

Pietro Milone

Critica e poesia: il novecentesco *malentendu* Su Ferroni, Debenedetti e l'*oltre*

Abstract

Ne *La solitudine del critico* di Giulio Ferroni vengono al pettine molti importanti nodi della critica passata e presente e del suo incerto destino. Questo scritto vi si sofferma e in una proficua contraddizione del libro un altro ne scorge: il *malentendu* di laica *suffisance* del criticismo novecentesco che ignora l'estasi, l'esperienza dell'*oltre* metafisico da cui nasce la poesia che vivifica, altresì, la critica letteraria. La grande arte oltre che denuncia e requisitoria è estasi, come ricordava Bontempelli scrivendo della perenne «tragedia della poesia nel mondo», dell'«'uomo solo', angelo caduto dal cielo sopra la terra» e legato al «mondo misterico dell'antevita». Mondo irraggiungibile in una tradizione razionalista-logocentrica cui Ferroni resta legato a dispetto del richiamo a Debenedetti e all'*oltre* che implica una diversa epistemologia. Alla solitudine della *resistenza* del critico si somma quella dell'*esistenza* (con la sua debenedettiana *musica dell'uomo solo*) e alla laica religione civile delle lettere deve perciò unirsi una laica teologia dell'arte, una metafisica della creatività (Dante, Pirandello, Borges, Sciascia sono tra gli autori richiamati, con Matte Blanco e Francesco Orlando).

In La solitudine del critico by Giulio Ferroni many important knots of past and present criticism and its uncertain destiny come to a head. This essay dwells on it and glimps another one in a fruitful contradiction of the book: the malentendu of secular suffisance of the twentieth-century criticism that ignores ecstasy, the metaphysical beyond's experience; from this experience is born the poetry which also vivifies the literary criticism. As well as denunciation and indictment, great art is ecstasy. Bontempelli reminded this when he wrote about the never-ending «tragedy of poetry in the world», about the «'lonely man', fallen angel from heaven above the earth» and joint to the «mystery world of the prelife». This world is unattainable in a rationalist-logocentric tradition, but Ferroni remains tied to it, although he recalls Debenedetti and the beyond that implies a different epistemology. To the loneliness of the critic's resistance is added the one of existence (with his debenedettian lonely man's music). To the secular civil religion of literature must therefore be joined a secular theology of art, a metaphysics of creativity (Dante, Pirandello, Borges, Sciascia are among the mentioned authors, with Matte Blanco and Francesco Orlando).

Resistere, ovvero la solitudine del critico

Con un agile volumetto, a metà tra il prontuario di guida alla navigazione nei mari della critica e il *pamphlet*,¹ Giulio Ferroni traccia un'efficace e aggiornata sintesi del panorama storico-critico da lui attraversato e la utilizza per la messa a punto delle sue posizioni, in un serrato confronto con la critica e lo stato presente delle cose, che pare al contempo contenere nuovi possibili sviluppi. Ferroni sollecita pertanto a una

¹ G. Ferroni, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno, 2019.

verifica e a un bilancio critico, al quale arriveremo dopo il breve e preliminare rendiconto della struttura e dei principali contenuti del libro.

Nel primo capitolo (*Quantità, critica, crisi*) Ferroni si sofferma sull'«angoscia della quantità» (come l'aveva definita già nel 1996, a motivare, sin da allora, la necessità di un'ecologia letteraria, in uno dei capitoli conclusivi di *Dopo la fine*)² generata dall'«ipertrofia della comunicazione e dell'universo culturale [che] mette in difficoltà ogni tipo di critica, scalza ogni pretesa di controllare il panorama».³ L'influsso onnipervasivo del web ha profondamente modificato la situazione rispetto ad alcuni precedenti bilanci sulla critica ricordati da Ferroni, come quelli di Cesare Segre e Mario Lavagetto. Anche se «quasi nessuno sembra avvertire lo stretto intreccio tra il destino delle forme letterarie e artistiche e quello della critica», essa deve resistere, per quanto in crisi, senza rinunciare a se stessa e divenire subalterna al mercato (come per lo più sta divenendo), per continuare «a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio».⁴

Il secondo capitolo s'intitola al «cimitero delle teorie» e dei metodi collegati, che pure hanno dominato la critica quando, negli anni Sessanta e Settanta, avveniva il superamento della tradizione storicistica: marxismo, sociologia, antropologia, psicoanalisi, strutturalismo e, poi, semiotica trionfante. Se delle prospettive di alcune teorie e di alcuni autori (Goldmann, Girard, Derrida e Adorno tra gli altri), Ferroni è in qualche modo debitore, egli è rimasto estraneo ad altre e decisamente avverso a quelle del campo linguistico-semiologico, il cui passato dominio (con le sue punte di estremismo teorico: tecnicismo, eccesso di formalizzazione, presunzione di morte dell'autore) egli ritiene, assieme al trascorso predominio della politica, il principale responsabile – ancor più nei cascami della sua vulgata assorbita e diffusa dall'insegnamento universitario e scolastico – della messa in soffitta della letteratura e della lettura dei classici (tra gli oggetti desueti, aggiungerei: *target vintage* del mercato editoriale, come appare manifesto in qualche sito web). Dei protagonisti o degli epigoni di quel campo e di quella *scena intellettuale* dominante, Ferroni qui non ragiona né si cura più (dopo le tante trascorse polemiche)⁵ e passa, ricordando invece i precursori (da Enzensberger e Berardinelli al Cases della polemica contro i *logotecnocrati*) della resistenza al modello teorico in auge prima della sua implosione. Tzvetan Todorov, che ne fu uno dei principali artefici, con la palinodia del suo *La littérature en péril* (quasi come un crollo del muro di Berlino: sconfessione interna al campo del formalismo), appare anche per questo motivo come uno dei punti di riferimento della resistenza critica proposta da Ferroni che, peraltro,

² Id., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 183.

³ Id., *La solitudine* cit., p. 8.

⁴ Ivi, pp. 15 e 16.

⁵ Si pensi agli scritti in «Belfagor» e al volume *La scena intellettuale. Tipi italiani*, Milano, Rizzoli, 1998, che a un *excursus* storico sui modelli intellettuali faceva seguire una galleria di divertiti e divertenti, caustici ritratti di 66 tipi intellettuali (da *Accademico antiaccademico* a *Umorale*, passando per *Leninista machiavellico*, *Linguista gramsciobarbiano* ecc.).

libero ormai dal pericolo del dominio delle teorie, non solo non le ripudia *in toto*, ma assiste quasi smarrito (con il Compagnon del *démon de la théorie* da lui citato)⁶ all'inarrestabile evaporazione del loro stesso ricordo, come di giovanili amori sui quali si è già stesa la lapide sepolcrale del tempo.

Ai primi due capitoli di *excursus* storico, con una qualche impronta memorialistica, ne seguono altri due d'incursione «sul campo», nei quali la *pars destruens* della polemica con la linguistica, i *cultural studies* e le neuroscienze è seguita dalla *pars construens* riservata alla geografia e all'ecologia. Ferroni è contrario non tanto alla linguistica, quanto – come s'è detto – alle sue pretese egemoniche e ai suoi eccessi (gli stessi di ogni critica: tuttologia che disperde il concentrato della specificità letteraria nella comunicazione o, all'opposto, specialismo tecnicistico ai limiti dell'autoreferenzialità quando fuori delle legittime esigenze filologiche). Un eccesso egli considera altresì il ricorso alle neuroscienze in cerca del «fondamento biologico degli stili»;⁷ e maggiore (e ancor più condivisibile) preoccupazione suscitano in lui i *cultural studies*, con il loro ben percepibile appiattimento dell'essenza stessa dell'attività storico-critica: in essi il giudizio di valore (anche solo implicito) e l'individualità dell'autore e del testo si perdono in una nebbia dove tutte le vacche sono ugualmente grigie, sia la nebbia di un'analisi tematica sia quella, che cala meno avvertita e con maggiore insidia, di astratti schemi teorici, espressione dell'odierno *politically correct* (in difesa di donne, neri, etnie e minoranze emarginate del passato o presunte tali, in ogni campo, di ieri e di oggi), frutto della volontà di «proiettare tutta la storia e tutta la cultura che abbiamo alle spalle sulle istanze del presente, su una illusione di attualità e di movimento in avanti».⁸ Ferroni evita opportunamente, al riguardo, la parola *progresso* e conclude anzi sul rischio di una nuova forma di oscurantismo (riprendendo, al riguardo, le notazioni di Mario Perniola).

Lo studioso si mostra interessato invece allo *spatial turn* delle scienze umane quando, nel quarto capitolo, esamina il possibile apporto alla critica della geografia e dell'ecologia. Il punto di vista della prima risale a Carlo Dionisotti, che già qualche decennio fa, con uno studio che costituì uno dei pilastri della coscienza storico-critica del tempo, suggerì l'idea di un atlante della letteratura italiana come quello poi realizzato, sotto la direzione di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, nel nuovo millennio. Ferroni guarda alla spazialità del testo, sia nella sua dimensione teorica sia nella sua metaforica dimensione di viaggio (da Dante⁹ ad Ariosto e Baudelaire); ma guarda anche alla nuova percezione, «labile ed aleatoria», del mondo globalizzato e del web, fonte di una «deriva dell'orientamento»¹⁰ spaziotemporale, geografico e storico. Dalla necessità di resistere a questa deriva sorge il bisogno di abbinare all'ecologia del pianeta una parimenti inderogabile ecologia della parola e della

⁶ Cfr. l'ed. it., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

⁷ In polemica con il libro di A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo stile storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

⁸ G. Ferroni, *La solitudine* cit., p. 34.

⁹ Ai luoghi danteschi Ferroni ha dedicato, più di recente, il monumentale *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, Milano, La nave di Teseo, 2019.

¹⁰ Id., *La solitudine* cit., p. 45.

letteratura, a salvaguardia delle ultime oasi culturali, critiche e artistiche e in difesa di un più generale umanesimo.

«La poesia, voce di ciò che non abbiamo» è il titolo del quinto capitolo, che segna uno scarto significativo ed evidente nel disegno del libro. Dopo aver cercato di abbracciare la realtà dell'esperienza critica nella perlustrazione esterna dei suoi confini e nella mappatura dei suoi territori e della babele dei suoi linguaggi, Ferroni tenta di calarsi al centro stesso della sua più profonda, sfuggente e imprendibile essenza. Tale movimento è di natura ben diversa dal precedente, rispetto al quale potrebbe dirsi contraddittorio, ma – nonostante questo e anzi proprio per questo (come per il Wittgenstein delle *Philosophische Bemerkungen* su cui torneremo) – a noi pare complementare ai fini della conoscenza. La direzione del movimento è metafisica, ma il tentativo resta empirico sia per il già evidenziato atteggiamento antiteorico di Ferroni sia perché, nella ricerca della voce della poesia quale centro e primo motore dello spazio letterario e critico, egli fa ricorso alla voce dei poeti (che quella voce più degli altri possiedono e mettono in atto e che spesso poi su di essa riflettono). Di questo capitolo traspaiono alcune fondamentali presupposizioni (come ad esempio nel riferimento alla «mancanza che fonda il nostro essere nel mondo»,¹¹ che parrebbe rinviare al pensiero della *differenza* e dell'*altro*), ma come echi di riferimenti teorici che se altrove Ferroni richiama, qui non delimita né esplicita, di modo che meno nitida appare la definizione di quel «limite dell'esperienza» verso cui tende la poesia e la sua critica. Al riguardo va aggiunto, in primo luogo, che tale limite andrebbe considerato non solo nella direzione esterna, realistica e oggettiva, nella quale Ferroni, per formazione e convincimento, è portato a formularla, ma anche in quella interiore e soggettiva, se è vero che si tratta di cogliere l'«immagine del *rapporto del soggetto con l'inafferrabile oggettività del mondo*».¹² Non meno inafferrabile, in quella relazione conoscitiva ed espressiva, è il lato del soggetto, a maggior ragione se lo si esamina in quell'ambito dell'emozione che, ricorda Ferroni, comunemente indica il significato del termine *poesia* in un'accezione più generica di quella che si riferisce all'effettiva pratica artistica dei poeti. Di modo che il capitoletto, smesse le vesti critiche della riflessione, piega in maniera inattesa in direzione di ciò che manca alla riflessione critica e, aggiungiamo, al pensiero razionale e al linguaggio che vi si fonda. Il discorso si dirige così verso l'«*oltre* irraggiungibile»,¹³ al di là del confine costeggiato dai poeti, i quali nel corso della storia hanno tentato varie forme di superamento del linguaggio e del pensiero nel loro limite invalicabile che tale è non nell'esperienza dell'essere ma, appunto, della sua razionale formulazione linguistica, come occorre precisare per distinguere ciò che l'identificazione logocentrica dell'essere impedisce a tanti, Ferroni incluso, di distinguere. Lo studioso, infatti, quando esemplifica la questione con la visione di Dio nel *Paradiso* dantesco, della quale sottolinea l'indicibilità, sembra finir per presupporre un limite nel grado di raggiungimento dell'*oltre* dell'esperienza

¹¹ Ivi, p. 50.

¹² Ivi, p. 51, *cor.n.s.*

¹³ Ivi, p. 52.

estatica (che testimonia proprio il contrario) anziché nel linguaggio delle categorie del pensiero. A causa di tale implicito convincimento, forse, Ferroni non considera le altre significative manifestazioni di quella visione: lo *squadernarsi* della totalità indivisa (la cui comprensione unitaria, sintetica e sincronica, costituisce il centro dell'esperienza divina) e, ancora, il fatto che, pur impossibilitato a dirla, Dante la sente ancora viva e presente, al pari di un sogno al risveglio (il che definisce la memoria al di là di ogni formulazione linguistica e, insieme, molto ci dice della memoria e della *viva presenza* della poesia).

Rinviando però questa discussione sull'*oltre* e sulla sua attingibilità alla seconda parte del nostro scritto, teniamoci per ora a ciò che ne scrive Ferroni quando vi coglie l'affiorare, come in una vibrazione, dell'infinito. Lo studioso ha ben chiara la natura della duplice esperienza della finitudine umana e dell'infinito, e definisce il rapporto con l'*oltre* proprio in questi termini, insistendo tuttavia $\frac{3}{4}$ data la sua formazione critica, novecentesca, antiromantica $\frac{3}{4}$ sul primo aspetto. Nell'esperienza di «qualcosa di *finito*, che è parte della finitudine del nostro esistere, del nostro stare al mondo, ma dietro cui sentiamo vibrare l'*infinito*»,¹⁴ quest'ultimo si affaccia più che come reale presenza in atto, come potenzialità irrealizzabile, mera possibilità che si lega perciò allo scacco e all'impotenza. La finitudine ontologica si lega così, indissolubilmente (e non potrebbe non essere, ponendosi nella suddetta prospettiva), alla fragilità dell'esistenza: poesia, dunque, come leopardiana ginestra oltre che, citando Bonnefoy, «tutto, infinito silenzio annodato su di sé ma che irradia la propria luce»;¹⁵ e che diffonde la propria musica, aggiunge Ferroni, concludendo. Di modo che (anticipiamo anche qui), si potrebbe riassumere la critica di Ferroni e la sua idea di poesia con quel che scriveva Debenedetti riassumendo l'universo di Pirandello a proposito di *Una giornata*: «un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'«uomo solo»».¹⁶

Alla «solitudine della critica» è per l'appunto dedicato il capitolo sesto e conclusivo. Solitudine della desistenza del critico di fronte all'impossibile pieno attingimento dell'*oltre* (compare qui un riferimento alla *différance* del primo Derrida) inteso come dimensione non più metafisica ma esistenziale dell'*altro* (e diciamo pure, allora, se la dimensione diviene sociale, degli altri). La desistenza in questa perenne esperienza di crisi convive perciò con la resistenza, nel corso del tempo, a diversi momenti di crisi, dai mutevoli connotati storici, come quelli odierni, ai tempi del web.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 59. Ferroni cita Y. Bonnefoy, *La parola poetica*, in Id., *L'opera poetica*, tr. it., Milano, Mondadori, 2010, p. 1307.

¹⁶ Si tratta di «*Una giornata*» di Pirandello, nella seconda serie dei *Saggi critici* (nell'edizione Marsilio, 1990, da cui cito, p. 228).

Esistere, ovvero la poesia come musica dell'uomo solo

La solitudine del critico costituisce l'ennesima testimonianza del passo da critico militante, partecipe dell'attuale contesto, che l'autore ha sempre alternato a quello di storico della letteratura in uno stesso cammino che, appunto, lega l'ininterrotto rapporto con la tradizione dei classici, nella memoria, a un indissolubile vincolo col tempo presente nell'interrogazione o nel progetto di un destino futuro. Ferroni ha vissuto e testimoniato questo suo itinerario intellettuale e morale alla luce di passioni in grado di animare e ravvivare una critica esausta ed esangue, che sopravvive a stento prevalentemente in ambito universitario, per lo più confinata in specialismi settoriali, e che alimenta, con una spaventosa e autoreferenziale proliferazione a fini quasi solo concorsuali, più l'accademia che non la reale conoscenza. Il critico invita a resistere nel nome di quest'ultima e del benessere umano e civile (non più identificabile col progresso e tanto meno con le contrabbandate magnifiche sorti e progressive del dominio globalizzato di un web sempre più simile, aggiungiamo, all'orwelliano totalitario *Grande Fratello*). *Resistere* è la parola chiave (presente nel sottotitolo ed evidenziata in copertina) dell'odierno libello; *passione*, invece, lo era stata di alcuni precedenti libri, che aiutano a tracciare il percorso e ad interpretare il senso non solo di questa tappa, ma dell'intero viaggio e del *destino* (per riprendere un'altra parola chiave) dell'autore (e della critica, di cui l'autore è personaggio protagonista): *Passioni del Novecento* e *La passion predominante. Perché la letteratura*.¹⁷ In epigrafe a quest'ultimo Ferroni aveva posto un passo dello *Zibaldone* con la domanda sul perché nell'arte l'imitazione e l'espressione delle emozioni sia preferita a tal punto da far anteporre le opere che le esprimono, anche nel soggetto, ad altre di maggior perfezione che invece non lo fanno; domanda che, evidentemente, riguarda non solo l'arte ma la critica, discorso secondario che l'arte riecheggia e riproduce divenendo talora essa stessa arte. Il libricino era dedicato alle personali letture di Ferroni, che egli esibiva nell'ironico titolo come un dongiovannesco catalogo di conquiste, frutto di una passione sublimata,¹⁸ filtrata al vaglio della ragione per il continuo intervento di una voce critica incessantemente protesa alla storicizzazione, alla categorizzazione, alla mappatura. Con un intervento insistente, sino ad essere talora molesto, quando la voce dello storico e del critico d'oggi finiva per sovrapporsi e sostituirsi, persino nella narrazione autobiografica, alla voce del ricordo del principiante agli esordi della sua attività di lettore non ancora di professione. Voce pressante di un'inscindibile funzione tutoriale espressione, forse, del Super-Io o dell'Ideale dell'Io che si sovrappone a quella originaria dell'entusiasmo, delle emozioni, della pura e liberatoria dilapidazione del *principio di piacere* prima del suo mutamento nell'*accumulazione del principio di realtà* in cui,

¹⁷ Rispettivamente: una raccolta di scritti di critica militante (Roma, Donzelli, 1999) e un volumetto che ripercorre le letture di Ferroni su un piano più personale e autobiografico (Napoli, Liguori, 2009).

¹⁸ La medesima citazione del Leporello dell'aria del *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart aveva già intitolato (da Guanda, nel 1988) un'antologia della letteratura erotica a cura di Guido Almansi e Roberto Barbolini.

peraltro, avviene di scoprire un diverso piacere: la possibilità di quella che Ferroni definiva la «disponibilità combinatoria infantile» esercitata nei giochi, il «piacere di inventare mappe»¹⁹ per i suoi infantili giochi sui ciclistici giri d'Italia. Come Ferroni rintracciava nella memoria del proprio passato il destino del proprio presente, così possiamo vedere in quei suoi antichi giochi gli antenati dei letterari *tour de force* della sua solitaria storia letteraria, frutto di una dongiovannesca *passion dominante* per un catalogo il cui impossibile completamento contribuiva già in partenza a una condizione di angoscia (anche nel rapporto con la morte, proprio come nel mito di Don Giovanni): angoscia perenne potenziata dalla più recente «angoscia della quantità» che il critico manifesta da molti anni e da cui ha preso avvio anche l'odierno *pamphlet*.

Il percorso di Ferroni storico della letteratura resta al di fuori del nostro discorso, che è volto alla sua critica militante, alimentata da una continua tensione etico-politica collegata a una costante preoccupazione pedagogica e a una vocazione polemica. Quest'ultima, coltivata a partire da un'interiore predisposizione all'ardimentoso assalto (quella del bersagliere della rimemorazione infantile della citata *Passion dominante*), è stata potenziata dalle circostanze esterne durante la lunga preparazione di un armamentario critico talora argomentativamente dispiegato e talora sinteticamente contratto nell'acuminata *pointe* stilistica della comicità messa in pratica da Ferroni (oltre che da lui studiata); e in cui certamente consiste uno dei migliori frutti (intellettualmente acuti, densi e ricchi di spirito) della sua attività di scrittura, di scrittore *tout court*.²⁰

Una parte considerevole dell'impegno civile di Ferroni si è manifestata nell'attenzione costante al mondo della scuola (e allo studio e all'insegnamento della letteratura), profusa in interventi, articoli, scritti critici e libri. A tale riguardo occorre in primo luogo ricordare che, con *La scuola sospesa* (da Einaudi, nel 1997), Ferroni fu tra le poche voci critiche di una sinistra che colpevolmente tacque sull'abbrivio berlingueriano alla deriva della scuola dell'autonomia, per stracciarsi poi inutilmente le vesti dall'età berlusconiana in poi. Occorre in secondo luogo sottolineare come tale attenzione di Ferroni promani non da una supponente e baronale carità pelosa, volta esclusivamente alla formazione, tra i docenti, di un *target* di mercato per i propri libri e testi scolastici (come in molti altri casi), ma da una reale e partecipe condivisione delle preoccupazioni degli insegnanti più avvertiti e sensibili e perciò, diremmo, «scorticati» (in quanto direttamente e dolorosamente toccati sul vivo della loro pelle). Lo testimonia il rilievo, non solo quantitativo, della questione scolastica nel *pamphlet* odierno come già nei suoi libri precedenti. *I confini della critica* accoglievano un'intera sezione di scritti dedicati alla scuola che, però, si affacciava sin dalla *Premessa* in cui Ferroni la definiva «uno dei luoghi in cui [la letteratura] è sottoposta a più insistente verifica, difesa e minacciata, esaltata e sbeffeggiata», luogo

¹⁹ *La passion dominante* cit., p. 54.

²⁰ Valga il riferimento, ad esempio, alle *Lettere a Belfagor* di Giammatteo del Brica (Roma, Donzelli, 1994) prim'ancora che alla già citata *Scena intellettuale*.

esemplare, dunque, del suo essere in «stato d'assedio». *La letteratura in pericolo*, appunto, che, dal libro di Todorov, intitolava anche un capitolo della ferroniana *passion*: passione a rischio di cristologiche connotazioni di sacrificio e martirio – un po', vedremo, come per la pirandelliana Ilse in donchisciottesca lotta coi giganti della montagna – nel conflitto tra il nuovo che avanza, disgiunto tanto dalla tradizione umanistica quanto dal progresso illuministico, e la resistenza che vi si oppone nel nome del «necessario sentire la letteratura come una vera e propria laica, laicissima, “religione”» (la quale «si apre sul mondo» e, dunque, «non può limitarsi certo a celebrazioni e riti di lettori solitari»).²¹

Nell'odierna era del dominio del web, con la sua regressione all'infantile e primordiale categoria del gusto (il “mi piace/non mi piace”) e con i vari *influencer* che rispondono nella maniera più diretta alle aspettative e all'organizzazione del mercato editoriale e culturale (come fanno anche i vari informatori editoriali e piazzisti dei mass media, seppur in maniera più implicita), Ferroni intitola alla solitudine il suo ultimo intervento di riflessione sulla critica, a dispetto delle sue stesse precedenti affermazioni di tre lustri fa, contrarie a un esercizio solitario di lettura. Venuto evidentemente meno, nel frattempo, il fondamento del mandato sociale della letteratura e della critica, non basta più la personale disponibilità all'incontro con gli altri, trasformata in superstita autoinvestitura in attesa di un nuovo e futuro mandato. Ma detto questo e sottolineato, così, il più riconoscibile lato storico-sociale dell'arte e della critica d'oggi, occorre altresì dire che l'alternativa tra isolamento e socialità, come tra resistenza e desistenza, oltrepassa questo lato e concerne la loro essenza perenne, perché consiste, come nel già richiamato mito pirandelliano dell'arte dei *Giganti della montagna*, nell'alternativa tra la missione sociale di Ilse e il rifugio della Villa del mago e poeta Cotrone, con la sua corte di emarginati e scolognati: dimissionari custodi e artefici del sogno che nasce dall'*oltre* in cui vivono, fautori forzati di una visione più individuale e anarchica dell'arte. Bontempelli, nel discorso con cui commemorava Pirandello e lo leggeva alla luce del suo *candore*, partiva dalla sua opera ma poi generalizzava, dicendo che «tutta la grande arte, quando non è estasi, è denuncia e requisitoria»; e in un altro, di poco successivo discorso su Leopardi, fece parzialmente coincidere il *candore* con l'io lirico dell'«uomo solo', angelo caduto dal cielo sopra la terra», il cui conflitto con la stirpe di Adamo, condannata al delitto, al dominio, alla storia, costituisce «la tragedia della poesia nel mondo». ²² Nell'arte, come nel mito pirandelliano dell'arte, la requisitoria su quella tragedia (perenne, nei diversi e sempre uguali momenti di crisi storica) procede unita all'esperienza dell'estasi nell'*oltre* da cui quella poesia nasce (come anche nella lettura che Debenedetti diede poi di Pirandello, legandolo al cuore delle esperienze epifaniche del romanzo del Novecento).

A quell'*oltre*, affacciatosi nel quinto capitolo della *Solitudine del critico*, stiamo ora puntando, per concludere; come anche alla denuncia e requisitoria della critica, frutto

²¹ G. Ferroni, *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005, p. 7.

²² M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, pp. 814 e 835.

della riflessione del pensiero, che si accompagna all'estasi lirica della poesia: da intendere come due modalità, alternate o compresenti, nel perenne cammino della letteratura nelle sue metamorfiche manifestazioni, varie e diverse eppur sempre identiche.

Va però ancora concluso il discorso sulla *requisitoria* polemica del Ferroni critico militante contro i giganti del web e sulla sua combattiva volontà di resistere per garantire la sopravvivenza della letteratura e l'ascolto della voce della «sua forza di conoscenza “critica” del mondo», della «ricerca inesauribile per quanto sconfitta di verità, di ragione, di giustizia».²³ Ma voce anche della sua bellezza (come Ferroni di certo non dimentica),²⁴ la cui poetica rivelazione, nella fusione estatica, pone una questione dalla natura ben più problematica di quella posta dalla contraddizione che può insorgere e sempre insorge nei confronti del potere, mediante l'esercizio della critica da parte di chierici che il potere, per quanto multiforme, vuole sempre in qualità di fedeli cortigiani o alleati organici. Di quest'ultima questione Ferroni apertamente dibatte, ma della precedente meno e non come avrebbe dovuto se avesse considerato (ma chissà che non lo faccia in futuro) quanto essa, nel suo *pamphlet*, sia foriera di nuove elaborazioni critiche. Entrambe le questioni compaiono quando Ferroni illustra la virtù di resistenza (in un passo qui già citato) con parole che si distinguono, tracciando una diversa prospettiva, dai facili slogan del *politically correct*: «una critica che ostinatamente resiste, che continua a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio».

Prima di addentrarci nella problematica natura della dimensione del discorso richiamata dall'uso del termine *destino*, che devia dal lessico e dalle prospettive attuali del mondo democratico e di sinistra, riformista o antagonista, seguiamo ancora il binario della critica che a quel mondo sembra scorrere parallelo: il ruolo dell'intellettuale da Kant e dall'Illuminismo allo storicismo dei *maggior sui* (da De Sanctis a Gramsci e Binni) su cui Ferroni si è formato e che ha variamente proseguito. Consapevole della specificità e dell'importanza risolutiva della forma letteraria, Ferroni resta distante da antichi o nuovi didascalismi e didatticismi moralistici e politici; pur disponibile a travalicare i confini letterari e a percorrere, conoscere e annettere altri territori, egli cerca percorsi non occasionali e superficiali, ma volti alla ricerca dei fondamenti della realtà delle cose e delle istituzioni storiche e del linguaggio e delle altre forme di conoscenza implicate nella letteratura e nella critica (anche se qualcosa sembra bloccare a un certo livello di profondità questa sua discesa ai fondamenti). La sua perorazione democratica non resta perciò nel generico indistinto dell'imperversante *vulgata politically correct* (verso cui egli è critico e

²³ G. Ferroni, *I confini della critica* cit., p. 7 (all'inizio della già richiamata premessa).

²⁴ Valgano, a mo' di esempio, i due richiami a Dante — dopo aver scritto che «la poesia dice l'essenziale, cerca la bellezza, lasciando trasparire il limite del proprio dire [...]. E fa sentire questa contraddizione quanto più [...] si vuole come ascesa verso una verità divina, esaltazione di smisurato eroismo, disegno di splendente bellezza» (*La solitudine* cit., p. 54) — e a Leopardi che «indicava e indica la resistenza del valore e della bellezza nel disfarsi della vita e del mondo» (*La passion* cit., p. 44).

talora irridente), ma cerca – e ancor più dovrebbe trovare – i propri fondamenti, *iuxta propria principia*, sostanziosamente, sulla scia di Todorov o di altri, della pluralità dei punti di vista e delle voci della scrittura (e delle sue interpretazioni), delle letture in chiave di dialogismo e polifonia (con Bachtin) o, magari, di una filologia fatta di ascolto, rispetto, tatto (con lo Steiner cui Ferroni talora, più o meno implicitamente, si rifà).

La strada tracciata è questa e forse proprio in questa prospettiva il critico continua a richiamare l'esigenza di un'ecologia mentale e letteraria che si riaffaccia nei suoi libri in maniera non ancora pienamente definita, fuorché per una delle questioni alle quali essa risponde con un intento che appare evidente ma posto, finora, fuori dei confini della letteratura: nel campo del mercato editoriale; la resistenza è, infatti, anche al mercato capitalistico globalizzato fondato sulla scelta irresponsabile e distruttiva (al limite, prossimo, dell'apocalisse ambientale) di una società dei consumi e dei rifiuti, dell'usa e getta, che tale è anche nel campo culturale delle *scritture a perdere*.²⁵

A voler delineare un più complesso discorso non ancora del tutto svolto da Ferroni, e dunque al tempo stesso semplificandolo e integrandolo, si tratta di ricapitalizzare, anche nella critica e nella letteratura, i valori reali, di ridare copertura d'oro a una moneta inflazionata dalle speculazioni del mercato. Va ricostruito il gusto, persino nel mangiare e dunque, a maggior ragione, nei prodotti di una cultura nel cui nome occorre che i critici letterari resistano, come Ferroni li invita a fare. «Triste mestiere del critico che scrive per sé, per servire la propria verità, come tutti gli altri scrittori di questo mondo e si vede scambiato per un servizio pubblico; peggio ancora per un servizio privato ad uso della vanità di chi crea o del tornaconto di chi stampa», scriveva, già nel 1945, Giacomo Debenedetti.²⁶ Mestiere divenuto ancor più triste e solitario, dunque, nel panorama odierno, come testimonia anche Ferroni, seppur proprio per questo più utile e necessario e, in definitiva, nella direzione proprio «d'un servizio sicuramente ecologico, che, funzionando al meglio, mantiene il sistema in una condizione di salute», poiché «il critico, mentre onora la sua personalissima verità di scrittore –anzi: proprio in virtù di questo atto –finisce per esercitare, volente o nolente, anche un servizio pubblico». Così ha di recente scritto Massimo Onofri a proposito di Debenedetti²⁷ e proprio collegando il discorso a Ferroni e a sminuirne l'angoscia da quantità, giustamente sottolineando il lavoro collettivo della critica e presupponendo quindi la persistenza di una comunità, per quanto ristretta, d'isolati critici giudicanti. Questo punto va qui tralasciato, per quanto rilevante sul piano pratico sia per chi è del mestiere sia per i lettori desiderosi di un vecchio o nuovo canone, di un'antica certificazione di qualità o, magari, di nuovi test di garanzia dei prodotti.²⁸ Il punto cui invece ci atterremo qui è quello che lega l'ecologia del pianeta

²⁵ Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

²⁶ Nella Prefazione alla seconda serie dei *Saggi critici* (ed. cit., p. 3).

²⁷ M. Onofri, *Irrupit Novecento. Qualcosa su Giacomo Debenedetti*. Si tratta di uno dei testi introduttivi a una nuova edizione del *Romanzo del Novecento* (Milano, La nave di Teseo, 2019).

²⁸ Una sorta di *altroconsumo* editoriale, come ho proposto semischerzosamente nel 2011 in *Lo stivale di Garibaldi e le ferite d'Italia* (una delle mie *pallottoline* sulla rivista «Pirandelliana»). Più seriamente, invece, voglio qui ricordare la

e dell'umanità ai valori, inclusi quelli culturali (che dunque non sono solo *beni*), assediati dalla spazzatura; punto in cui si potrebbe coniugare una profetica pagina delle *Città invisibili* di Calvino, sul pattume di Leonia, a qualche non meno premonitrice pagina del *Cavaliere e la morte* di Sciascia. Punto inscindibile dalla critica e da quella, in particolare, appunto in quanto profetica, di Debenedetti, «il primo critico letterario italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore», a detta di Gianfranco Contini.²⁹

Onofri, svolgendo le considerazioni succitate (e indicando in Debenedetti e Contini due modelli alternativi, due posizioni opposte e irriducibili), s'interessa a Debenedetti in quanto critico-scrittore. Come fa anche a Ferroni, il cui *pamphlet* si conclude appunto col richiamo al «nesso contraddittorio illuminato da Giacomo Debenedetti nelle memorabili pagine del 1927 su *Critica e autobiografia*: “autobiografia dell'ombra”»;³⁰ dopo che in una pagina precedente Ferroni ne aveva scritto, con un qualche percepibile rispecchiamento: «non aveva mai voluto essere un teorico, ma un critico militante, che comunque dialogava con tutto l'orizzonte epistemologico contemporaneo».³¹ Orbene, Debenedetti – che se non proprio un modello, costituisce comunque per Ferroni un importante punto di riferimento – ha insegnato come, al di là dei modelli e della volontà di imitarli e di essere scrittore, si diventa veri e grandi scrittori con il «brusco salto nel genio»³² che si realizza quando alla mera volontà subentra la necessità di confrontarsi con il proprio *daimon*, al quale occorre dar voce. Sta qui, forse, in un non del tutto chiarito dialogo con l'*altro* (da intendere non solo nel senso di *altri*, ma di *ombra* del più profondo Sé), il limite che trattiene Ferroni al

battaglia, allora per lo più isolata, di Carlo Muscetta per un giudizio di valore, a cui intitolò un saggio e il volume che, con altri, lo raccolse: *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci, 1992. Il saggio si apriva nel nome della difesa della «profondità di un rapporto col reale» (che in Muscetta era divenuto ben altra cosa rispetto a quella già ereticamente rivendicata negli anni Cinquanta); e si chiudeva nel nome di un'ecologia contro «gli inquinanti ludici della produzione artistica» (ivi, pp. 7 e 11) e tutta l'*Italia ludens* di allora (e, ancora di oggi). Una battaglia da proseguire, senza più le mire egemoniche in campo ideologico-politico che negli anni ormai lontani del dopoguerra potevano compromettere la credibilità del giudizio del critico chiamato (per dirla con la locuzione della polemica tra Vittorini e Togliatti) a suonare il piffero della rivoluzione. Era questo il «servizio pubblico» che Debenedetti non voleva svolgere e a cui era recalcitrante, più di quanto sia parso sinora, anche Muscetta, la cui più vera e profonda militanza era al servizio della poesia (per le contraddizioni di questo percorso del Gatto Lupesco attraverso i suoi scritti critici, poetici e d'invenzione, cfr. il mio *L'aspra verità di Muscetta. Militanza e critica tra coraggio e dissimulazione*, Roma, Edicampus, 2015, specialmente nell'introduzione in gran parte dedicata al rapporto tra critica e poesia).

²⁹ G. Contini, *Una parola per Giacomo Debenedetti*, in *Giacomo Debenedetti 1901-1967*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 102 (l'articolo di Contini, lì ripubblicato con altri contributi, era apparso su «L'Approdo letterario» del luglio-settembre 1967).

³⁰ *La solitudine* cit., p. 66.

³¹ Ivi, p. 22.

³² Debenedetti lo scriveva a proposito di Verga e della sua cosiddetta conversione al Verismo, nella pagina iniziale dei *Presagi del Verga* (poi inclusi nella terza serie dei *Saggi critici*). Lo scriveva nel 1953, ma lo aveva vissuto, nella sua scrittura, dopo l'esperienza che aveva letterariamente espresso in *16 ottobre 1943* e che aveva richiamato nel 1947 in *Personaggi e destino*. Mi sia consentito, al riguardo, come più in generale e relativamente ai rapporti tra Debenedetti e Sciascia (che, tra l'altro, ripubblicò *16 ottobre 1943* e scrisse la nota di copertina al Debenedetti di *Verga e il naturalismo*), rinviare al mio *Sciascia e Debenedetti: l'angoscia, la speranza, la memoria (con lettere inedite ed altri testi in appendice)*, parte quarta di *Sciascia: memoria e destino. La musica dell'uomo solo tra Debenedetti, Calvino e Pasolini*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011, pp. 129-240.

di qua dell'*oltre* rivelatosi nel quinto capitolo sulla poesia: blocco che appare come quello di una resistenza in senso psicoanalitico, ma forse è ostacolo di linguaggio critico e di correlate categorie di pensiero (ed è ovviamente ciò che a noi più interessa). Limite, dunque, prim'ancora di visione e di conoscenza, il cui superamento egli sembra voler demandare alla filosofia (all'estetica e all'ermeneutica *in primis*).

Differenze a parte, è innegabile in Ferroni l'influsso di Debenedetti, con cui egli si era confrontato in un saggio del 2001 intitolato *Critica come escatologia?* (pagine significative per l'interpretazione di entrambi).³³ L'odierno frequente ricorso, già notato, al termine *destino* rimanda alle indimenticabili e luminose pagine di *Personaggi e destino*, il discorso che Debenedetti lesse alla *Settimana dello scrittore*, due anni dopo la fine del conflitto mondiale. La guerra aveva costituito, per lui come per moltissimi suoi contemporanei, la discesa agli inferi del male che aveva determinato perciò, il suo personale confronto col diavolo e l'interrogazione del destino (il proprio personale e quello collettivo), demandata all'interpretazione delle risposte di una letteratura che veniva caricata di quel tanto delicato e gravoso compito e di quello, altresì fondamentale, di ricostituire, sul piano estetico, le sole illusioni possibili dopo il crollo di tutte le fedi, religiose e ideologiche, sotto il peso insostenibile della realtà presente. Illusioni estetiche, necessarie alla vita dell'uomo come le altre, ma uniche possibili e accettabili alla luce della realtà e di una ragione critica solo per esse ormai disponibile (in Debenedetti, ma non nella parte predominante della critica coeva, sta qui il punto) a una propria, solo momentanea, autosospensione. Illusioni, dunque, di un'unica incrollabile e superstite fede legata alla luce della grazia della funzione conoscitiva, per non dire più oracolare, dell'arte e alla sua conseguente speranza di salvezza; una salvezza collettiva, considerando quanto Debenedetti scriveva a proposito dell'alternativa tra un nuovo ordine o il caos, quando contrapponeva la visione del cielo a cupola di una narrazione epica, sul cui sfondo i destini dei personaggi erano in grado di prendere disegno, a quella di un cielo svasato, in cui quei destini si perdevano o ricadevano addosso, come stelle filanti, in un groviglio insensato. Debenedetti tornava a trattare del cielo svasato della narrazione esistenziale quando la poneva al centro del successivo saggio sull'*Avventura dell'uomo d'Occidente*, incentrato sulla *pièce* di Camus *Le malentendu*. Egli tornava altresì a scrivere di destino, tragico o meno (a seconda che si soccomba al conflitto col diavolo o si accetti la volontà di Dio), nel *Confronto col diavolo*, quando esaminava il *Doktor Faustus* di Mann e, citando Jung, andava a dire del confronto col *daimon*, del pieno possesso della propria anima, del recupero della propria totalità e del miracolo di una scrittura, quella proustiana della *Recherche*, in cui si trasfonde, rivelandosi, anche l'anima delle cose. E diceva di molto altro che era allora al centro dei suoi saggi: il destino e la possibilità di salvarsi con la letteratura; il rapporto dell'arte eterna con la vita e quello della critica con la biografia (ma

³³ In *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*, «Nuovi Argomenti», V serie, 15, luglio-settembre 2001, pp. 12-25. Pagine poi raccolte nel già citato *I confini della critica*.

bisognerebbe dire, più precisamente, interpretando: con il centro della sua rappresentazione psichica, col punto vivo della creatura inerme, prigioniera del personaggio pubblico, che ne racchiude il vero destino); l'«inibizione cosciente» e la «paralisi» dell'arte moderna che «mette il bavaglio all'entusiasmo creativo»; «l'amore [che] promette di farci scoprire il segreto d'anima».³⁴

Di quegli straordinari saggi debenedettiani, Ferroni (nel suo ricordato *Critica come escatologia?*) cita non pochi dei tanti memorabili passi, come quello sul poeta morto che somiglia finalmente a se stesso (citazione implicita di un celebre verso di Mallarmé a Ferroni caro) che si lega a un discorso sulla morte e sulla fine, sulla letteratura postuma, che il critico romano svolge da molti anni (da *Dopo la fine*, che ebbe per incunabolo l'introduzione a un'edizione del *Fu Mattia Pascal*);³⁵ o come quello della scrittura critica che, come fa la buona musica d'opera quando imbocca la melodia cantabile, scrive Debenedetti, deve pervenire, con «le sue idee [che] diventano visibili e profilate come personaggi», a un discorso dagli accenti semplici e «mosso da vero entusiasmo».³⁶ Affermazione, quest'ultima, che di certo significa anche rifiuto di una critica oscura e complicatrice, come Ferroni recepisce, utilizzando il passo in funzione della sua ricorrente polemica contro l'eccesso teorico, contro il *discorso secondario* rispetto alla priorità delle *vere presenze* della letteratura (per dirla con Steiner). Ma non si tratta *solo* di complicazione teorica, magari di matrice accademica, la cui assenza, infatti, non garantisce di per sé la presenza dell'entusiasmo che muove sia l'arte sia la critica quando è arte (come in Debenedetti). L'entusiasmo promana da qualcosa che è profondamente legato alla storia e all'etimologia del termine *entusiasmo*: l'estasi di un'ispirazione divina dal potere vaticinante. Di questo qualcosa che è inerente al rapporto con l'*oltre* e che è stato variamente definito, è sì impossibile dar pienamente conto (ammesso poi che lo si percepisca), ma tanto più lo è finché si resta laicamente zoppi. Ferroni tale resta, ancora, così come Sciascia diceva di restare dopo *Todo modo*³⁷ (il suo, anche

³⁴ G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* (la I ed. è del 1959 dal Saggiatore, ma cito dall'ed. con intr. di Mario Lavagetto, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 141 e 148).

³⁵ Da Bompiani, nel 1994. Ferroni si era già occupato di Pirandello sin dal 1977, quando aveva realizzato la voce a lui relativa per *I classici italiani nella storia della critica* diretti da Binni e quando aveva curato l'edizione italiana di *Pirandello e il suo doppio* di Jean-Michel Gardair. Era poi tornato a scriverne in *Dal testo alla messinscena*, la cui conclusiva lettura dei *Giganti* è pertinente al discorso sulla critica che abbiamo qui seguito e che per certi aspetti pare anticipare. Ferroni vede in Cotrone un «vero mago dell'interpretazione», un «sacerdote dell'arte», e nella morte di Ilse la «distanza incolmabile tra origine dell'opera e sua comunicazione, tra lo spazio poetico e lo spazio pubblico del teatro», poiché per Pirandello (anche a non considerare l'aspetto sociale e politico della questione) l'opera «non poteva realizzarsi nel flusso aleatorio ed accidentato della comunicazione» (in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1983, alle pp. 137 e 139-140).

³⁶ G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* ed. cit., p. 132. Siamo in *Confronto col diavolo* e, ai fini delle tesi che qui sosteniamo, non sarà forse inutile aggiungere che al di là del passo citato da Ferroni (cfr. *I confini* cit., p. 108), Debenedetti scriveva che quella melodia era possibile imbroggiarla nella misura in cui, beninteso, «al critico è dato di cantare sul tagliente crinale tra lirismo e lucidità».

³⁷ Esplicitando il significato della citazione delle *Caves du Vatican* di Gide, da lui posta a conclusione del proprio romanzo, Sciascia affermava: «nonostante don Gaetano, nonostante quel che di me gli ho messo dentro, sono ancora, sempre, laicamente zoppo» (*L'abitudine di morire*, a cura di Francesco Madera, in «Epoca», 8 febbraio 1975). Le migliori pagine dedicate a quel fondamentale snodo della scrittura sciasciana restano probabilmente ancora quelle ad esse dedicate da M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

debenedettiano, *confronto col diavolo* e col *malentendu* pirandelliano).³⁸ Come Sciascia diceva di essere restato ma come, viceversa, non restò, dando proprio allora corpo al suo più profondo colloquio con l'ombra, con l'*oltre* fuori e dentro l'uomo, che porta gli scrittori, magari già grandi, a un brusco salto nel genio. Con tutte le implicazioni metafisiche, per quanto non confessionalmente intese, che ciò comporta.³⁹ Ferroni a quell'*oltre* non ha guardato, del debenedettiano confronto col diavolo egli non ha considerato quel rapporto con l'ombra che pure ne è l'aspetto essenziale; o lo ha considerato in una vaga direzione biografica che trascura la piena accezione del termine in chiave psicoanalitica (e propriamente junghiana). Come in un ritorno del rimosso, l'ombra, peraltro, si è riaffacciata in quest'ultimo *pamphlet* e soprattutto nel capitolo quinto, dedicato alla poesia. Come il fuoco bianco celato sotto la scorza dell'armamentario professionale che corazza lo studioso romano non meno di quanto corazzasse il ben più indifeso Giacomino: la «poesia, voce di ciò che non abbiamo» (nel titolo del capitolo). Che non ci appartiene in quanto trascende noi uomini? Che non è posseduta da noi critici? Che, però, è cercata. E che, in quanto tale, è già stata trovata, come il Dio di Pascal?

Nato nel 1943, Ferroni ha un oroscopo proficuamente formulabile sullo sfondo di una costellazione individuata da Debenedetti quando, nella già citata *Avventura dell'uomo d'Occidente*, leggeva il *Malentendu* di Camus in quanto generato «da una lotta dell'angoscia con la speranza: che fu appunto lo stato d'animo del terribile anno '43»;⁴⁰ e quando aggiungeva che lo scrittore francese non abdicava alla ragione per tuffarsi in vari aldilà ma, tenendosi saldo all'unica disperante certezza di una vita vissuta sotto il cielo soffocato dell'assurdo, cercava di uscirne con ostinazione, dignità e coraggio (opposto alla “Grande Paura” dell'iniziazione di quegli anni di guerra e di totalitarismo), mediante una morale provvisoria basata sulle regole della rivolta, della libertà, della passione. Orosco, anche, del destino di un'arte e di una critica letteraria coincidenti con la stessa origine kantiana e illuministica del concetto di critica e cioè con un intendimento razionale, antidogmatico e anticonformistico, laico, indipendente e con nessun altro vincolo che in se stessa e nel progresso della conoscenza; e dunque, per lo più, di minoritaria opposizione. Teoria e prassi di tanta critica militante del secondo Novecento, incluso Giulio Ferroni che, infatti, spiega in gran parte così il termine *critica* e lega alla responsabilità dell'uomo di lettere il destino di ognuno e di tutti («Responsabilità e destino» era il titolo del capitolo finale di *Scritture a perdere*). A quest'approdo novecentesco del destino, a questa provvisoria verità (che qualcuno, fraintendendo razionalità e laicismo, vorrebbe considerare definitiva come invece non può dirsi, nella non-conclusione del pensiero e della conoscenza), conducono la ragione critica e il suo *malentendu* (traducibile nel

³⁸ Cfr. la parte II («Gli anni Settanta. Il malinteso e la svolta») di P. Milone, *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

³⁹ In una *laica teologia dell'arte*, come l'ho definita rifacendomi alla definizione di teologo ateo che Sciascia diede di Jorge Luis Borges, scrivendo che egli aveva fatto confluire la teologia nell'estetica. Cfr. il mio *Sciascia: memoria e destino* cit., pp. 13-48.

⁴⁰ G. Debenedetti, *L'avventura dell'uomo d'Occidente*, in *Saggi critici. Terza serie* cit., p. 98.

duplice significato di *male inteso*, cognizione del dolore e del male dell'esistenza e della storia, e di *malinteso*, fraintendimento), sia nel Camus del saggio debenedettiano sia in Ferroni e in tutti i razionalisti scettici che vedono in Montaigne il loro progenitore e l'antesignano del pluralismo delle odierne democrazie liberali. Ma la cultura e la vocazione ermeneutica di Giacomo Debenedetti affondavano le loro radici nel monoteismo della religione ebraica della Bibbia e della *Torah*, oltre che nel dandystico libertinismo da qualcuno sottolineato, e quando egli scriveva dell'avventura dell'uomo d'occidente come dell'«ultima tragica prova dell'individuo in cerca di Dio», con ciò intendeva il distacco dalle forme antiche della trascendenza fuori delle quali, però, l'uomo avrebbe finito per «ritrovarlo».⁴¹ Debenedetti collegava il dibattito sulla critica di quegli anni postcrociani all'inevaso invito di De Sanctis agli italiani all'esplorazione, non ancora iniziata, del proprio petto e a una serie di riferimenti all'inconscio freudiano, che egli faceva coincidere in qualche misura con il cielo della trascendenza divenuto nostra umana interiorità.⁴² Insomma: la ragione critica afferma la morte di Dio ma finisce poi per scorgerne altrove una diversa presenza nella sopravvivenza dei suoi medesimi caratteri e delle sue stesse manifestazioni. E così per la morte dell'arte, della poesia, della letteratura: non è proprio interrogandosi sulla loro fine o sulla loro crisi (*d'après* il web o Auschwitz o la Grande guerra o, retrocedendo ancora, al Romanticismo e all'estetica di Hegel) che esse continuamente studiano e ridefiniscono se stesse? La religione delle lettere di Ferroni (laica, anzi laicissima, come egli tiene a rimarcare) abbonda della dimensione etica della responsabilità (nella tradizione storicistica di un impegno etico-politico che va dal Risorgimento e da De Sanctis a Gramsci e all'*engagement* sartriano e sessantottino) ma difetta di quella metafisica (non trascendente, diciamo, per quanto se ne può dire) che in Debenedetti, a lui pur tanto presente, era invece fondamentale. La propulsione della scrittura debenedettiana traeva energia dalla duplice spinta del pedale fisico e di quello metafisico (oltre che dal turbocompressore dello spirito del '43, se ci è consentito ibridare i diversi ambiti, ciclistico e automobilistico, della metafora). Critica e poesia, fiato e fiuto. Come per tutti i critici scrittori. Diverso è il caso di Ferroni, a cui, nel proporre il confronto ora accennato, non si chiede certo di diventare un critico scrittore; e tuttavia, *mutatis mutandis* e restando alla discussione delle categorie critiche usate, la questione sembrerebbe consistere nel fatto che egli non abbia affrontato quel confronto col diavolo (che per Debenedetti era anche lotta con l'angelo), quel dialogo con l'*oltre*, con l'ombra, che pure parrebbe preannunciato dal capitolo sulla poesia del libro odierno. Certo è che il critico che se ne va sicuro e non cura la propria ombra (parafrasando Montale) non è solo il critico in preda al furore di tecnicismi formali in chiave scientifica o in sede accademica

⁴¹ Ivi, p. 105.

⁴² Debenedetti lo faceva nell'ottica freudiana di una «centrale dei divieti», di una repressione. Converterà farlo invece, oggi, una volta superate sia le repressioni sia la concezione della psicoanalisi in quell'ottica esclusiva, nella prospettiva di una concezione strutturale dell'inconscio (quella di Matte Blanco, come vedremo in conclusione).

(come Ferroni scriveva nel 2003 in *Per un eclettismo diffidente*),⁴³ ma, per l'appunto, anche quello che, preda di una cieca *suffisance* (di malintesa laica razionalità) non coglie quegli aspetti della poesia (e dell'anima umana o psiche) che, viceversa, sempre più si sono affacciati nella critica di Ferroni assieme ai termini di *entusiasmo*, *ombra*, *oltre* e (ripetutamente, nel capitolo sulla poesia) *infinito*.

Di modo che, pur senza voler togliere alcunché al già di per sé apprezzabile ritratto di Ferroni in quanto critico razionale e scettico sulla linea di Montaigne, gli si potrebbe far dire, con Pascal: *Non mi cercheresti se non mi avessi già trovato*. Ma glielo faremmo dire dalla voce della poesia, nel corso del suo attuale confronto con essa, piuttosto che da quella di Dio cui Pascal la riferiva, come anche Leonardo Sciascia e Ignacio Matte Blanco, quando citavano la frase, pensando, rispettivamente, alla propria laica teologia dell'arte *à la* Borges (oltre che religione delle lettere non molto dissimile da quella di Ferroni)⁴⁴ e al Dio dell'inconscio, diciamo così, per semplificare le riflessioni dello psicoanalista cileno sull'inconscio come insiemi infiniti e sulla bilogica e bimodalità della mente dell'uomo.⁴⁵

Matte Blanco, che ha trasformato la psicoanalisi in epistemologia, considera possibile la compresenza, sia pur paradossale (alla luce della logica aristotelica), di verità antinomiche nelle manifestazioni del pensiero e delle emozioni dell'uomo.

Massimamente nell'arte, come molti hanno sempre saputo e spesso teorizzato, e conseguentemente anche nella critica come laica religione di chi, pur vivendo senza Dio (meglio: senza il Dio delle religioni rivelate e costituite nel potere delle gerarchie del loro clero), vive l'esperienza della totalità anche nella letteratura (che pure ospita, magari, l'opposto da essa). E la vive già nella sua stessa forma: nella poesia, supremamente, e più modestamente magari anche nel *witz* studiato da Freud e, di nuovo, da Francesco Orlando, che da lì si mosse verso i suoi più interessanti sviluppi teorici (legati a Matte Blanco oltre che a Freud). Ferroni (come del resto la stragrande

⁴³ In *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, I, *Lecture e riflessioni critiche*, Manziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 169-178; poi in *I confini della critica* cit.

⁴⁴ Nella già citata «ricerca inesauribile per quanto sconfitta di verità, di ragione, di giustizia» di Ferroni, come non ritrovare l'eco di quella ricerca di Sciascia che variamente tutta la critica sottolinea in lui? Quella ricerca che splendidamente Sciascia collegava alla storia della letteratura italiana quando, nel suo *Cruciverba* dedicato a Borgese, scriveva dell'«esile striscia di territorio intellettuale e morale in cui – come sulla luna il senno di Astolfo e di tutti gli uomini che l'hanno perduto – sta il senno e il senso della storia d'Italia. Di una storia non realizzata, tralignata, impedita; ma che pure esiste, se negli italiani migliori sempre trova testimonianza e altissima l'ha trovata in Dante e in Manzoni. In quella terra quasi di nessuno si ritrova tutto ciò che nella pratica italiana, nel farsi della storia italiana, è stato ridotto a puro nominalismo, a vana retorica, a fittizia conflittualità, da un machiavellismo endemico e a momenti epidemico: vi si ritrova il cristianesimo nella sua essenzialità, il cattolicesimo nelle sue vene più limpide anche se tenui, il diritto più certo, l'aspirazione alla giustizia più fervida, gli ideali del Risorgimento più veri». Converterà sottolineare come anche Massimo Onofri, il critico che più ha insistito su questo aspetto, anche in forza del peso da lui attribuito alla figura di Borgese, abbia più volte ricordato (da ultimo nella citata introduzione a Debenedetti) la dimensione non solo storico-civile ma metafisica della critica di Borgese che, in *Poetica dell'Unità* (1934), scrisse dell'arte come «sistema di tangenti sulla curva dell'essere».

⁴⁵ Non è qui il luogo per entrare in dettaglio nella bibliografia di Ignacio Matte Blanco (oltre al richiamato *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981, parimenti fondamentale il successivo *Pensare, sentire, essere*, tr. it., Ivi, 1995). Va però almeno citato, in riferimento al Dio dell'inconscio, uno dei suoi saggi più ispirati e utili in chiave di psicocritica: *Creatività e ortodossia* (in «Rivista di psicoanalisi», 21, 1975, pp. 223-289).

maggioranza, per non dire la quasi totalità, della critica) ne tiene troppo poco conto, pur se non lesina al francesista la testimonianza della propria ammirazione, rivolta non solamente alla sua capacità di pensiero teoretico (con la quasi ossessiva tendenza a distinguere, definire, classificare e mappare, comune a storici e critici oltre che a filosofi e scienziati) ma alla capacità di sentire, e dunque di affrontare e interpretare l'opera letteraria. Ammirazione per l'*esprit de géométrie* congiunto all'*esprit de finesse*, si potrebbe aggiungere, evidenziando come la stessa percezione dell'opera letteraria – in tutta la sua complessità multidimensionale (sua caratteristica specifica e fondante)⁴⁶ che va ricostruita, dispiegata e tradotta⁴⁷ – richieda inevitabilmente la cornice interpretativa di un discorso secondario per forza di cose più esteso. Senza di essa, pertanto, la *vera presenza* dell'opera o non appare, restando invisibile e muta, o si confonde con altre meno essenziali presenze o, ancora, se ne distingue ma apparendo desueta, inconsueta, quando non persino incongrua, in maniera perturbante o, viceversa, ridicola (come c'è fondata ragione di temere che sia per lo più diventata, e non da oggi). La psicoanalisi ci ha abituato ad attribuire al sogno un significato, e anzi più d'uno, per la sua *sovradeterminazione*, della quale partecipa la letteratura che perciò, per quanto più volontaria e cosciente, necessita d'interpretazione (e non solo nella direzione dell'inconscio, chiaramente). *La solitudine del critico* (in corsivo, in riferimento al libro, ma da leggere anche in tondo, in riferimento alla realtà che esso descrive) ha ragione di esistere solo nella sua requisitoria pamphlettistica, nella sua *pars destruens*, come correttivo polemico del potere della comunicazione, della superfetazione editoriale e accademica delle *scritture a perdere*; o nell'estasi di un individuale, solitario, anarchico e mistico, atto di lettura. Ma la *pars construens* (che pare annunciare lo sviluppo, in Ferroni, di una nuova e diversa prospettiva) non potrà non condurre nuovamente, nell'ambizione di totalità, a un confronto teorico col diavolo loico (oltre che con quello dell'inconscio pulsionale), dentro o fuori di quel che resta degli amori delle teorie *d'antan*.

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement, diceva La Rochefoucauld e Francesco Orlando lo citava, inglobando quell'aforisma in un passo che lo interpretava alla luce della contraddizione (parimenti impossibile da fissare in uno stesso sguardo) e del superamento momentaneo di quell'impossibilità; un passo che andrebbe citato per esteso e che, pur essendo un discorso secondario, costituisce, nella sua essenzialità e nella necessità della sua testuale formulazione, una *vera presenza* non meno del testo di La Rochefoucauld. Era l'*explicit* del saggio introduttivo a *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, traduzione italiana del libro di Freud sul *witz*, nel 1975. Partendo dalla contraddizione, superabile sulla base della dialettica (da Hegel a Marx e oltre), Orlando arrivò alla ben più radicale,

⁴⁶ La caratteristica di un iperspazio percepito come infinito proprio perché superiore alla porta stretta del pensiero della nostra quotidiana comunicazione linguistica (per esprimere sommariamente una delle prospettive con cui Matte Blanco ha affrontato i due modi di essere dell'uomo).

⁴⁷ Sulla traduzione, in rapporto al linguaggio, alla funzione simbolica e alla creatività in una prospettiva matteblanchiana, cfr. il mio *Prima e dopo Babele. Traduzione e bi-logica*, in *Transcodificazioni. Scambi, interazioni, prestiti e traduzioni della letteratura e delle (altre) arti*, a cura di Rino Caputo e Pamela Parenti, Roma, Euroma, 2000, pp. 111-140.

impossibile e indicibile, compresenza antinomica, fuori della logica aristotelica basata sul principio di non contraddizione. La visione impossibile di ciò che altrimenti è luce accecante o buio e nulla, egli la concepì intravedendola dapprima nella *Verneinung* freudiana per poi trovarla nella compresenza bilogica e bimodale di Matte Blanco; in un campo teorico che va ben oltre la psicoanalisi e che implica l'epistemologia alla quale mirava anche Debenedetti. Orlando notava che il più modesto motto di spirito, al pari della grande letteratura, vince quell'impossibilità e regala piacere (un piacere evoluto ma legato, per psicogenesi e per storia, a stadi originari della nostra mente come della nostra civiltà). Chi, come Ferroni, è partito anche dallo studio del comico e delle sue teorie novecentesche, ben lo sa anche quando, praticandolo a fini polemici, ne abbia sviluppato le sole declinazioni monologiche, univocamente ironiche e satiriche, nella tradizione prevalentemente critica e antilirica.

Abbiamo già citato i due discorsi bontempelliani su Pirandello e Leopardi per dire della requisitoria polemica insita nella critica militante di Ferroni. Nel secondo discorso Bontempelli esplicitava un altro tratto del «candore» poetico trattato nel primo, scrivendo che esso «è una forza elementare, [che] va facilmente al fondo delle cose, raggiunge i rudimenti immutevoli» del «mondo misterico dell'antevita».⁴⁸ A seguire gli sviluppi critici che Debenedetti e Savinio diedero a questi elementi di quel discorso,⁴⁹ si arriverebbe a una conclusione (per Leopardi e, con minore concorso di consensi, per Pirandello), che è anche la nostra a proposito di quel che stiamo qui dicendo: voce della critica e della poesia possono convivere nel medesimo spazio testuale, a teatro, nel romanzo, in poesia e nella stessa critica, al di là del riduttivo *malentendu* novecentesco che vorrebbe che la critica si sbarazzasse della poesia che salvificamente torna nella propria casa. Come nell'albergo della *pièce* di Camus e con gli stessi letali esiti.⁵⁰

Che non vadano spiegate né le comuni barzellette né i più raffinati *mots d'esprit* è opinione comune e condivisa, incontrovertibile, di chi li pronuncia. Dello stesso parere saranno di certo i narratori e specialmente i poeti, ma non è questa la ragione per cui debbano esserlo sempre anche i critici, pur se convinti che l'originale del discorso primo sia migliore della traduzione nel discorso secondo e, perciò, spesso pronti a citare, deponendo le mappe dei loro schemi critici nell'epifania delle *vere presenze*. Anche per loro vige, e non potrebbe essere diversamente, per fortuna, la

⁴⁸ M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 812-813 e 818.

⁴⁹ Mi riferisco al già citato saggio debenedettiano e alla recensione che Savinio fece dei *Giganti della montagna* (scrivendone: *est deus in Pirandello*). I fili di quegli sviluppi, legati alla lettura che Sciascia diede di Pirandello, si possono seguire nel mio già citato *L'udienza*.

⁵⁰ Per maggiore chiarezza andrà qui sommariamente ricordato l'intreccio della commedia di Camus: madre e figlia uccidono nel sonno, per l'ennesima volta, un ospite del loro albergo, nelle cui cospicue ricchezze vedono la possibilità di scampo dal loro ambiente, da cui anni prima era già fuggito, senza dare più sue notizie, Jan, l'altro figlio. La loro agognata e delittuosa salvezza si tramuta, nel momento della rivelazione che l'ucciso era Jan (tornato anonimamente in famiglia per salvarla donandole la ricchezza e la felicità dell'amore da lui raggiunte), nella loro tragica condanna: della madre, suicida in un subitaneo impeto di disperata follia, e della figlia, nella sua ragionata presa di coscienza dell'assurdo e involontario *malinteso*.

bimodalità biologica di una duplice forma di conoscenza: quella per categorie distinte, diciamo pure di tipo razionale e scientifico, e quella per unità indivise, di tipo emotivo e intuitivo. Due diverse forme di conoscenza che richiamano quanto Wittgenstein scriveva nel 1930 nella Premessa alle sue *Osservazioni filosofiche* quando, distinguendo il suo libro dal corso di pensiero della moderna società occidentale, scriveva di chi «vuol cogliere il mondo a partire dal suo perimetro, nella sua molteplicità», e di chi vuole invece coglierlo «nel suo centro, nella sua essenza». E scriveva anche lui di un possibile *malinteso*: «Vorrei dire: “Questo libro sia scritto in onore di Dio”, se oggi queste parole non suonassero sciocche, se non fossero cioè malamente intese». ⁵¹

Al testo di un'altra *vera presenza*, poetica, affidiamo una seconda conclusione, necessaria se dall'esistenza ritorniamo alla resistenza del critico da cui siamo partiti. Ferroni aveva citato questo stesso testo per concludere *Passioni del Novecento* nel nome di un'ecologia della letteratura indispensabile nei tempi del totalitarismo della comunicazione, ovverosia dell'odierna sardana non meno infernale di quella del *Piccolo testamento* di Montale. Ne ricorderemo altri versi, pertinenti anche alla solitaria tragedia della poesia e della critica del resistere e dell'esistere nel mondo, in un'odierna *nekuia* non dissimile dalle tante passate discese agl'inferi di questo o quel *malentendu*: «[...] a testimonianza/ d'una fede che fu combattuta,/ d'una speranza che bruciò più lenta/ di un duro ceppo del focolare».

⁵¹ L. Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, tr. it., Torino, Einaudi, 1976, p. I. Cfr. Pietro Bria, *Pensiero, mondo e problemi di fondazione*, introduzione a I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981, p. XIX.