

Carlo A. Madrignani

A proposito di critica letteraria e biografia

Il Novecento per “dimostrare” l’infruttuosità del confronto tra biografia di un autore e testo ha concepito un programma di smaterializzazione e di mascheratura estetica per cui l’opera non avrebbe rapporto con chi la scrive: di qui la proposta di una teoria interpretativa fondata sul rifiuto dell’extratestuale in ogni sua forma. In Italia a Croce si deve la rigorosa dimostrazione dell’inutilità e anzi della nocività di questo tipo di ricerche che ostacolerebbe la valutazione estetica, da intendersi come l’unica “legale”. Egualmente diffusa presso la cultura idealistica è stata la negligenza professata per gli scritti di poetica e per le convinzioni estetiche che ogni artista coltiva ed esprime in formule le più svariate. Tale disinteresse, inimmaginabile nell’arco dei secoli di cultura classica e di poetiche normative, è fra le più significative affermazioni del gusto post-romantico ed ha concorso a legittimare una forma di immediatismo estetico che conferisce alla lettura poteri onnicomprensivi. Anche se una proficua esperienza di ricerche sta a dimostrare il contrario, nel Novecento si è autoaccreditato un metodo critico antibiografico da cui è escluso lo studio di quelle idee estetiche che un artista teorizza espressamente o inserisce nelle pieghe di discorsi colloquiali o di riflessione privata. Nei quali può capitare che si scoprano alcuni spunti di originalità teorica; più facile è incontrare suggerimenti teorici o tecnici che permettano di avvicinarsi alle opere a partire dalle ragioni estetiche espresse dagli autori stessi. Per non dire poi che l’utilizzo delle riflessioni sull’arte offre la possibilità di commisurare l’opera dell’artista con quella cultura collettiva con cui anche il più isolato o ribelle colloquia. Basti pensare al rapporto fra lo *Zibaldone* e i *Canti* e le *Operette morali*, e gli esempi si possono moltiplicare anche in presenza di artisti non eccezionalmente filosofi; oppure, per quanto riguarda il romanzo, oltre agli interventi metanarrativi variamente sparsi, sono giustamente celebri le classiche introduzioni di James come lo sono, o diventeranno, le recenti riflessioni di Kundera con la loro eccezionale sapienza storico-critica. Dallo studio della cultura di un autore conseguono due effetti salutari: aumentare lo spessore del rapporto fra lettore e opera e contribuire a contenere quel tasso di arbitrarietà e di assimilazione soggettivistica a cui è esposto ogni esegeta, anche quando si affida alla “scientificità” di interpretazioni retoriche, narratologiche ecc.

In nome di un’idea della poesia come attività autoregolata il New Criticism, che rifiutò ogni tipo di critica storica o ambientale, dibatté sullo specifico della poesia appoggiandosi a una congerie eterogenea di congetture e deduzioni in difesa di un idoleggiato rigore stilistico, muovendosi, almeno nelle intenzioni, fuori da ogni convergenza con le proposte d’impianto idealista. Agli occhi di chi confida nell’autoreferenzialità del Testo appare dispersivo o depistante spendere energie a indagare sulla persona dell’autore né val la pena di deconcentrare l’attenzione al fine di

appurare quali siano state le esperienze formative gestite dall'habitat familiare e sociale. La norma testualistica è quella di una pratica di soliloquio, dove il critico nel tentativo, disperato, d'identificarsi con l'autore mette al primo posto i fantasmi del proprio io fino ad azzerare le differenze dell'oggetto.

Nell'esegesi dei critici "isolazionisti" prevalgono due atteggiamenti: o far dire ai testi quello che il critico pensa partendo da sé stesso oppure ipotizzare un testo per forzarlo a dire l'indicibile (il che può sortire esiti fantasiosi e perfino divertenti per la facilità del loro procedere "poetico", ben diverso dalla defatigante ricerca del dicibile). Se si parte dal presupposto che la finitezza del testo non permette che esso sia manomesso indefinitamente, cioè al di fuori di coordinate culturali riconoscibili, ne deriva che la biografia si offre come punto di riferimento per un lavoro che interroga l'opera attraverso il confronto con un sistema (ben poco sistematico) di dati, a cui si deve la sua "forma". In tale ottica la "vita" può essere intesa come quel complesso di esperienze che hanno segnato la psiche e la mente di un artista e sono state assorbite e depositate nella memoria. Con la precisazione che non tutti gli eventi del privato hanno uguale incidenza – e può essere che fatti quasi impalpabili si rivelino più determinanti di sconvolgimenti epocali ed eventi strettamente personali penetrino nel testo, palesemente o cripticamente.

Per molto tempo la volontà di separare nettamente autore e testo ha avuto poca fortuna, a prevalere è stata anzi, e spesso con eccessi debordanti, la formula opposta. Non meraviglia che Proust all'inizio del Novecento abbia buttato giù per uso personale alcuni appunti, con cui ha cercato di abbozzare un modello di critica a confutazione del metodo biografico e documentario di Sainte-Beuve e di Taine, i cui scritti rappresentavano la vulgata ufficiale nel mondo dell'accademia e della scuola in terra di Francia. I principi di Sainte-Beuve citati correttamente come formule da condannare sono due: quello che vede nella letteratura qualcosa che non è «séparable du reste de l'homme et de l'organisation», e l'altro così espresso: «On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit». ¹ Ad essi Proust oppone con tono irrevocabile un diverso assunto, e cioè che «qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices», a cui segue il corollario che identifica l'artista col «moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres e du moi qui connaît les autres» fino a parlare di «ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète». ² Simili formulazioni si possono analizzare da diverse prospettive a partire da quella che le collega al lavoro del narratore, con quanto di militante e partigiano esso comporta da parte di un artista che elabora un'alternativa soggettivista alla letteratura oggettivistica dominante negli anni del suo noviziato – e così si spiega perché la *vis polemica* porti l'estensore a sottovalutare nuclei di cultura artistica presenti nel suo operare narrativo (per dare a Proust quello che è di Proust sarebbe d'obbligo confrontare questi pensieri frammentari con i principi informatori dell'opera narrativa).

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 221.

² Ivi, pp. 221-22, 224, 225.

Confrontando sommariamente le riflessioni di Proust con il pensiero filosofico del primo Novecento risulta, di primo acchito, la filiazione da quell'indirizzo soggettivistico finalizzato a detronizzare il canone dell'oggettività e a interiorizzare l'esterno. Proust procede in tale direzione e mostra di possedere un sistema di psicologia estetica che si regge sulla polarizzazione fra i due «moi» e ne trae la conseguenza, senza mediazioni, per cui l'artista che segue l'io degli altri cade nella "menzogna" estetica, mentre la "verità" farebbe capo al «moi incoscient, profond, personnel» e tale argomento gli permette di contrastare il presupposto materialistico del discorso di Sainte Beuve il quale a sua volta si ribellava all'ideologia maggioritaria dello spiritualismo che inneggiava all'uomo come «pur esprit». Di qui consegue l'acomunamento in chiave anti-positivista con Taine, anche se non sarà sfuggito a Proust quanto complesso è il discorso di Sainte-Beuve e come quel "materialismo" si carichi di una particolare sensibilità per arditezze psicologiche e sociologiche, forse non estranee alla formazione del narratore attento al rapporto fra convenzioni sociali e individuo. Per la parte essenziale la teoria proustiana è racchiusa nelle poche righe salienti citate; nelle altre pagine s'incontrano giudizi di gusto (il migliore riguarda Flaubert «genio grammaticale»)³ in cui si mescolano reazioni private, riflessioni di metodo e moti d'insofferenza da cui scaturiscono alcune proposizioni critiche interessanti (si vedano in particolare quelle su Balzac). Sul versante filosofico le riflessioni di Proust si fondano su una premessa non detta che è un cardine dell'epistemologia di fine secolo, cioè la fede in un processo dicotomico come fondamento dell'apparato psichico. Qui Proust usa lo stile mentale di un filosofo-scienziato "positivo" che si crea un'omogeneità spaziale nella quale esercitare un effetto di padroneggiamento e di legiferazione – ne è una spia inequivocabile il ricorso alla parola "legge" applicata al mondo psichico, così come lo vedevano il metodo e la mentalità delle scienze sperimentali (quelle care a Zola e ai naturalisti). Proust sembra aderire ad una sorta di ontologia identitaria che si regge sull'opposizione io/altri, da cui, con prontezza poco "dialettica", fa derivare una concezione dell'artista come promanazione dell'Io interiore che interviene come un *deus absconditus*; se ne conclude che la poesia sarebbe «un monde surnaturel [sic] et exclusivement personnel» che può essere illuminato, esclusivamente, dall'interno «et non du dehors».⁴

Se si considera questa attrazione per le teorie psicologiche, non meraviglia che le più interessanti siano le annotazioni sulla psicologia della memoria e sui rapporti fra ragione e ricordo in chiave sensoriale in opposizione con il monismo razionalistico dei positivisti. È su questo terreno che il discorso procede e gestisce con tale genialità la predisposizione introspettiva da suggerire aperture di finezza "scientifica". Proust sa ricollegare la proposta "filosofica" con l'osservazione dei propri meccanismi psichici e dalla memoria personale trae alcune deduzioni in materia di memorizzazione. Dotati di un particolare fascino stilistico-intellettuale si presentano i due casi qui registrati di soprassalto della memoria extraintellettuale poco ricordati, non meno calzanti e geniali della famosa teoria della *madeleine*; il che sembra confermare il nesso fra questi appunti e la preparazione del romanzo (che per ora si chiama *Sodome et Gomorre*) su

³ Ivi, p. 299.

⁴ Ivi, pp. 249 e 278.

cui si stanno riversando, con operosa latenza, le energie dello scrittore. E in effetti quello che i curatori hanno intitolato *Contre Sainte-Beuve* è la registrazione di appunti letterari presi dal vivo, un pensiero allo stato nascente, leggendo i quali ci è dato di conoscere il retroterra di uno scrittore che dialoga con sé stesso mentre si sta preparando a scrivere un capolavoro decisivo per la letteratura del Novecento. È insomma uno di quegli scritti marginali che entrano a pieno diritto nella ricostruzione della “vita” di uno scrittore e offrono elementi di giudizio a quanti si propongono di cogliere il complesso tragitto, la stratificazione e i livelli di consapevolezza estetica della *Recherche*. Ad accrescere l’efficacia complessiva c’è il riuso di formule lessicali di natura psichiatrica fuori dall’ambito specialistico («moi profond, inconscient» ecc.), la cui peculiarità a metà fra letteratura e scienza sta nel riformulare con eleganza un linguaggio scientifico settoriale – si pensi che negli stessi anni in un’Italia molto più cauta Fogazzaro tenta un’operazione analoga parlando di religione dell’Inconscio. Se per un verso la genialità dei pensieri è un fatto di assorbimento e stile comunicativo, che riecheggia un nuovo modo di pensare l’attività psichica e memoriale, queste riflessioni nella sostanza si riallacciano al credo avanguardistico di tanti letterati del primo Novecento che facevano del solipsismo idealistico e/o spiritualistico la loro “fede”, cultori di quella particolare metafisica che permette di credere nella fissità del mondo interiore contrapposta alla fede nella storia teorizzata ed egemonizzata da intellettuali ottocenteschi come Sainte-Beuve e Taine (a cui viene rinfacciata la fede nell’evoluzionismo artistico). Da un contesto così fragile e sensibile esce l’ipotesi del Testo come Altro irriducibile alle leggi di quella quotidianità storica, di cui Sainte-Beuve appare il cultore per antonomasia.

C’è poi da considerare l’influsso di alcuni assiomi di quell’estetismo di fine secolo, ben presente a Proust critico e giornalista. È noto che a partire da metà dell’Ottocento molte implicazioni della cultura artistica derivano dalla teoria dell’*art pour l’art*, intesa come asserzione di autonomia estetica di buon senso in polemica con i moralismi imperanti: si tratta di una manifestazione di gusto e di pensiero di grande respiro che è arrivata fino ai formalisti russi degli anni Venti, rilanciati poi come creatori scientifici dell’esegesi stilistica, a cui mossero critiche antiestetistiche sia Lukács che Bachtin. Val la pena di ricordare come dal dibattito ottocentesco incentrato sopra i rapporti fra storia e arte derivano due tipologie di critica di lunga durata: sia i prontuari esegetici ispirati all’imperativo platonico di “ritrovare” l’armonia che regola con perfezione sistematica ogni anfratto della macchina retorica, sia i metodi fiduciosi nella forza deduttiva dello storicismo, i quali, con altrettale e più scolastica sistematicità, si affidano all’accumulo teleologico-sociologico, per cui basta rintracciare e mettere in bell’ordine tutte le sollecitazioni extratestuali per ricostruire *ad unguem* il senso di un testo senza bisogno di entrarvi dentro. Per quanto riguarda il dibattito sull’autonomia estetica esso si ripropone nel tempo come indicazione di metodo che invita a rivalutare la retorica e a focalizzare lo studio sulle tecniche testuali con corrispettiva disattenzione al contesto culturale. Questo ritorno al testo ha comportato una vivace ripresa degli studi d’impronta classica, di cui ha beneficiato, insieme al genere poetico, lo studio per la narrativa moderna; al di là della rinnovata attenzione per gli aspetti formali, c’è stato un impoverimento dell’atto interpretativo legato ad una miopia

intratestuale che si attiene al risultato ultimo e visibile di un lungo processo di maturazione “formale”. Al di sotto del gusto filologico e dell’argomentazioni di metodo “lavora” l’immagine dell’artista che crea in uno stato di oblio nei confronti della propria materialità, come se scrivesse senza aver mai letto e fosse guidato da una “fantasia” che non si nutre del vissuto; da qui la conclusione davvero fantastica che non esistono rapporti fra i dati del percorso biografico e la travagliata transizione verso gli esiti dell’espressione artistica. A fine Ottocento e nel primo Novecento i teorici dell’antibiografia rispondevano con repulsione all’ufficialità di quegli studi biografico-clinici che, forti di una scientificità materiale, proponevano riduzioni fisiologiche in cui la “vita” corrispondeva ai risultati di patologie, studiate come dati bloccati in corpi senza storia, anzi senza vita (col risultato di rafforzare l’immediatismo dell’estetica positivista). Proust rifiuta la fissità dei biografi-patologi e accoglie le ben diverse sollecitazioni che provengono dal mondo della psicologia e psichiatria, specie francese, del suo tempo. Sono anni di rinnovamento culturale in cui confluiscono varie manifestazioni, sulle quali spicca, almeno a *posteriori*, l’influsso delle teorie di Freud; ad alcuni saggi sul vissuto degli artisti e alla resa narrativa di alcuni magistrali casi clinici si può far risalire la nascita di una nuova arte biografica, clinica e letteraria, incentrata sull’esperienza strutturante dell’infanzia, della famiglia e della memoria (e con “arte” si vuol sottolineare le analogie con il realismo narrativo, con i suoi principi di coerenza interna, mimesi e verosimiglianza).

Proust, spinto dall’eccitazione intellettuale di chi, chiuso entro i processi della maturazione artistica, è indotto a un’asserzione forte ed elementare come: «[...] les lois intérieures, mentales, de cette production n’ont pas pu changer»,⁵ esprime un tipo di pensiero che presuppone una solidarietà oggettiva fra il concetto di autonomia estetica e quella strategia filosofica che sottrae l’arte alle condizioni della diacronicità e ne fa un qualcosa di separato e misterioso (Croce dirà con laica ironia che nei “misteri” c’è sempre tempo per rifugiarsi).

Nell’ultimo decennio dell’Ottocento Benedetto Croce, mentre si prepara a passare dalla storiografia erudita alla teoria estetica, ha di fronte a sé perfettamente dispiegato lo *status* filosofico e artistico dell’Europa e sceglie di giocare il ruolo di colui che riprende le fila dell’idealismo tedesco con l’ambizione di contrapporre ai valori della scientificità un controveleno idealistico che blocchi ogni esito in senso materialistico, positivista o marxista. Già nella prima opera, l’*Estetica*, il disegno di un sistema complessivo, destinato a completarsi negli anni successivi, è così pervasivo da assimilare idealisticamente ogni forma del sapere a tal punto che Labriola, di fronte alla parte dedicata alla storia delle idee estetiche, parlerà di cimitero, a segnalare l’impietoso metro impiegato dal filosofo *pro domo sua*. Nell’*Estetica* il concetto di autonomia dell’arte trova una trattazione piena e articolata degna di un’opera *tota theoretica* e tuttavia l’enunciazione della purezza estetica rientra in una famiglia di idee, e ideologie, estetizzanti che furono orizzonte d’attesa, di cui si è avvalsa la nuova teoria del linguaggio artistico.

Può sembrare assurdo parlare di estetismo per un avversario convinto delle pratiche

⁵ Ivi, p. 278.

dell'estetismo. Ma si tenga presente che nell'ottica crociana l'artista estetizzante è un falso artista in quanto tradisce il valore del disinteresse estetico a favore della pratica: esemplare è il giudizio su D'Annunzio da prima poeta ammirato, poi sempre più gravato di colpe etico-politiche che erano anche estetiche. Fu questa estetica tramutata in costume critico che spinse molti critici anche crociani a ribellarsi allorché la rigidità enunciativa del dilemma poesia-non poesia metterà a nudo la natura preclusiva di una critica che si voleva conseguente a tale purezza. Il metodo critico crociano apparì a molti come l'invito a selezionare i momenti di poesia per distinguerli da ogni altra contaminazione, a formulare cioè un canone letterario di stretta osservanza personale con palese disinteresse per i contenuti culturali tipici di opere "impure". Di fronte alla biforcazione fra monologismo della filosofia e la ricchezza degli scritti storici e critici insorge il dubbio che esista un'asimmetria di fondo fra l'ipotesi unitaria della teoria e l'anarchica resistenza opposta dalla materialità dei singoli fenomeni.

Croce filosofo teorizzò una distinzione netta e insuperabile fra gli studi su quanto è esterno al testo e lo "studio" della poesia; ma già parlare di "studio" della poesia è un azzardo, in quanto l'arte induce, a suo dire, una forma di rasserenamento che brucia ogni residuo umano troppo umano. Anche quando un ripensamento porterà ad elaborare il concetto meno puro di letteratura posto al centro del volume *La poesia*, Croce ripete la condanna delle ricerche biografiche finalizzate allo studio delle opere poetiche, per concludere che il modo migliore per liberarsi del problema sta nel negare alla biografia dignità istituzionale ricacciandola fra gli accorgimenti di ordine pratico o retorico: i famosi pseudoconcetti, in questo caso la "pseudobiografia". Se si accetta la premessa che per il poeta non esistono statuti materiali, ne deriva che la poesia va al di là di ogni specificità storico-biografica. Quando si legge: «La vera [corsivo mio] biografia di un poeta è nella sua poesia» è facile riconoscere uno di quegli assiomi tautologici la cui assolutezza antiempirica annulla ogni mediazione materiale, come se il vuoto si frapponesse fra chi scrive e chi legge: ne consegue che per la Poesia Pura è previsto un tipo di lettura individuale imperniata su una ricezione tutta interiore che coincide con un'interpretazione smaterializzata del prodotto estetico: in nome della purezza idealistica l'opera d'arte non è soggetta a (o, come si suol dire, si eleva al di sopra di) qualsivoglia determinazione socioambientale e si congiunge intatta con l'animo del fruitore (di conseguenza il testo teatrale prevale sulla messa in scena). Accettata la logica che l'uomo non esiste se non in quanto assorbito dal poeta, il quale a sua volta s'identifica con l'opera (che suona ora come il novissimo vangelo di tanti inconsapevoli crociani), se ne deduce che l'interprete idealistico, di qualsivoglia ideologia metodologica, è colui che rifiuta le istanze di un metodo di verifiche empiriche e si bea dell'identificazione fra la scrittura e la libertà e l'onnipotenza della lettura. Nelle pagine critiche, pur rimanendo all'interno della filosofia dell'autonomia estetica, Croce non sviluppò un culto dell'autoreferenzialità né le sue interpretazioni esaltarono l'*hic et nunc* degli isolazionisti e dei parafrastici. Quando nel volume *La poesia* il concetto di autonomia si complica, compare un accenno alle radici psicologiche del poetabile nel discorso: sia pure di scorcio Croce parla della «vita passionale che porge la materia alla poesia», per aggiungere subito dopo, onde evitare ogni possibile sovrapposizione fra materia psichica ed espressione artistica, che non vi

è «rispondenza proporzionale con la vita pratica del poeta»,⁶ che è da intendere forse come la risposta al biografismo estetico, o magari a quello esegetico alla Freud, o alla moda delle vite romanzate. Sulla materia della poesia prima o dentro l'assimilazione-trasformazione estetica è impossibile trovare indicazioni che contrasterebbero con il fondo attualistico di ogni idealismo; il nesso fra predisposizione psicologica e formalizzazione estetica è espresso come movimento dal basso verso l'alto, una trasformazione caratterizzabile per negazione: le passioni non sono più passioni; si derazionalizzano i processi razionali; le esigenze pratiche si rarefanno fino ad estinguersi. Cosicché al culmine di tali processi depurativi può sorgere la curiosità d'interrogarsi sulle percentuali dei residui, verrebbe da dire "tossici", ed è forse una curiosità dietro la quale si nasconde l'impulso a rifare il tragitto in cui si è venuta strutturando l'opera d'arte, ma sopravviene il concetto inibitorio di "purezza" come marchio originario a cui il lettore, e prima di lui l'artista, devono guardare.

La poesia pura che «trascende qualsiasi interesse pratico» rimanda a poeti altrettanto puri i quali vanno presi con «indulgenza» «per il loro giudicare solitamente alquanto fantastico e per la loro indifferenza circa le cose pratiche».⁷ Il ricorso a un simile stereotipo, lontanissimo da una mente lucida e sobria, nel ribadire il principio dell'autonomia, vi introduce una forma di deresponsabilizzazione estetica che depriva di pericolosità il ruolo dello scrittore "vero", esemplato sul metro di una presupposta superiorità o estraneità alle miserie della vita, di cui l'olimpico Goethe è il prototipo. Come a dire che al gusto per la poetica romantica si sovrappone il magistero di tipo classicista in nome del quale il bello è inteso come misura e ordine (è noto che Croce teorizzò il "superamento" delle polemiche fra classici e romantici in nome di una ideale compenetrazione delle opposte ragioni). Se ne conclude che il Croce assertore della scissione fra arte e passioni, non sta dalla parte opposta del diversissimo Proust che si crea una psicologia estetica antisociale incentrata sull'inidoneità a comunicare, quasi che l'arte vivesse dei vizi dell'occultamento e di una naturale segretezza. Su entrambi agisce la poetica estetizzante della lontananza, dell'arte come non-prodotto, qualcosa che è difficile localizzare se non per negazione.

Proust e Croce, in quanto portatori di un'idea di letteratura, traggono dal concetto di autonomia artistica conseguenze diverse sul piano della militanza. Croce ebbe nei confronti degli scrittori d'avanguardia il distacco diffidente di chi vede nell'estetismo il tradimento dell'Arte Pura e uno strumento di corruzione, da cui consegue la condanna dello scrittore decadente, che all'opposto del poeta puro, cede alle tentazioni del mondo. Se Proust estetico ed estetizzante vive dal dentro il movimento dell'«absolument moderne» e si crea un poeta che parla il linguaggio coribantico dell'altro, dall'interno di questo impegno di rinnovamento si trova ad affrontare il dilemma storico della modernità letteraria, quello di imprimere una svolta rivoluzionaria al romanzo realista arrivato al culmine con il naturalismo. Croce campione di antimodernismo, come rivela la sua splendida prosa classica, è uno dei letterati italiani per i quali non esiste il problema dell'avvenire del romanzo; l'antica preclusione dei classicisti gli detta una complessiva difesa arcadico-romantica della

⁶ B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1963, p. 334.

⁷ Ivi, p. 336.

Poesia, contrapposta oggettivamente all'invasione della prosaicità romanzesca. Per i classicisti era impossibile giustificare la "bassezza" del romanzo; Croce opera una riconversione conservativa: quando gli capita di "scoprire" il bello narrativo lo sottrae alle norme della durata e lo riconduce al modello attimale della liricità, come vuole la regola transretorica della sua estetica.

Per Croce, e anche per Proust, vi era una connessione fra poesia e "vita". Alcuni decenni dopo, in tempi di eteronomia generalizzata, si assiste all'anacronismo per cui il progetto dei testualisti e autonomisti rimanda ad una società scomparsa, incentrata sul primato dell'antica Retorica e al suo statuto di fissità e omogeneità dei valori estetici. L'esegesi intratestuale presuppone una sorta di nostalgia di chi non vuol tenere conto della trasformazione epocale che ha sottratto all'opera d'arte moderna l'aureola protettiva dell'ideologia classicista. La ragione profonda del ritorno alla retorica e alla parafrastica sta in un effetto di rassicurazione culturale: è un modo difensivo per non rispondere agli interrogativi del lettore che vive il precario sistema della comunicazione postclassica. Dai tempi in cui la nascita del giornale e del romanzo ha stravolto l'ordine gerarchico dei generi letterari, il nuovo modello della durata espositiva e argomentativa ha travalicato i domini disciplinari diffondendosi nelle branche dei saperi istituzionali ed è arrivato a modificare anche lo stile e i procedimenti della critica professionale. In parallelo con l'affermarsi del romanzo i critici hanno sviluppato un discorso policentrico e diacronico che si muove per progressione come il *plot* narrativo; all'antica dimostrazione per esempi si sostituisce un procedere articolato e incrociato di fatti e riflessioni; basti citare le trame biografiche di Sainte-Beuve distese attingendo e sommando materiale spurio, oppure il tracciato storico-intellettuale della *Storia* di De Sanctis la cui struttura narrativa, forse più dei singoli giudizi, ha aperto una strada diventata poi d'obbligo.

La comune passione antibiografica di Croce e Proust è al centro di due diversissimi sentimenti dell'arte. Per Croce il Bello artistico si offre, e si fa riconoscere, per il richiamo ad uno stato di superiorità e purezza e lo si può esprimere solo attraverso argomentazioni tautologiche. La poesia per antonomasia, quella dell'Ariosto, è Armonia senza altre specificazioni, mentre il giudizio sui *Promessi sposi* è più articolato perché concerne un'opera imperfetta, contaminata da impurità pratiche: come a dire che, accanto all'apollineo estetico, esiste un mondo di esperienze non-artistiche che crescono parassitariamente nell'habitat poetico. Il referente è il canone classicistico per cui il Bello è Ordine e per l'opposto il Brutto è l'effetto di un disordine che incrina la compattezza estetica (a fil di logica se ne deduce che il discorso interpretativo non può cedere a pratiche destrutturalizzanti, né ammette espropriazioni o necroscofie stilistiche). Se Croce crede nell'attingimento di una poesia superiore e rasserenante, il Proust dei frammenti scopre la profondità anticlassica del Bello-maschera e la riconduce al motivo romantico del non-apparente e della conflittualità. L'arte ha il compito anticonformistico di far emergere quanto è costretto alla latenza, quanto sta al di sotto delle convenienze e si oppone alla norma antiestetica della "normalità". Se per Croce l'arte non si oppone, ma integra e migliora la normalità, l'estetica di Proust è alterità e liberazione, senza ideologie libertarie.

Le ragioni che avvertono dei limiti del biografismo non possono far dimenticare che

una separazione netta fra biografia e arte suscita più problemi di quanti ne risolva. Le teorie spiritualformalistiche tutte intese a smaterializzare e a isolare sopportano due esiti contigui: o rifiutano lo studio genetico che indaga sulla pluralità degli impulsi a scrivere artisticamente oppure confidano su misteriose proprietà innate; non si va oltre il venerando dilemma del *nascitur vel fit*.

Abbandonato lo stile classificatorio ed esemplificativo, i giudizi maturano seguendo una progressione di verifiche dal cui incrocio emerge il senso del testo. Se si vuol parlare di metodo, esso si fonda su probabili convergenze e sinergie, che concorrono a chiarire un quadro d'intelligibilità provvisorio e ridefinibile: il che equivale a postulare la collaborazione di quanti vogliono partecipare a rimettere in discussione vecchie e nuove letture – ed è poi il modo di uscire dal soggettivismo del Grande Interprete valorizzando l'apporto della comunità scientifica. Questo tipo di approssimazione a cerchi concentrici si coniuga con la pazienza di chi ha una idea "larga" dello spazio artistico e diffida di quella critica della scorciatoia che sottopone la bontà dell'esegesi alla condizione che il risultato sia consono alle premesse care all'interprete. Nel qual caso si annullano gli effetti della ricerca e aumenta quel tasso di arbitrarietà, che da condizione fisiologica diventa il motore di sovrainterpretazioni sistematiche. Si pensi a tante specie o sottospecie di metodi a valenza scientifica o filosofica (strutturali, psicanalitiche, sociologiche ecc.) che procedendo per analogia si infilano in un tracciato a imbuto in difficile equilibrio nei confronti della dottrina originaria; con il risultato di un incongruo valore aggiunto di opinabilità, da cui derivano due reazioni: o sei convinto del giudizio conclusivo malgrado il metodo impiegato o ti trovi di fronte a un macchinario fatto con pezzi di efficacia discutibile. Una ricerca che investa l'avantesto socioculturale sostituisce all'autoreferenzialità la spinta alla scoperta e alla verifica e, mentre diffida dell'*esprit de système*, avanza confrontandosi e selezionando le informazioni provenienti da nuovi materiali che provocano nuovi interrogativi, dentro e fuori dal testo.