla letteratura un doppio livello di senso: letterale e figurale. Nel volume *Cecità e visione* (1971) egli rileva che il livello letterale è quello della comunicazione immediata, il livello figurale è quello dei significati secondi prodotti dall'uso del linguaggio. Ciò che emerge da questa considerazione è chiaramente uno scetticismo di fondo e il dubbio che un'interpretazione non possa mai giungere alla verità.

La decostruzione risulta, così, agli antipodi dell'ermeneutica, ma non impone l'abbandono dell'attività critica. Anzi, per Derrida ogni interpretazione è un supplemento che, solo distorcendo il testo, può cercare di decostruirlo facendolo uscire dalla chiusura del senso. De Man, invece, ritiene che il testo, grazie al suo doppio livello, letterale e figurale, contenga già in sé dei movimenti decostruttivisti che il critico deve ripercorrere. Si tratta in altre parole di decostruire la critica tradizionale che ha accecato il testo con le sue letture riduttive, al fine di riaccostarsi alla prospettiva originale del testo stesso.

Come è facile comprendere da questi brevi cenni teorici, gli studi decostruzionisti non costituiscono un fronte compatto, quanto un vivace laboratorio di ricerca al quale non è estraneo neppure qualche contributo italiano. Fra i lettori più attenti di questa critica si segnalano **Remo Ceserani** (1933), autore de *Il materiale e l'immaginario* (1979), e **Maurizio Ferraris** (1956), studioso di Derrida. Fra gli oppositori delle tendenze estreme del decostruzionismo si distinguono ad esempio Umberto Eco, Romano Luperini e Cesare Segre.

## TENDENZE ATTUALI

Negli anni Ottanta la critica letteraria sposta i suoi interessi. Sotto il nome di *cultural studies* vengono riuniti molti tipi di studi che considerano il testo come cartina di tornasole del contesto socio-economico che l'ha generato. I principi ispiratori di queste nuove riflessioni sono riconoscibili nella critica marxista, nelle teorizzazioni di Benjamin e nelle concezioni di Foucault. Il testo letterario, in questo senso, non ha più valore autonomo, ma viene considerato in relazione agli aspetti antropologici, ai temi trattati, tralasciando quasi completamente i rilievi di tipo estetico e formale. Fra i movimenti più importanti di questa nuova fase va segnalato il *New Historicism*, che annovera fra i suoi studiosi **Stephen Greenblatt** (1943). Questo movimento, che nasce negli anni Ottanta e si consolida nel decennio successivo, ritiene che il testo letterario sia un prodotto delle forze sociali e soprattutto del potere. Principale scopo di questa critica è di dimostrare che i contenuti testuali sono collegati ai dibattiti del periodo contemporaneo all'opera, sottolineando le modalità di partecipazione anche indiretta degli scrittori alla società del loro tempo. Queste tendenze hanno ottenuto un notevole successo nelle uni-

versità americane e molti studiosi vi si sono dedicati con entusiasmo. A questo proposito è utile ricordare le ricerche sul teatro di **Louis Montrose**, le opere di **Walter Binn Michaels** e **Stephen Orgel** per i quali la letteratura è costruzione sociale tipica di determinati periodi.

Accanto al *New Historicism* si collocano numerosi studi culturali dedicati a problemi specifici. Uno dei più diffusi è quello cosiddetto del "postcolonialismo" nato nel 1978 su ispirazione di **Edward W. Said** (1935-2003), statunitense di origine palestinese. Egli sostiene che la cultura occidentale abbia fatto gradualmente scomparire quella orientale a causa del colonialismo. In quest'ottica la storia del romanzo e quella della colonizzazione sarebbero parallele. In *Cultura e imperialismo* (1933), Said cita Conrad quale esempio di cultura imperialista, mentre il movimento letterario postcoloniale acquista sempre più importanza, assumendo il compito di demistificare i racconti occidentali e la loro ideologia.

Nel corso degli anni Ottanta e Novanta si sono assai sviluppati anche gli studi sul femminismo, cui sono legati i nomi di **Julia Kristeva** (1941) e **Gayatri C. Spivak** (1942). In generale le letture femministe portano ad originali interpretazioni dei classici e si concentrano sull'individuazione della specificità della scrittura femminile e sul suo singolare apporto.

Le possibili forme di critica sembrano individuare continuamente nuovi ambiti di riflessione, come è recentemente accaduto relativamente ai problemi ecologici con l'*Ecoliterature* cui corrisponde un *Ecocriticism*. In questo modo vengono ampiamente superati i limiti di quanto può essere definito letterario e a questa tendenza alcuni critici come **Harold Bloom** (1930) si oppongono. Essi riconoscono il valore dell'apertura al "nuovo", ma ritengono di fondamentale importanza non perdere di vista i problemi letterari in quanto tali e richiamano i critici ai loro doveri interpretativi. Diversamente il rischio potrebbe essere quello di dilatare troppo il concetto di letteratura fino a perderne l'identità.

Notevoli i contributi della critica italiana; si ricordino per tutti i nomi di D'Arco Silvio Avalle, Maria Luisa Altieri Biagi, Romano Luperini, Claudio Scarpati.

Per ulteriori approfondimenti si rinvia alla Bibliografia indicata nei seguenti volumi:

M. Guglielminetti G. Zaccaria, *La critica letteraria dallo storicismo alla semiologia*, La Scuola, Brescia, 1980

Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, il Mulino, Bologna, 2001.