



GUGLIELMO PISPISA

## CRITICA CREATIVA, OVVERO CRITICA LETTERARIA DA PRINCIPI PRIMI, OVVERO LINEE METODOLOGICHE PER UNA ARGOMENTATA E UTILE CRITICA DEL NULLA

*This article debates in provocative terms the reception theory and some post-structuralist concepts, in particular the ones maintained by Derrida, related to the impossibility to give a text a univocal meaning as each interpretation deconstructs meaning in myriad streams. The text, which is the creative act to be subjected to critical exam, therefore, is the language of the Other, which is itself, in fact, unknowable. According to this vision, it would be useful to devise a critical method that is independent from the source text, or that even ignores it, but which however has a critical value in general terms. By examining Pierre Bayard 's reflections about Oscar Wilde, Albert Musil and Paul Valery, which appear to be humorous only at a first sight, this paper will also aim at analyzing case studies of canonical literary criticism to note that any critic reads and interprets a text through his personal worldview and that every further reading is always oriented by his previous knowledge and tastes. The value of criticism, therefore, does not rely on the fidelity to the text, but on the connections to different segments of the world, in which the critic moves like a catalyst or a dowser who has the sole purpose to raise curiosity in the reader and enhance his desire for knowledge.*

Da qualche tempo infatti si era deciso di premiare ogni scrittore prima dell'uscita del suo libro, con tre considerevoli vantaggi:

- 1) Si eliminava l'ansia dell'autore (vincerò un premio o no?)  
e anche la tensione fra gli autori (lo vincerà lui o io?)  
dato che tutti venivano premiati prima.
- 2) Si eliminava il faticoso lavoro delle giurie e soprattutto la fatica di leggere,  
lato quanto mai spiacevole del lavoro di giurato, mantenendone però gli aspetti culturali  
precipui quali il prestigio di essere in giuria e il pranzo finale.
- 3) Si eliminava ogni polemica. Nessuno poteva dire:  
"Avete premiato un brutto libro" perché nessuno poteva averlo letto.

S. Benni, *Baol*

I metodi critici che hanno posto l'accento sul momento della ricezione-interpretazione dell'opera in piena libertà o addirittura in antagonismo rispetto al testo hanno un riconoscibile inizio con la prolusione alla nuova cattedra di filologia romanza dell'Università di Costanza tenuta da



Hans Robert Jauss il 13 aprile 1967 e successivamente trasformata in saggio (cfr. Jauss 1967). Un intervento che fece scalpore: Jauss si concentrò sulla valutazione del momento della ricezione del testo da parte dei lettori al fine di individuare la reale portata ed efficacia di un'opera, con pregnanti – e senz'altro provocatorie – implicazioni sullo stesso significato del testo. Secondo Wolfgang Iser, collega e compagno di provocazioni di Jauss, addirittura, il testo non sarebbe né preconstituito dall'autore né attribuito soggettivamente e liberamente dal lettore, ma risulterebbe nascere e definirsi davvero solo mediante una cooperazione fra i due estremi del processo comunicativo (cfr. Iser 1976).

In questo clima, in pochi anni arrivarono le svolte interpretative post-strutturaliste sempre più estreme di Foucault, Deleuze e soprattutto di Jacques Derrida. Quest'ultimo, a partire da presupposti heideggeriani, aveva ritenuto necessario superare il logocentrismo metafisico occidentale in favore di una preminenza della scrittura sulla voce. L'atto creativo da indagare non deriverebbe dalla (non sarebbe la) coscienza soggettiva, ma dalla lingua dell'*Altro* o della *Differenza*. L'impronta di una condizione ontologica (sempre secondo la visione heideggeriana) che non ci appartiene e che pertanto non può essere indagata e tantomeno definita in senso metafisico attraverso una razionalizzazione che ne individui le origini, ma accogliendo l'infinita equivocità e reinterpretabilità del testo<sup>1</sup>. Non, dunque, la fissazione di un senso univoco e immanente ma la decostruzione del testo in una miriade di rivoli di significato, in un costante fraintendimento. Tesi oltranzistiche dalla flessibilità parossistica tipicamente postmoderna, che hanno dato luogo a molteplici opposizioni, e che forse, proprio in ragione del loro oltranzismo esasperato, hanno lasciato invariati i presupposti del sistema che si prefiggevano di sconvolgere.

Tesi, tutte, che pur nella loro coraggiosa, talvolta sfacciata, aggressione intellettuale al sistema costituito precedente, non hanno comunque avuto la definitiva impudenza di andare davvero oltre l'ostacolo che, sia pure implicitamente, si proponevano di abbattere, ossia il testo. Per quanto le teorie della ricezione abbiano cercato di scalarlo dal centro della scena, sempre dal testo, di fatto, sono partite, perché evidentemente per poterlo "recepire" esso andava comunque letto. Reinterpretato, distorto, frainteso, equivocato, violentato, massacrato, tradito, ma comunque *letto*. Si trattava dunque di teorie monche, perché non portavano alle estreme conseguenze il loro ragionamento. L'allontanamento dalla metafisica del testo, il pretendere di partire e ritornare unicamente alle sue propaggini ontologiche in un rifiuto/impossibilità di decifrarne l'alterità, di compiere l'atto impossibile e perfino blasfemo di comprendere la lingua dell'*Altro*, in realtà falliva miseramente nel momento in cui appariva chiaro che, comunque, dal testo si partiva e al testo si ritornava, seppure per stuprarlo senza remore.

Rimaneva dunque il problema. Il problema di ogni vero critico: come faccio ad apprezzare intellettualmente questo inconoscibile oggetto testuale, al contempo prescindendone del tutto? Ovvero in termini meno nobili: cosa scrivo nella recensione se non leggo il libro da recensire?

Non che sia una domanda da critici cialtroni, si badi bene, ma che senso ha leggere qualcosa se tanto non la si può davvero capire? Tanto più quando quel qualcosa, alla nostra difettosa, heideggerianamente ontologica (mancata) comprensione dell'*Altro*, risulta di una noia mortale? Non

<sup>1</sup> Si veda in proposito Derrida 1967 e per una sintesi efficace Casadei 2015: 132-135.



sarebbe meglio leggere quello che ci piace (tanto non lo capiamo comunque, ma almeno ci piace) e lavorare sullo sviluppo di un'analisi critica che possa del tutto e bellamente infischiarci del testo di cui si sta, per ragioni accademiche o contrattuali o polemiche, scrivendo una disamina?

Dato insomma per scontato che le recensioni e i saggi bisogna pur scriverli, se no la critica muore (e la critica, a differenza del romanzo, della letteratura e di tutto il resto, morire non può), come fare? Quali percorsi seguire, insomma, per scrivere di qualcosa senza darsi la pena di leggerlo?

È da mettere subito in chiaro che avventurarsi nell'analisi critica di un testo senza averlo letto, per quanto possa suonare irresponsabile e irrispettoso verso quel testo, va considerata comunque impresa da portare a termine secondo precise linee metodologiche e, si osa dire, etiche. Non si vuole, insomma, avallare la disonestà intellettuale di coloro – e tanti ce ne sono – che parlano a sproposito di quel che non conoscono fingendo di conoscerlo, tutt'altro, anzi l'esatto contrario: l'idea è partire da qualcosa che non si conosce, che non si ha voglia di conoscere e che, stando ai decostruzionisti, comunque non si potrebbe conoscere davvero, ma di cui, come spesso accade, ci si deve occupare per lavoro, ed esercitare ugualmente un'attività critica utile in quanto funzionale ad estendere la conoscenza del mondo (se non quella del testo, diciamo così, di partenza).

Per far questo, ad esempio, mai si potrebbe prescindere dall'averne profonde, costanti e variegiate letture. È ammissibile, talvolta persino auspicabile, non leggere i testi da criticare, ma nessun critico degno di rispetto può permettersi di svolgere la sua professione senza leggere mai nulla. Leggerà, dovrà leggere, e nel modo più appassionato possibile, qualunque cosa gli dia piacere e lo interessi, in modo da rendere fertili i campi della mente dai quali trarrà le proprie valutazioni, gli accostamenti, le suggestioni e intuizioni che andrà ad applicare alle opere criticate (e non lette).

La presente riflessione non si prefigge dunque l'intento di giustificare o di predisporre una categoria filosofica e morale per l'atto del non leggere, come fa ad esempio Pierre Bayard nel suo ben noto e divertentissimo *Come parlare di un libro senza averlo mai letto*. Se infatti molteplici sono in letteratura aneddoti di celebri autori dediti a schivare letture non gradite pur senza sottrarsi all'obbligo di occuparsene in pubblico, quel che in questa sede preme di incentivare è un vero e proprio cambio di prospettiva e di atteggiamento. Bayard ha riportato con precisione e divertimento esempi come quello di Paul Valéry, che con perfidia e consumato mestiere manifestava il suo disinteresse, quando non il velato disprezzo, per l'opera di illustri contemporanei dei quali tesseva le lodi in pubbliche commemorazioni in cui ammetteva apertamente di non averli letti, come nel caso di Proust, o lo lasciava intendere con la vaghezza delle sue lodi di circostanza, come per Anatole France e Henri Bergson. Bayard riporta anche le riflessioni di Oscar Wilde ne *Il critico come artista* (1890), che vanno ben oltre uno dei suoi più noti aforismi sull'argomento (*Non leggo mai libri che devo recensire: non vorrei rimanerne influenzato*). Il paradosso contenuto nella frase di Wilde si spiega alla luce del suo ragionamento, per il quale l'unico reale peso di un testo critico consiste nella sua creatività, che prescinde dall'opera criticata e dovrebbe vertere invece sull'unico argomento del quale abbia senso parlare, ovvero se stessi. Si tratta di una tesi di innegabile fascino provocatorio, che innalza la critica al di sopra del suo consueto ruolo ancillare dell'arte



conferendole dignità e indipendenza; ne fa un genere letterario a se stante, affine all'autobiografia, una sorta di autobiografia intellettuale in cui artista, critico e pensatore si fondono. Anche questo, però, non credo sia il punto.

L'argomentazione di Wilde infatti ha senso fino a che il critico di cui si parla abbia lo spessore, appunto, di Wilde, e dunque sia di per sé interessante, vuoi per le opinioni, le provocazioni, lo stile di vita, la filosofia, le doti artistiche, ma non ritengo si possa pretendere tanto da un critico. Il rischio è di imbattersi sempre più spesso in critici vanagloriosi e autoreferenziali il cui centro di interesse, se stessi, non ha alcun rilievo per nessun altro.

Il critico invece è e deve mantenersi uno strumento. Se non uno strumento di conoscenza – data l'evanescenza, fallacia e discutibilità del Reale – quantomeno uno strumento di raddomanzia. Un rametto biforcuto che possa indicare una via intuitiva di interpretazione del mondo. Ciò il critico dovrebbe fare mescolando suggestioni, intercettando connessioni, indovinando sentieri dove prima esisteva solo la possibilità di un sentiero, un po' come, mi si passi la similitudine sportiva, il playmaker di una squadra di pallacanestro, il regista, che inventa un passaggio dove prima nessuno sul campo sarebbe riuscito a immaginare che la palla potesse passare: quel passaggio non esisteva prima e non esisterà dopo, ma viene creato centimetro dopo centimetro (centimetri di spazio che si creano e spariscono al passaggio del pallone) dalla volontà premonitrice del playmaker. Quel passaggio non nasce dal nulla, c'è dietro talento e tanto allenamento e preparazione atletica, eppure quel passaggio non esisteva prima, non è stato *visto* prima dal giocatore, è stato *creato*.

Allo stesso modo la critica non nasce dal nulla, ci vuole il talento del critico, la sua attitudine al ragionamento e un costante allenamento fatto di letture massive, ma anche la critica non dipende dall'opera criticata. Il critico (il playmaker) non ha bisogno di *vedere* l'opera per criticarla perché con l'intuito allenato dalle letture è in grado di *creare* il sentiero, il passaggio, il ragionamento critico che muove da piccolissime suggestioni fornite, solo come punto di partenza, da quell'opera, per indicare una strada innovativa, una via che prima non c'era né nell'opera né nella mente del suo autore. Un sentiero indipendente che, però, ha anch'esso, proprio in virtù di tale sua autonomia, un valore: è qualcosa che di per sé estende e arricchisce il mondo così come lo percepiamo. Critica creativa, appunto.

Si potrebbe obiettare che il critico dovrebbe comunque occuparsi solo di ciò che ha effettivamente letto e che gli piace o quantomeno lo interessa, in modo da parlare pienamente a proposito. Considerazione ingenua ma legittima. Della inconoscibilità della lingua dell'*Altro* – per cui parlar di una cosa o di un'altra cambia poco, perché tanto sempre di sé e del proprio punto di vista si dà conto – si è già detto in apertura e l'argomento valga anche qui, ma per portare un contributo più terragno e concreto, gioverà aggiungere un'ulteriore riflessione. Chiunque abbia frequentato un ambiente lavorativo intellettuale, qualunque ambiente lavorativo intellettuale, dalle pastoie dell'accademia, alla scivolosa frenesia delle redazioni, alle incomprensibili, claustrofobiche gerarchie delle case editrici, sa benissimo che nove volte su dieci ci verrà richiesto di attendere un'attività per la quale non abbiamo interesse alcuno e, talvolta, nemmeno inclinazione, ma ciò andrà comunque fatto a fini di carriera; il redattore dovrà recensire con mano benevola il pessimo libro di cui tutti parlano, il ricercatore di letteratura contemporanea in attesa di conferma dovrà





scrivere a fini concorsuali qualcosina sulla poesia del secondo Novecento, anche se non gli piace affatto, perché le sue pubblicazioni in quella direzione risultano deboli e i membri della commissione di concorso sono tutti specialisti del settore e se lui non rimedia non lo prenderanno nemmeno in considerazione, eccetera eccetera. Bisogna stare al gioco e far buon viso, e questo è quanto. Ma come fare e, soprattutto, come farlo con dignità e migliorando un poco il mondo?

A venirci in soccorso in così delicata operazione è come sempre la buona letteratura, in particolare la letteratura poliziesca, o meglio ancora uno specifico libro e uno specifico investigatore con il suo peculiare metodo d'indagine. Non mi riferisco però, come si potrebbe essere portati a credere, al metodo logico-deduttivo tipico di Sherlock Holmes e prima di lui di Auguste Dupin (e dopo di loro praticamente di tutti gli altri), ma all'esatto opposto, ossia a quello dell'investigatore olistico Dirk Gently. Gently è il prodotto della fluviale e spiazzante fantasia di Douglas Adams – meglio noto per essere l'autore di *Guida galattica per autostoppisti*, un caposaldo della fantascienza comica – e la caratteristica del suo sistema investigativo, invero opposto a quello holmesiano, si basa, per usare una formula assai cara al personaggio, sulla “fondamentale interconnessione di tutte le cose”. In sostanza Dirk Gently non procede mai per esclusione selezionando gli unici indizi che ragionevolmente lo porteranno sulla pista giusta ma, al contrario, per inclusione, vagolando in modo del tutto casuale da una traccia all'altra, da un sospetto a un'intuizione, da una coincidenza a un'epifania, nella tantrica convinzione che, siccome tutto si tiene, immancabilmente il suo errare ondivago lo condurrà alla soluzione dell'enigma, qualunque cosa egli faccia e qualunque iniziativa intraprenda, perché non solo tutte le strade portano a Roma, ma tutto porta a tutto, basta saper guardare.

Una critica creativa che sia in grado di funzionare partendo da autonomi principi primi e non derivando dalla effettiva analisi di un testo dovrebbe funzionare esattamente così. L'oggetto della critica – il libro, il saggio, il film – va assunto unicamente come spunto per muovere subito altrove. Partire – perché da qualche parte bisogna pur partire – dal titolo, dalla quarta di copertina, dalla sinossi, da un numero massimo di tre brani di non più di mezza pagina presi rigorosamente a casaccio, e subito iniziare un procedimento digressivo che in un andamento a spirale si allontani dall'origine (origine che solo in apparenza e solo per un infinitesimo e ininfluyente punto rimane il centro geometrico di un ragionamento diretto altrove).

La capacità di astrazione del critico risulterà qui fondamentale, poiché, dopo essere partito da quelle vaghe e poche tracce, egli dovrà trovare il modo di accostarvi altri testi e riferimenti che, a differenza del testo di partenza, siano invece da lui ben conosciuti e di assoluta rilevanza. Solo in tal modo la suggestione combinatoria e digressiva potrà avere successo: arriveremo a parlare di quel che ci è caro partendo dalla disquisizione su ciò che non ci interessa; abbaglieremo così l'attenzione del lettore dispiegando la nostra competenza di un tema per coprire con essa anche un terreno che non la riguarda, ma che, se sapremo esser convincenti, da quel momento in avanti la riguarderà. Avremo infatti allargato le potenzialità semantiche del testo criticato, lo avremo arricchito, aprendolo a nuove, inedite interpretazioni e suggerendo arditi (ma ben articolati) accostamenti. E in fondo anche la critica più genuina e scrupolosa funziona allo stesso modo.

Ad esempio, una visione che si avvicina a quanto fin qui esposto, seppur con meno



spregiudicatezza va ammesso, è l'approccio dei *cultural studies*, promotori di un'indagine critica che, invece di arenarsi nel contesto indagato, lo amplia (e forse lo tradisce), combinando, in una prospettiva quasi etnografica, sociologia, scienze sociali, teoria della letteratura, antropologia culturale, e utilizzando i fenomeni di cultura popolare della società industriale come punti di riferimento cardinali per comprendere e allo stesso tempo trascendere il singolo fenomeno studiato, da inserire in una visione più ampia, se non onnicomprensiva.

A ben vedere tanta parte dei critici letterari più illuminati e avveduti (e che senz'altro si danno pena di leggere i testi su cui si esercitano) non agiscono in modo del tutto dissimile dalle linee guida finora esposte; adattano cioè la lettura critica di un testo alla propria visione del mondo, rendono il testo partecipe e testimone di quella visione, accostandolo in maniera mirata a opere letterarie per loro significative, fino a trovare, per l'oggetto della loro disamina, una collocazione appropriata nel pantheon che si sono costruiti in anni di studi e riflessioni. E tutto questo avrebbero potuto farlo senza leggere più di tre pagine dell'opera in questione, con la sinossi e pochi cenni biobibliografici sull'autore. Il critico può infatti avvalersi, più che della conoscenza specifica del libro in questione, della comprensione di quella che il sopra citato Bayard, rifacendosi all'episodio del bibliotecario che non legge ne *L'uomo senza qualità* di Musil, chiama *collocazione*, ossia il modo in cui un libro si situa rispetto agli altri libri nell'ambito di un orizzonte culturale (Bayard 2007: 17-27). Per assimilare questa nozione non è necessario leggere il libro, purché si conosca l'orizzonte culturale di riferimento dal quale esso proviene (bisognerà dunque averne letti molti altri). Alla luce di ciò anche una freddura come quella di Giorgio Manganelli, che a chi lo interrogava su un libro rispondeva "Non l'ho letto e non mi piace", acquisirà un valore ulteriore. Valga per intendersi un esempio pratico.

Prendiamo come caso paradigmatico quello di Angelo Guglielmi, critico militante giustamente stimato e figura di spicco del mondo intellettuale e letterario italiano. Guglielmi nel corso della sua carriera ha a più riprese, anzi in maniera pressoché costante, riflettuto sul rapporto fra letteratura e realtà, fino a fare di questa riflessione il metro e la cartina di tornasole di quasi ogni suo esame critico. L'idea di fondo di Guglielmi è che in epoca moderna – o ancor meglio postmoderna, ma Guglielmi sostiene la sua tesi fin dagli anni cinquanta, ossia da prima che il postmoderno divenisse merce fin troppo comune al bazar della critica – la realtà sia divenuta irrepresentabile in termini naturalistici, nella sua apparenza. Difatti le strategie e le soluzioni, linguistiche e non, che l'artista, lo scrittore mette in campo per rimediare a tale difficoltà espressiva sono ben visibili negli autori di avanguardia (e si badi bene che il concetto di avanguardia di Guglielmi è assai ampio sì da ricomprendere tutti gli autori contemporanei degni di nota, proprio perché nell'era del Reale privo di forma solo chi ribalta il canone può sperare di catturare l'essenza del suo tempo. La letteratura, l'arte, pertanto, o è d'avanguardia o non è).

Ciò posto, veniamo all'analisi sintetica di un paio di suoi scritti critici, proprio degli anni cinquanta, sul *Pasticciaccio* di Gadda e su *Il barone rampante* di Calvino<sup>2</sup>. Si tratta evidentemente

<sup>2</sup> Di recente raccolti in un volume insieme ad altri scritti significativi pubblicati lungo tutto il corso della sua carriera che appunto si intitola *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana* (Guglielmi 2010).



di opere cardine del secondo Novecento italiano che Guglielmi conosce benissimo per averle lette di sicuro con grande attenzione (è proprio per la sua natura di lettore attento e scrupoloso che del resto si è scelto Guglielmi per questo esperimento).

L'intento programmatico e l'andamento per accostamenti e suggestioni della disamina di Guglielmi è chiaro fin dall'incipit del pezzo sul capolavoro di Gadda:

In questa nota cercheremo non tanto di stabilire in che misura *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sia un libro o meglio un romanzo riuscito, quanto di chiarire le ragioni per cui questa ultima fatica di Carlo Emilio Gadda sia da ritenersi un'opera sostanzialmente "moderna", non tanto nel senso generico della parola, quanto in quello più propriamente culturale, intendendo per opera moderna un'opera lievitante in una temperatura e secondo modalità inusitate in Italia, e certo meglio valutabili in un clima, in un sistema di scrittura più di casa in altre letterature, non so se europee, ma comunque non a carattere umanistico e in rapporto con civiltà a impianto prevalentemente tecnico-scientifico<sup>3</sup>.

Subito il critico si premura di precisare che non si soffermerà su questioni strettamente attinenti alla qualità del romanzo ma avvierà una riflessione generale sulla sua modernità, a partire, evidentemente, da ciò che egli intende col termine "moderno". Guglielmi procede subito a una sorta di definizione *a contrario* di Gadda per accostamenti multipli ad autori anglosassoni che, a suo dire, *non* gli assomigliano. Parla di Joyce e Faulkner, negando che possano apparentarsi all'ingegnere più di quanto possa farsi con altri autori, ancor più apparentemente distanti, come Virginia Woolf, W.H. Auden, Camus e Calvino. Eppure l'elargizione di questi nomi non è casuale, come il critico precisa chiaramente:

È indubitabile che risulterebbe del tutto gratuita e improduttiva l'ipotesi di un rapporto diretto tra Gadda con uno qualsiasi degli scrittori sopra citati. Sarebbe come mischiare le carte in tavola senza poter più ricostruire la figurazione in cui prima si componevano. Ma l'aver fatto i nomi che abbiamo fatto non è stato da parte nostra del tutto casuale. Da quei nomi potrà per via indiretta, e senza compromettere nemmeno un po' l'assoluta autonomia e indipendenza di Gadda, scendere qualche luce per una retta interpretazione non tanto dell'opera dello scrittore italiano, ma di un aspetto particolare di essa: la singolarità della sua modernità.

Il procedimento retorico e argomentativo di Guglielmi è raffinato nella sua ellitticità, perché affermando di non dire, in realtà dice, o quantomeno suggerisce. I primi due autori che cita infatti non sono certo nomi estratti a caso; si tratta dei pesi massimi della narrativa contemporanea anglosassone, fortemente caratterizzati per il tratto denso, arduo delle loro prose, assai diverse per stile e intenti, ma accomunate nell'immaginario dei lettori in entrambi i casi da una innegabile imponenza formale. Ed è questa la suggestione che il critico vuol far passare: nega la comunanza con quei nomi ma li richiama, e poi li definisce utili per una "retta interpretazione" dell'autore criticato. In più Guglielmi si smarca platealmente dall'occuparsi della sostanza dell'opera in sé, per

<sup>3</sup> In origine apparso in "il verri", Agosto 1958, e successivamente riproposto in Guglielmi 2010: 111.



concentrarsi su una questione forse più affascinante e rilevante, ma anche più vaga, ossia “la singolarità della sua modernità”. Un campo aperto nel quale esercitarsi sul tema che più gli sta a cuore indipendentemente dall’oggetto della critica, che, come già detto in precedenza, è il problema della rappresentazione del reale:

Il punto di divergenza tra Gadda e gli altri, o comunque la maggior parte degli scrittori italiani contemporanei, risiede nel modo diverso in cui intendono e si pongono di fronte al reale. Gli scrittori di casa nostra, a eccezione di Gadda appunto, inclinano a ritenere la realtà un materiale in cui lasciar cadere alcuni principi tra il moralistico e il prescrittivo, intenti a dare a essa (a quella realtà) una giusta sistemazione e un ordine. [...] Gadda è assolutamente contrario a tutto questo. Non è che egli non sia uno scrittore ricco di umori, nella cui rete è anzi fin troppo preso, e non partecipi a tutti quei vezzi, incongruenze e contraddizioni che contraddistinguono lo scrittore decadente. Né si risparmia perfino dal comprometersi in giudizi ideologici e perfino politici sulla contemporaneità. Ma a differenza degli altri scrittori italiani non cade nella trappola di innalzare degli umori privati, di trasformare dei singulti, delle strozzature della coscienza, a metro di interpretazione e valutazione del reale. [...] nel romanzo di Gadda non scattano tanto dei giudizi, delle sistemazioni o dei messaggi, quanto e soltanto delle “realtà”: realtà non ideologizzate, che rifiutano ogni intenzione e coloritura morale, realtà socialmente non qualificate; realtà esclusivamente fisiche, allo stato neutro.

Anche qui l’analisi passa per un millimetrico meccanismo argomentativo col quale Guglielmi mantiene il fuoco sul tema che più gli preme (letteratura e realtà) indipendentemente da quello trattato (Gadda e il *Pasticciaccio*). Parla di come gli altri (non definiti) autori italiani si pongono dinnanzi al reale e marca la differenza rispetto a Gadda, ancora una volta con un’abile mossa retorica che gli permette di transitare dall’esame oggettivo dell’opera alla sua lettura personale, che si può criticare ma non gli si può negare o contestare: non è che Gadda non faccia quel che fanno gli altri, anche lui ha gli stessi vezzi fino a far trasparire nella sua narrazione anche giudizi ideologici, ma lo fa in modo diverso, perché quei giudizi, quella ideologia, quegli umori rimangono neutralizzati dalla fisicità, dalla concretezza con cui vengono espressi stilisticamente e dunque le sue parole prima che idea, prima che morale, si fanno (e rimangono) corpo e sangue.

Più che parlare di Gadda, ancora una volta, il critico ragiona sulla propria idea di letteratura, su come rispetto a essa si pongono gli altri, o la maggior parte degli altri, autori, per poi stringere l’obiettivo su Gadda osservando come quest’ultimo, pur indulgendo in pratiche simili alle altrui, se ne distanzia con la matericità della sua scrittura.

Vuol dire qualcosa tutto ciò o sono solo parole dette bene? Una domanda che vale per tutta la storia della critica mondiale, inutile farsela. Quel che colpisce è il metodo che permette al critico di fare un discorso sensato partendo da una solida cultura di base e prendendo dall’oggetto della sua critica solo i pochi frammenti che gli servono per sostenere la sua tesi generale. Che la scrittura di Gadda sia densa e materica lo si coglie leggendone anche solo mezza pagina a caso, una descrizione qualsiasi, una similitudine. Con l’osservazione che il lombardo fa quel che fanno gli altri ma lo fa in modo diverso, il critico si mette al riparo da contestazioni oggettive (nessuno potrà dirgli sbagli





perché Gadda esprime giudizi morali in questa pagine e a questo rigo: gli si potrà rispondere che sì, il giudizio lo esprime ma ciò ha un valore diverso nell'economia del suo testo). Insomma, è certo che Guglielmi abbia letto per intero il *Pasticciaccio*, e anche con attenzione, ma potrebbe pure non averlo fatto, averne letto solo brani qua e là e la sua critica non sarebbe cambiata. Perché quella critica non nasce dal *Pasticciaccio* ma dalla idea di letteratura che Guglielmi si è forgiato con tutte le sue molteplici letture precedenti.

Anche quando il critico si lancia nell'analisi del testo di un paio di passaggi (pratica che evidentemente non può farsi senza aver letto il testo), si concentra molto sul dettaglio, isolandolo dall'insieme, per poi tornare al suo ragionamento generale avvalendosi di quel dettaglio, di cui a quel punto, con grande maestria, fa strumento del suo argomentare astratto:

Così a proposito del commissariato di Santo Stefano del Cacco, nonostante sia presentato con tutta una corte di attributi negativi (a cominciare dai “catarrhi su li muri” all'odorino sincretico “un po' come de caserma o de loggione der Teatro Jovinelli” ecc.) con cui si potrebbe supporre che Gadda abbia voluto localizzare storicamente i commissariati nell'Italia di oggi o meglio ancora nella Roma di venticinque anni fa, per tutti gli sforzi che facessimo, non riusciremmo a riconoscere in quella presentazione una caratterizzazione politica o comunque sociologica. Santo Stefano del Cacco è un luogo qualsiasi, tremendamente reale, ma di una verità che rifiuta la complicità di un giudizio storico o morale.

E ancora circa la descrizione del cadavere di Liliana:

“palesava come delle filacce rosse, all'interno, tra quella spuliccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti: un pasticcio! Con delle bollicine rimaste a mezzo.” (Vale ancora il discorso che si è fatto sopra: comunque il processo di svalutazione del materiale tragico della morte attraverso un linguaggio basso – tra descrittivo e di conversazione – si fa sempre più chiaro.) “Curiose forme, agli agenti” (nonostante l'anomalia dell'accentazione, potrebbe essere un ottonario del Manzoni, nel senso che presenta una solennità d'impianto scandito dalla stessa ansia rapida e aspra degli *Inni sacri*: solo che, al posto dell'invocazione a Dio, c'è nella stessa posizione epica, in chiusura di verso, la composizione “agli agenti”); “parevano buchi, al novizio” (ancora un termine della nomenclatura religiosa), “come dei maccheroncini color rosso o rosa”. (La sottigliezza della distinzione cromatica – color rosso o rosa –, la levità di cui trema, conseguendo immediatamente all'immagine così fortemente dissacrante dei “maccheroncini”, fingendo di spegnerla, la carica di ulteriore dissonanza).

Si potrebbe proseguire, ma, a ulteriore riprova di quanto fin qui detto, pare più utile esaminare brevemente il secondo testo critico sopra richiamato, quello su *Il barone rampante* di Italo Calvino, che Guglielmi ha pubblicato sempre nel 1958, stavolta su «L'approdo»<sup>4</sup>. Per amor di sintesi se ne riporta qui un'infilata dei passi più significativi:

<sup>4</sup> Anche questo testo, a testimonianza di un'unitarietà di temi e di metodologia critica, è stato raccolto in Guglielmi 2010: 122-129.



Dal *Barone rampante* di Italo Calvino si possono ricavare alcune nozioni di ordine generale sulle possibilità oggi esistenti di fare romanzo. Tutti sappiamo come nell'immediato dopoguerra la letteratura italiana, approfittando di un inaspettato recupero di idealità – rese reali e vere dal fatto di essere scontate fisicamente, con le miserie della guerra, i morti, i feriti e i torturati della lotta di liberazione –, si sia gonfiata sotto l'azione di un'iniezione di nuovo umanesimo, si sia arricchita di alcuni gesti e capacità carichi di un'emotività immediata. [...]

Era come se d'incanto fosse rinato un rapporto armonico tra intelletto e natura, la collaborazione tra soggetto e oggetto. Tuttavia si trattava di un inganno: quella collaborazione non esisteva. Nonostante ogni apparenza, si continuava a scrivere una letteratura interiorizzata: si continuava a pensare attraverso il ricordo e le esplorazioni del subcosciente; e gli eroismi, i sacrifici disinteressati e gli ispidi passaggi della letteratura partigiana più che il resoconto di un'esperienza sono il risultato di un'invenzione formale. [...]

Il vero è che la guerra non è valsa a restituire alla cultura italiana il senso della realtà, come generalmente si dice: la guerra servì all'opposto a iniettare nel corpo della letteratura italiana, così gracile e anemica, delle vitamine corroboranti, a procurarle – a essa, ancora così gelosa della sua compostezza da educanda – una spregiudicatezza di strumenti, di propositi, di espedienti, di mediazioni attraverso cui riacquistare quel sentimento della realtà che nel decennio precedente era andato perduto. Servì quindi a insegnare all'Italia come continuare a fare una letteratura viva, anche se diversa da quella umanistica e obiettiva; a insegnare a noi cose che altre culture più fortunate già da tempo sapevano. [...]

Calvino con il suo *Barone* ci pare che sottolinei proprio il momento in cui si impone la necessità di un maggiore perfezionamento degli strumenti letterari, di una più attenta e totale "letterarizzazione" dell'emozione artistica. Così, contrariamente a quanto si dice, il *Barone* di Calvino non è tanto un esempio di serenità di scrittura, il risultato di un abbandono incantato e felice all'emozione poetica, quanto piuttosto il risultato di un progetto di violenza, il segno della consapevolezza che, per cogliere un sia pur piccolo brandello di realtà, è indispensabile abbandonare la posizione frontale, mettersi di lato, ricorrendo a tutta una serie di finzioni e stratagemmi. La realtà non è immediatamente prendibile [...]

Calvino non si fece ingannare. S'avvide che gli oggetti della natura e della storia che gli stavano di fronte e di cui voleva raccontare giacevano in un penoso stato di consunzione e di perdita di senso. Andavano ricostruiti e ricaricati. E ricaricare l'oggetto significa intellettualizzarlo, sottoporre la sua apparenza consueta ad alcuni processi di svisamento, di ricomposizione secondo altre coordinate, non più di carattere naturale, gonfiarlo e tenderlo sotto la spinta di energie e di illuminazioni artefatte. [...]

Si considerino i contenuti eversivi, non attendibili, estranei di cui si compone l'amore di Cosimo e Viola. L'irrealtà delle situazioni cui detto amore dà vita e attraverso le quali esso si realizza quale altra funzione ha se non di affermare e definire una potenza o intensità di sentimento, una ricchezza e forza di storia, che sarebbe sfuggita nel caso fosse stata presa di petto, cioè se l'amore di Cosimo e Viola, come quello nei romanzi di Pratolini, fosse stato immaginato nelle circostanze convenzionali, reali e naturali, in cui solitamente si compie nella vita quotidiana? Calvino invece cosa fa? Rompe le suddette circostanze convenzionali: liberando tanto Cosimo quanto Viola da ogni peso e significazione sociale, l'uno e l'altra limitandosi a tingere di un aristocraticismo adoperato quale strumento di dilatazione quasi



fisiologica dei personaggi, e non certo in chiave polemicamente classista; abbattendo i muri dell'alcova, fino a trasferirla nel nodo di un grosso albero; dotando tanto l'una come l'altro di un ricco armamentario simbolico, facendo correre Viola verso i convegni con Cosimo a galoppo di un cavallo bianco, e Cosimo stesso aspettarla saltando da un albero all'altro. [...]

Così lo spostare i confini dell'amore oltre i suoi termini propri, allargandone la scena con elementi estranei di ordine fantastico, è l'espedito di cui Calvino si serve per cogliere quelle lacerazioni che caratterizzano ogni certezza intellettuale oggi, costituendone la maggiore e peculiare verità. "L'amore riprendeva con una furia pari al litigio. Era di fatti la stessa cosa, ma Cosimo non ne capiva niente" (dove la parola "litigio" non entra nel discorso col suo significato figurativo di violenza, esaltando e dando intensità all'aspetto erotico dell'amore, ma insieme a questo con quello didascalico di rottura. [...])

Di qui il tono scattante, nervoso, intellettualizzato della vitalità moderna; di qui la tesa disperazione, il carattere leggermente sinistro, ambiguo e tendenzialmente distratto di cui si colora ogni vero impegno sentimentale oggi. E questa disperazione nervosa, questa tensione intellettuale, sempre minacciata da qualcosa, in allarme e inquieta, costituisce il sottofondo contraddittorio della straordinaria felicità di Cosimo e Viola, che si dicono il loro ultimo addio quando avrebbero dovuto amarsi per sempre.

Tutta la prima parte della recensione è dedicata alle considerazioni generali sulla possibilità di fare romanzo in epoca contemporanea e al consueto tema del rapporto fra realtà e sua narrazione. Quanto all'analisi dell'opera di Calvino, essa è incidentale e strumentale alla costruzione teorica della visione del critico, per il quale in Italia letteratura ed esperienza non riescono a coniugarsi se non come invenzione interiorizzata. La fiaba dell'amore fra Cosimo e Viola, con la sua perfetta riuscita formale e simbolica, diventa dunque il pretesto per dimostrare che la maniera di Calvino è di fatto uno stratagemma (forse l'unico) buono ad aggirare il problema e offrire una rappresentazione della realtà per vie traverse e indirette. Un ripararsi dietro la letterarizzazione e l'intellettualizzazione dell'oggetto in modo da rimediare alla sua consunzione, allo scolorimento che la modernità ha prodotto sul reale. Anche l'analisi testuale del breve brano riportato (Viola che raggiunge Cosimo montando il suo cavallo bianco e l'ultimo dialogo fra i due amanti) conduce altrove, fino a notazioni sociologiche sulla natura inquieta e ambigua delle relazioni sentimentali in epoca moderna.

L'oggetto della critica è una scusa; quale scandalo, dunque, se si fa a meno di esaminarlo, quando anche l'opera di un critico insigne e scrupoloso come Guglielmi, si può azzardare, non sarebbe cambiata di molto se invece di leggere approfonditamente, come di certo ha fatto, avesse letto poco o nulla delle opere criticate?

Quale scandalo, si ripete, quando fra gli addetti ai lavori è opinione comune, seppure sottotraccia, che è il critico che determina l'opera d'arte e non quest'ultima a indirizzare il pensiero del critico?

Persino padri incontestabili della critica letteraria italiana si sono distinti anche, se non soprattutto, per il loro talento creativo prima ancora che per lo scrupolo esegetico. L'istinto che induce un critico a puntare su un autore o un'opera anziché su altri è molto meno razionalmente



spiegabile di quanto non ci si illude che sia, e molto più decisivo. Francesco De Sanctis, con la sua seminale *Storia della letteratura italiana* plasma ciò che prima, non avendo forma, di fatto non esisteva. A Giacomo Debenedetti è stato attribuito un «estro da raddomante» (Brioschi 1977: IX), una sorta di intelligenza del gusto, quindi, che lo orientava in quelle scelte di approfondimento con le quali si è distinto per modernità e originalità rispetto al tessuto critico-accademico del suo tempo e che lo ha condotto a instaurare una sorta di nuovo canone delle opere, degli autori, delle discipline e degli eventi che risulteranno cruciali per la modernità e sempre più distanti dallo strapotere dell'ortodossia crociana.

Questi giganti della critica leggevano le opere di cui parlavano? Ovviamente sì, ma non è il punto. Il punto è che, a incidere, non era il fatto che le leggessero o meno, ma i loro orientamenti, che hanno fornito scaturigine alle scuole critiche successive. Orientamenti dettati dal gusto, dall'istinto e all'esercizio di quel musiliano principio di *collocazione* di cui ha scritto Bayard. Un principio che, pur senza farne vessillo, appare ipocrita negare.

Leggiamo (o non leggiamo) e giudichiamo secondo il nostro gusto, che in un critico maturo si è già formato attraverso le letture passate. Ci saranno senz'altro (devono esserci) anche letture future che ci educeranno e influenzeranno ancora, ma saranno letture (o non letture) già predisposte secondo gusti, idee, giudizi e pregiudizi radicati in precedenza. Siamo destinati a leggere il mondo attraverso l'idea di mondo che ci siamo fatti già. L'importante non è dunque che il singolo frammento di mondo esaminato sia scandagliato fin nei suoi più minuti dettagli, ma che l'opinione che ne deriva, pur se velata da preconcetti, sia il più possibile densa di rimandi e connessioni ad altre porzioni di mondo, così da indurre nel lettore curiosità e stimolare il desiderio di conoscenza. La conoscenza non sarà pura, non può mai esserlo, ma in fondo chi se ne importa? Il desiderio di qualcosa non è forse più utile alla vita della cosa desiderata in sé?

## Bibliografia

- Bayard, P. (2007), *Come parlare di un libro senza averlo mai letto*, Milano, Excelsior 1881;
- Brioschi, F. (1977), *Introduzione a G. Debenedetti, Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, Il Saggiatore;
- Casadei, A. (2015), *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino;
- Derrida, J. (1967, trad. it. 1971), *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi;
- Guglielmi, A. (2010), *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani;
- Id. (1958), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in «il verri», agosto 1958;





- Iser, W. (1974, trad. it. 1987), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino;
- Jauss, H.R. (1967, trad. it. 1969), *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida;
- Wilde, O. (1890, trad. it. 1995), *Il critico come artista*, Milano, Feltrinelli.