

Le idee contemporanee

I PIANI DELLA CRITICA

I piani della critica sono, ai limiti estremi, due: la fotografia aerea e la fotografia al microscopio. Chiamo, per metafora, fotografia al microscopio l'analisi ravvicinatissima di un testo, tale da attribuirgli l'organicità di un mondo a se stante. Tali operazioni sono ormai frequentissime ed hanno quasi sempre un'intima connessione coi criterii di accertamento dello strutturalismo. Ma il punto che ci preme affermare è questo: che la somma delle fotografie a obiettivo raccostato non sarà mai uguale alla fotografia aerea. Cerchiamo di avvicinare i termini della metafora e s'immagini una campagna fotografica che abbia il proposito di ritrarre le facciate delle chiese, i palazzi o insomma tutti i monumenti insigni di una città. Or dunque, quelle immagini — e per quanto la campagna sia capillare e non trascuri nemmeno gli edifici privi d'importanza artistica — non riusciranno mai, una volta montate come tessere musive, a tradursi in quella somma che è la fotografia panoramica.

Questa palese smentita di una proprietà aritmetica sta nel fatto che se gli oggetti delle due operazioni fotografiche sono i medesimi, sono diverse le angolazioni, cioè l'elemento soggettivo. A riprova: l'ingrandimento dei particolari di una fotografia aerea non avrà niente a che fare con le fotografie scattate nella campagna documentaria di cui si diceva. Uscendo di metafora, l'analisi dei testi, visti nelle loro microstrutture, per quanto tale operazione possa essere pianificata ed estesa al maggior numero di esempi di una stessa famiglia, non uguaglierà mai la descrizione delle macrostrutture di una situazione storica; non darà mai un contributo a quelle esigenze di nuova storiografia, di nuova periodizzazione letteraria, che sono essenziali ed urgenti non meno di ogni operazione di lettura al microscopio.

Questo per dire che i registri nei quali ha luogo l'accertamento critico (evito di proposito la parola giudizio) sono molteplici e diversi e che la loro diversità non è riferibile ad elementi quantitativi, di graduale distanza dall'oggetto. È indubbio che a un certo momento

scatta l'aspetto qualitativo della questione. C'è un punto in cui un solido diventa liquido, in cui un liquido passa allo stato di ebollizione. La scala d'intensità del calore non subisce soluzioni di continuità, ma le metamorfosi dei corpi appartengono al dominio della qualità.

Tutto questo per dire che se non può esistere la supremazia di una visione o di una angolazione, d'altra parte gli oggetti della critica (e qui entriamo forse in un discorso nuovo) sono provvisti di un loro perentorio carattere che li sottrae alle nostre pretese di metodo. Ora appunto si verifica oggi un fenomeno, che non è solo d'oggi, s'intende, ma che va acquistando proporzioni allarmanti: da una parte si ritiene che ogni operazione dall'alto, di carattere storiografico o descrittivo, appartenga a quel modo di far critica che era ed è del vecchio storicismo; dall'altra si privilegiano, evidenziandoli nella loro autonomia, i metodi della critica rispetto agli oggetti, e si tende a classificare i metodi, laddove sarebbe più necessario classificare gli oggetti.

Cerchiamo di chiarire meglio questi due punti. Non è vero che il vecchio storicismo abbia esaurito il suo compito storiografico. Anzi proprio tra i debiti che esso non ha adempiuti c'è quello del rapporto tra poesia e storia della letteratura e tra storia e geografia (come ha ben visto il Dionisotti), e non è vero nemmeno che questa esigenza (inadempiuta) di una storia e di una geografia letteraria appartenga o sia appartenuta alla sensibilità dello storicismo. Dunque, sarà sempre il benvenuto il saggio di analisi strutturale e linguistica di un sonetto (venti pagine contro quattordici versi); ma non è giusto sostenere che ormai alla critica non resta altro da fare o (con un tono di maggiore aggressività) che quello è l'unico investimento fruttifero. L'altro punto è questo. Non mi pare proficuo dire che il metodo dei tali e tali critici si richiama ad interessi sociologici, il metodo dei tali e tali altri ai problemi posti dalla psicoanalisi, ecc. Mi sembra invece più giusto dire che il tal critico, per i suoi caratteri di formazione e di vocazione, si rivolge di preferenza a quegli scrittori nei quali la realtà e i segreti della psiche individuale hanno più forte rilevanza, e che il tal altro, per opposti motivi, privilegia scrittori d'altro genere.

È sconsigliabile, per esempio, accostarsi ai romanzi di Giovanni Verga con strumenti psicoanalitici. È vero che lo ha fatto recentemente uno studioso olandese, il de Meijer, e con ottimi risultati; ma egli ha indagato la preistoria psicologica della narrativa verghiana (i temi-simboli che sono un *a priori* rispetto ai testi); ma io non credo che il rapporto conflittuale di Gesualdo col padre possa essere fatto oggetto di psicoanalisi: laddove è assolutamente di dominio psicoanalitico il rapporto tra figlio e padre nei romanzi di Federigo Tozzi. E l'esempio è calzante: perché il critico d'ambito sociologico che si accosti a Tozzi fallisce il bersaglio, come lo fallisce (o ne coglie solo una porzione minima) il critico psicoanalista che si accosti a Verga o a Manzoni o a D'Annunzio. Autori diversissimi, ma tutti riportabili a un denominatore negativo: cioè che se un trauma psichico c'è stato, questo ha avuto luogo nella loro preistoria d'uomini, e non è mai in atto sulla pagina, com'è, continuamente, nella narrativa di Tozzi. Così, chi abbia vocazione per definire i sistemi lingu-

stici di un poeta, ottimamente si applicherà a quel grande sistema linguistico che è la poesia di Pietro Bembo, ma darà deboli risultati quando trasferisca quella vocazione alla lettura di Giovanni Della Casa: il quale ha anch'egli, certo, un suo sistema, ma tutto di specie autobiografica e che si fa linguistico solo nel rapporto in cui la cultura petrarchistica codifica o censura l'autobiografia.

Insomma saremo noi a scegliere gli scrittori e i testi o saranno loro a scegliere noi. È pur sempre una questione di scelte, che impone una doppia consapevolezza: quella della nostra parzialità e quella di una irriducibile forza ed autonomia dei testi e degli scrittori. E questa forza ed autonomia agiscono in due sensi: sottraggono i testi ai nostri metodi tutte le volte che i metodi non siano in armonia con loro, e li sottraggono altresì alla nostra pretesa di risolvere il problema nella microfotografia, poiché il problema di *quidditas* che quegli autori ci pongono è essenzialmente un problema di *qualitas* e noi ci lusinghiamo di ridurlo a una questione di quantità: il *multum in parvo*, il dinosauro che si può ricostruire tutto dalla vertebra che abbiamo ritrovata.

Vogliamo distruggere il Carducci analizzando un suo sonetto? In realtà non distruggeremo che quel sonetto: e l'operazione potrà essere, più che lecita, doverosa. Vogliamo verificare la grandezza di Leopardi attraverso una lettura dell'*Infinito*? In realtà non faremo che verificare la ben nota grandezza di quella lirica: altra operazione lecita, ma forse non così doverosa. E Leopardi sta all'*Infinito* come Dio sta a un suo miracolo; e si sa che Dio ne operò di eccezionali, come fermare il sole, separare le onde del Mar Rosso, ecc.; ma il teologo che per parlare di Dio cominciasse col riferirsi al miracolo del sole, confonderebbe miseramente la potenza con l'essenza, la manifestazione col nume: che è molto peggio che confondere la parte col tutto, perché, in questo caso, il tutto non è neppure il risultato di *quelle* parti. Si vorrà dire che parlare di un poeta è un'operazione teologica e che è lecito solo parlare delle sue poesie? A ciò rispondo che questa sarebbe un'appropriazione indebita della mia metafora. Eppoi i poeti non sono fatti di pura essenza poetica, ma in essi la poesia coesiste con la *letteratura*: in senso alto, come intendeva il Croce nel libro che *La poesia* s'intitolò. Ora appunto si ha quasi l'impressione di un ritorno a una fase paleocrociana, per cui Leopardi è quello dell'*Infinito* e Petrarca quello di *Erano i capei d'oro*. La poesia, quella poesia, ridiventa il diamante che la natura ha maturato nelle sue viscere; e il magma e le scorie non contano. Così, l'operazione critica sovrana (o l'unica lecita?) è la descrizione di quella gemma, di quel cristallo. E allora, per restare a Leopardi, come la mettiamo coi *Nuovi credenti*? Certo che la *Palinodia* o i *Nuovi credenti* pongono dei problemi di linguaggio; sono il loro stesso linguaggio: ma la valenza linguistica di *A Silvia* non è quella della *Palinodia*; anzi la prima, in quanto valenza, è solo ipotetica e la seconda è realissima, perché la *Palinodia* è già tutta *combinata* con lo *Zibaldone*, con le *Operette*, ecc., cioè con sistemi linguistici pratici. Perciò quando tuttodì s'incontrano scopritori delle Americhe i quali vanno proclamando che il soggetto di un libro è il suo linguaggio medesimo e non è qualcosa d'altro che sia

stato calato in quel linguaggio, delle due l'una: o costoro si dilettono d'innocenti tautologie o, com'io credo, privilegiano un piano della critica inducendo che sia l'unico possibile: vale a dire il piano dell'autonomia, al quale si addice la fotografia di facciata, e non il piano della valenza, al quale si addice la fotografia aerea. E i metodi? A volte saremmo tentati di credere che i loro detentori siano come i nobili maniaci della *Notte* pariniana: ognun d'essi nobile in grazia della sua mania e ogni mania priva di rapporto con la realtà. Chi spiega tutto con la crisi di crescita del capitalismo, chi col complesso di Edipo, chi con la corrispondenza a chiasmo del verso uno col quattro e del due col tre. Ora tutte queste cose sono degne della massima considerazione, nella misura in cui esse sono maieuticamente sollecitate dai testi e non in quella in cui usano violenza a testi estranei. E noi le osserviamo e le pratichiamo: una per una, secondo i casi, o tutte insieme, nella convinzione che il critico debba essere un generico piuttosto che un maniaco. Del resto proprio questa è la conclamata specificazione interdisciplinare della critica; ma poi si ha l'impressione che, fra tutti, uno sia il re dei metodi: quello di leggere un sonetto come un sistema atomico o un canzoniere come un sistema planetario; cioè che il metodo s'identifichi col privilegio di un certo piano, che è quello delle facciate e non mai delle riprese aeree. Che cosa potrà accadere? Che dove lo storicismo ha lasciato insoluti tanti problemi di storia e di geografia, noi ci avventuriamo con le nostre temerarie staffette a conquistare i continenti del linguaggio; ma quegli altri problemi restano alle nostre spalle come tanti castelli e municipii non arresi. E rimane così da vedere se quel fronte di conquista potrà tenersi a lungo e se tale conquista sarà davvero fruttuosa.

Una nota autobiografica, se mi è concessa. Colui che qui si firma, non bastandogli né forze né vocazione, non ha in animo di scrivere una storia della letteratura italiana né una storia della toscanizzazione della poesia veneziana ad opera di Pietro Bembo. Ha più semplicemente in animo, nel suo prossimo futuro, di descrivere il sistema di simboli linguistici dietro i quali si celano i traumi, le regressioni, le censure della poesia dellacasiana; e perciò ringrazia tutti coloro che possono averlo, coll'esempio, incoraggiato a questo studio. Ma, con ciò, egli è convinto soltanto di fare un lavoro più facile, perché di suo talento, senza credere minimamente che l'unico problema della critica sia quello del linguaggio poetico. Non tutti possiamo far tutto; ma non si pensi che questa spartizione dei compiti debba essere istituzionalizzata. Il critico non è il chirurgo che a un certo momento licenzia l'anestesia e interviene lui; per non ripetere una malignità abbastanza fondata: che i grandi chirurghi sono assai spesso dei cattivi medici.

LUIGI BALDACCI