

Riccardo Campi

Note su scrittura saggistica e idea della critica

I. *Tanto per cominciare...*

...da un primo motivo che rende interessante e urgente una riflessione sulla critica, i suoi metodi e la sua funzione: la necessità di riconsiderare i nessi che la legano all'estetica, la quale, secondo una grossolana semplificazione abbastanza diffusa, starebbe alla critica come il genere sta alla specie. In realtà, ripensare questo rapporto significherebbe ridefinire il dominio e le funzioni dell'estetica in quanto filosofia dell'arte. Questo potrebbe costituire il nocciolo polemico e attuale di una siffatta indagine.

Inscrivere la critica tra scrittura (come pratica) e teoria (come riflessione) permetterebbe di mostrare in maniera emblematica l'indissociabilità del suo nesso con l'estetica. Il pensiero critico si sostanzia della contingenza aleatoria ed eteronoma di una scrittura vicaria e secondaria: dinanzi all'oggetto dato (nella fattispecie, l'opera), la critica si costituisce consapevolmente come discorso di secondo grado. E in ciò la critica si rivela del tutto affine a un progetto di teoria filosofica, che, a sua volta, da più di un secolo a questa parte, ha dichiaratamente abbandonato ogni pretesa idealistica e fondativa. Polemizzare con siffatta idea di filosofia sarebbe ormai una inutile scaramuccia di retroguardia.

Non mi pare che la critica, il cui metodo è costitutivamente discontinuo e frammentario, possa essere contrapposta al metodo filosofico, che nel Novecento ha, a sua volta, assunto un andamento altrettanto discontinuo e frammentario. Semmai si tratterebbe di evidenziare come il nucleo riflessivo della prassi critica (senza il quale essa non sarebbe che chiacchiera televisiva) giunga, o possa giungere, a farsi carico di fornire una risposta a quelle stesse domande che la filosofia ha da sempre posto all'arte (o forse, piuttosto, che questa ha posto alla filosofia).

Benché non si tratti di rivendicare una non meglio precisata militanza della critica di contro alla presunta astrattezza di un approccio filosofico all'arte (da Hegel in poi, una filosofia astratta è cattiva filosofia, e una cattiva filosofia non è nemmeno filosofia), sarebbe nondimeno auspicabile pensare a una teoria e a una pratica della critica capaci di tenere conto delle condizioni storiche e culturali attuali: la critica dovrebbe essere pensata come (auto)coscienza di un determinato contesto culturale. La risposta alle domande poste dall'esplosione delle forme artistiche dell'ultimo secolo, nonché il proliferare delle nuove forme ancora informi (dal cinema, ormai obsoleto, ai video-clips, per quanto possano risultare repellenti), non deve essere lasciata ai metodi ideologicamente ambigui della massmediologia o del giornalismo. Si deve poter immaginare un discorso che sia capace di rendere criticamente conto di questo arcipelago di fenomeni, la cui natura è incerta e i cui effetti, tuttavia, sono ben tangibili, non solo nella vita quotidiana, ma anche sull'idea stessa di cultura umanistica che ancora aleggia come un esangue fantasma nelle nostre scuole e università.

Per questi motivi, uno dei momenti da cui un'indagine sulla critica non può prescindere dovrebbe consistere nel ripensare un metodo, ossia un lessico, un orizzonte problematico, una strumentazione concettuale, in grado di rispondere a talune domande che si reputano ineludibili. Il momento storiografico o retrospettivo (concretizzabile in un'antologia della critica ottocentesca o in una rassegna di studi monografici sull'"Idea di critica in Barthes, o Benjamin, o Blanchot..."", e via di seguito) dovrà essere piuttosto subordinato all'esigenza di delineare o di mostrare (per esempio con quell'antologia di testi esemplari da cui ha preso le mosse la nostra discussione) le articolazioni di una *pratica* che sia appunto *praticabile* anche a partire da nuovi e diversi oggetti.

Se il progetto non vuole essere il consueto repertorio di singole ricerche individuali destinate a rimanere minuscole tessere di quell'enorme mosaico di cui s'ignora il disegno complessivo e che una volta si chiamava "cultura umanistica", è opportuno

che il confronto cominci dalla riformulazione delle domande che sembrano esigere una risposta.

La scrittura critica (saggistica) può evocare un ampio spettro di questioni che l'attuale dibattito ha deliberatamente trascurato, e per questo può costituire un argomento di discussione alternativo ai discorsi oggi correnti in ambito estetico e, al contempo, ricco di una tradizione da cui attingere metodi e idee.

Alcuni di questi (generalissimi) problemi trascurati potrebbero essere:

A) il modo il cui già la scrittura stessa (saggistica) implica un momento riflessivo (ossia costruttivo e, quindi, concettuale) che contribuisce a determinare il proprio oggetto: si apre qui il tradizionale problema di una definizione di scrittura saggistica come modello alternativo all'argomentazione per concetti del trattato sistematico. È una storia ben nota, che corre parallela alla storia della filosofia moderna, e che non mette conto di ripercorrere, se non per chiedersi quali possibilità di applicazione tale modello possa ancora avere oggi. Sartre, verso il 1947, rilevava da qualche parte che la forma saggio era in crisi perché la lingua settecentesca classica, che per lui era quella di Voltaire, era una lingua più morta del latino. Chiedersi (o magari *mostrare* antologicamente) quale *vis critica* conservi ancora questo modello di scrittura potrebbe già essere un primo punto di partenza:

B) cominciare indagando le diverse modalità di scrittura saggistica novecentesca permetterebbe di ripensare un metodo critico non a partire da una definizione data, ma da una serie di concreti esempi assunti come paradigmatici. L'ipotesi *probanda* sarebbe quella d'individuare nella scrittura critica un metodo grazie al quale gli elementi costitutivi dell'oggetto (ossia dell'opera d'arte) si ricostituiscono formando una nuova e diversa costellazione di significati, non subordinati a un sistema di valori preordinato, ma a partire dalle diverse possibilità di ricomporli in un discorso dotato di senso. Nei termini di Adorno (che, guarda caso, qui, stava parlando della propria filosofia dialettica) si potrebbe riflettere su quel "modo di procedere [che]

vieta di operare con concetti fissi e di chiamare le cose con un nome stabilito, come fanno le scienze particolari; esso invece è possibile soltanto in un medium che non è propriamente concettuale, ma linguistico: lo stile o la forma espositiva. In questo senso nella filosofia il linguaggio o lo stile non è esteriore alla cosa stessa, ma appartiene costitutivamente alla cosa” (*Terminologia filosofica*, I, p. 51). L’attività riflessiva della prassi critica non è qualitativamente diversa da quella della teoria filosofica;

C) se la scrittura è già un metodo (detto più delicatamente, se essa presuppone e mette in gioco alcuni principi metodologici), si dovrà stabilire con precisione di quale natura sia tale metodo, e soprattutto quali questioni esso possa far emergere ed esprimere (per non dire quali esso possa risolvere, che sarebbe troppo impegnativo).

Alcune ipotesi (molto personali, e da verificare):

a) il metodo “saggistico” è micrologico: il saggio, che non si copre le spalle con ampie sintesi storiche o filosofiche (e tanto meno storico-filosofiche), né con categorie previamente date, investiga la struttura del proprio oggetto percorrendone le superfici, la maglie e le scabrosità, partendo – e restando – all’interno della struttura medesima; la critica è immanente al proprio oggetto. Malgrado questo primo approccio formale, esso

b) è materialistico (pour ainsi dire), perché gli elementi in cui scompone l’oggetto (l’opera) sono, in primo luogo, tecnici, e poi – a piacere – filologici, storici, culturali, intertestuali, ossia dipendenti dalla prassi storicamente determinata che ha costruito l’opera, e che contribuiscono tutti a determinare in diversa misura un qualche aspetto della sua polisemia; il saggio come forma contribuisce a determinare la forma del proprio oggetto (l’opera), che potrà essere pensata come interazione dialettica, presa com’è tra una materia inerte e un principio costruttivo immanente e storicamente determinato. Inoltre, esso

c) è paratattico, in quanto non dispone gli elementi desunti dall’analisi micrologica e formale secondo un ordine deduttivo, bensì costruisce il proprio discorso (la propria forma espositiva) trascorrendo rapsodicamente dagli uni agli altri, giustap-

ponendoli per ricomporli in una costellazione (la quale, per amore di Benjamin, non potrà che essere detta dialettica), secondo una tecnica più prossima a quella del montaggio eteroclitico che a quella consequenziale della deduzione sillogistica. Tale costellazione non sarà evidentemente una categoria sovra-storica e generica, ma una particolare figura in cui si profila un (possibile, esitante) significato dell'oggetto, ricostruito in base a elementi che non gli sono estranei: essi, infatti, appartengono alla sua struttura o al suo contesto, ma altresì al punto di vista dell'osservatore (il critico), perché il metodo

d) è dialettico: in esso, infatti, soggetto (che conosce) e oggetto (conosciuto) si integrano in una costruzione unitaria, per quanto contraddittoriamente non risolvibile in una sintesi definitiva. Il soggettivismo della scrittura saggistica può trovare, qui, una giustificazione non arbitraria, né banalmente relativista. Non si dà conoscenza critica prescindendo dall'intervento attivo del soggetto conoscente: il critico, a differenza del filosofo classico, non teme di argomentare *ad personam*, che, qui, però, è la persona del critico stesso. Articolare dialetticamente questo determinante rapporto tra soggetto e oggetto può evitare attardate discussioni sulla sterile contrapposizione tra soggettivismo e oggettivismo nel giudizio estetico. Questa articolazione, in cui si coniugano gli elementi derivanti dall'analisi formale dell'oggetto e quelli pregiudiziali che derivano dalle condizioni della ricezione critica, impone al metodo di farsi consapevole del

e) fattore costitutivamente storico di ogni discorso critico e, correlativamente, della storicità dell'oggetto stesso della critica. Dall'idea benjaminiana secondo cui l'"ora della conoscibilità" scaturisce dal fulmineo conflagrare di un "ora" presente e di un "allora" remoto per fare balenare un senso a lungo obliato, fino all'archivio *à la* Foucault, o alla distinzione tra spiegazione e comprensione posta dallo strutturalismo genetico di Goldmann, i testi teorici da rileggere in proposito sarebbero innumerevoli (to say nothing of Karl Marx). Il saggismo ripercorre le pieghe dell'opera, senza spaziare attraverso i grandi orizzonti della Storia della Cultura: se non c'è più una "storia universale" (in senso hegeliano) da affrescare a grandi pennellate, rimane tuttavia una storicità sorda e resistente, minuta e irriducibile da

fare emergere, piene di reticenze, ombre, sottintesi, malintesi, influenze taciute, fratture implicite, paradossali ovvietà, occultamenti ideologici, che la critica deve pur essere in condizione di descrivere e comprendere, per giustificare la propria funzione, e riuscire così a passare dal “contenuto cosale” al “contenuto di verità” dell’opera. Tuttavia – va da sé –

f) la “verità” così perseguita dalla critica non è quella inconfutabile dal principio di non contraddizione: essa è piuttosto, e più modestamente, il senso che l’opera dispiega, o acquisisce, quando viene sottoposta al vaglio della critica. In essa, si fissano dialetticamente i momenti reciprocamente irriducibili dell’intenzione e della norma, della storia e della ricezione, della materia e della forma, che solo un discorso critico può riflettere in sé, nella propria struttura dialettica e micrologica, assumendole nella loro contraddittorietà irrisolta. Forse, da qui, si potrà ricominciare a meditare e perfino discutere su un aspetto che l’estetica contemporanea sembra aver deliberatamente accantonato come irrilevante e metafisico, e che un tempo costituì la ragion d’essere di ogni filosofia dell’arte:

g) la domanda sul valore artistico...

...questo tanto per cominciare: è troppo?

II. *Memo su un testo esemplare della scrittura saggistica di Alberto Savinio (trascelto quasi a caso, come si conviene a un testo esemplare): La cultura d’oggi non è più “profonda”?* (tratto da *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1950)*, Milano, Bompiani, 1989).

Osservazione preliminare, materialistica, e forse un poco dialettica: nella nota introduttiva, Leonardo Sciascia¹ evoca i

¹ Altro saggista da tenere in conto, pensando a *La corda pazzo* (scritti sulla cultura siciliana), e soprattutto alle *Cronache* (edite da Sellerio), nonché ai reportages come quello su Bruneri e Cannella, o sul misterioso suicidio di Raymond Roussel (nientemeno che al *Grand Hotel et des Palmes* di Palermo!!!).

nomi di Stendhal e Borges, accostandoli a quello di Savinio. Senza grande originalità, ma ciò su cui si dovrebbe riflettere è che la ragione dell'accostamento risiede nella loro comune natura "conversevole": essi instaurerebbero un rapporto esclusivo di elezione con il *proprio* lettore, che ciascuno di loro avrebbe letteralmente *scelto* (p. VIII), e da qui il culto quasi iniziatico riservato dagli stendhaliani al loro eroe e il loro senso di consorzeria elitaria. Savinio (per tacere di Borges) viene dunque visto come uno di quegli squisiti *homme de goût* settecenteschi che profondevano il loro genio nella socievole arte della conversazione, rifiutandosi di scrivere e di pubblicare (attività, queste, servili e indegne di un uomo di qualità); modello di questi *homines nullius libri* fu il conte di Caylus, mentre uno degli ultimi attardati epigoni dovette essere Charles Swann, che mai si risolse a scrivere la monografia su Vermeer lungamente progettata. In realtà, quelli di Savinio sono pezzi giornalistici, pagati un tanto alla riga (come già deprecava disgustato Baudelaire), pubblicati su un giornale della sera come il *Corriere d'informazione*, e rivolti alla massa indistinta dei lettori stanchi e distratti dei quotidiani. È bello credere il contrario, ma, oggi, nessuno sceglie nessuno: bensì tutto si vende a chiunque e si consuma indifferentemente.

Il valore di queste (e delle innumerevoli altre) pagine di Savinio piene d'intelligenza, humour e lieve erudizione, non risiede allora nella loro "conversevolezza", elitaria senza una *élite*, e pertanto ideologica. Esso risiede, forse, in un procedimento libero e divagante di associazioni e citazioni disparate, che infrange il codice della recensione giornalistica e, d'altra parte, si sottrae al lezioso della prosa letteristica dell'elzeviro, che dominava in quegli anni in Italia.

La cultura d'oggi non è più "profonda"? fornisce un bel-
l'esempio di una divagazione che parte da una nota di lettura, o, per meglio dire, da una suggestione (Gide, *Viaggio al Congo*, che peraltro Savinio doveva aver alquanto in uggia, poiché l'aveva già criticato in un articolo del 1° febbraio 1951, sempre sul *Corriere d'informazione*).

A partire dall'immagine (in verità, molto suggestiva e vagamente surrealista, come quella della locomotiva nella foresta in

Breton, e il battello nel *Fitzcarraldo* di Herzog) di Gide che non rinuncia a leggere i classici della letteratura europea nel folto della giungla equatoriale, Savinio coglie l'occasione per deprecare (oltre all'atteggiamento snobistico di Gide), il culto incondizionato dei grandi autori e, nella fattispecie, il culto di Goethe, e "in particolarissimo modo" del *Secondo Faust*, che "per molti è tabù". E tra questi, c'era Gide. Ma qui Gide, dopo aver innescato la miccia, viene fatto uscire di scena definitivamente. Una lunga citazione da Berenson (da dove?) sposta il discorso sul *Faust* e suoi pregi sopravvaluti (p. 1314). Di tutta la citazione, Savinio sviluppa, in primo luogo, la metafora arborea, la quale, a sua volta, rimanda a una metaforica della profondità, come recesso inviolabile della verità, o di non so che altro (pp. 1314-5). Goethe, a questo punto, diventa il pretesto, in quanto figura emblematica e "storico-universale" (à la Burckhardt), per commisurare, in due rapidi paragrafi (p. 1315), l'abisso che separa il mondo "classico" ("fino a circa l'anno 1900") dal mondo contemporaneo. La nozione di profondità, ora espressa per mezzo della metafora del palazzo dell'emiro, permette a Savinio d'introdurre il paradosso conclusivo (discretamente nicciano; si veda *La gaia scienza*, "Introduzione", in *fine*, e che si può leggere anche in Hofmannsthal, *Il libro degli amici*: "la profondità va nascosta. Dove? Alla superficie", p. 56, ed. Adelphi).

Ciò che qui mette conto di rilevare è l'estrema rapidità dei passaggi attraverso cui Savinio accosta testi del tutto disparati, passaggi repentini, ma non arbitrari: le citazioni sono collegate da una serie di associazioni che egli riesce a scorgere o a creare, e che offre al lettore. Una cartesiana catena di pensieri, benché priva di metodo; non per nulla Savinio aveva frequentato i surrealisti nella Parigi degli anni ruggenti, per non menzionare il suo più celebre fratello metafisico. La distanza che separa la conclusione dall'immagine di apertura verrebbe censurata come un "fuori tema" dalla professoressa d'italiano al liceo. In realtà, si potrebbe dire che Savinio abbia, qui, seguito una traiettoria a spirale: la conclusione non stringe le fila del discorso apertosi con Gide, ma conduce l'argomentazione (ammesso che, qui, venga effettivamente argomentato qualcosa) a un diverso livello. I temi si susseguono, ma senza la ripresa, come

previsto nella forma sonata classica: rapsodicamente, s'innestano (e s'innescano) l'uno sull'altro. Un articolo come questo (e come ogni saggio?) non sembra avere una conclusione; esso pare, piuttosto, un frammento di una serie indefinita di pensieri che si giustappongono, e alla lunga forse si possono perfino contraddire vicendevolmente (e tale, a dire il vero, è l'effetto prodotto dalla lettura continuativa delle 1500 pagine del volume in cui questo articolo è stato postumamente raccolto). La scrittura, in questo caso, non è lo strumento di un argomentare per dimostrare o convincere: essa lavora materiali preesistenti (non c'è pagina senza almeno una citazione più o meno esplicita), li ricuce in una nuova trama discorsiva. In essa, il senso non è una verità data da affermare o dimostrare, ma si costruisce, e forse muta, a ogni svolta, e alla fine s'interrompe, rimane sospeso; una ulteriore citazione o associazione potrebbe portare il discorso ancora altrove. È rilevante notare che, per produrre questa significazione metamorfica, Savinio non ceda affatto alla tentazione di ricorrere a una scrittura sperimentale e avanguardistica come quella di *Hermaphrodito* (cfr. l'altro articolo *Sottratto alla morte da un libro surrealista*, dove appunto si parla della "libertà in letteratura").

III. *Memo su un paio di testi esemplari della scrittura saggistica di Carlo Emilio Gadda (trascelti con estrema accuratezza, come si conviene a testi esemplari): Apologia manzoniana (apparso il "Solaria" nel 1927) e La battaglia dei topi e delle rane (del 1959), ora entrambi in Il tempo e le opere, Milano, Adelphi, 1982.*

Non saprei dire (e poco mi cale sapere) se il Genette di *Palimpsestes* vedrebbe nell'*Apologia manzoniana* del Gaddus una mera forma di meta-testualità (*vulgo*: un commento) oppure se sarebbe disposto ad annoverarla tra le forme di ipertestualità (interpretandola come una trasformazione intermodale: passaggio dal modo della prosa narrativa a quello della prosa saggistica, o forse è "prosa d'arte"?). Con l'esclusione di un paio paginette iniziali inequivocabilmente "meta-testuali",

ovvero di commento allo stile manzoniano (pp. 20-1), e dell'ironicamente accorata allocuzione finale (p. 30), il testo gaddiano rievoca e ricrea con un diverso linguaggio, luoghi, figure, momenti o, più genericamente, atmosfere, del mondo romanzesco manzoniano. Basti soffermarsi sui tre paragrafi (pp. 23-4) che rievocano la vicenda della Monaca di Monza, la quale, significativamente, non viene neppure menzionata (così come solo di rado vengono menzionati in modo esplicito gli altri personaggi); è evidente che il Gaddus confida sulla perfetta conoscenza della materia da parte del suo lettore, perché egli non intende spiegare né riassumere la trama del romanzo (o, in questo caso, dell'episodio). Nella pagina gaddiana, la materia subisce un trattamento di condensazione e, al contempo, di amplificazione: il Gaddus fa risuonare il testo manzoniano con brevi e puntuali tocchi di martelletto, come il perito geometra che ausculta le pareti di un edificio. Gli echi che ne trae arricchiscono il testo originale di nuovi armonici. Possono essere minuti dettagli posti in rilievo, come i "vassoi d'argento recati da servi inguantati" (p. 21, penultimo paragrafo), o la rapida descrizione della città notturna percorsa dalla ronda (p. 23), oppure una succinta sintesi di alcuni secoli di aristotelismo che descrive il sapere di Don Ferrante (pp. 25-6), che evidenziano aspetti più o meno latenti o impliciti nel romanzo, o che semplicemente vengono evocati dalla sua lettura nella memoria letteraria del dotto lettore.

In queste pagine, la scrittura gaddiana si sovrappone al testo-oggetto manzoniano, producendo un duplice significato: da un lato, si costituisce come una possibile lettura dell'opera di Manzoni, di cui, con scelta parziale, vengono preferiti taluni tratti storico-sociali piuttosto che altri teologico-ideologico-edificanti, ma, dall'altro, si presenta come un testo eminentemente gaddiano, non dissimile dalla descrizione del macello di Milano o dalla ricetta del risotto alla milanese che si possono leggere nelle *Meraviglie d'Italia*.

Al di là del rilevante carattere di dichiarazione programmatica (evidente soprattutto nell'apologia della parola dialettale e nella critica al purismo monolingustico, cfr. seconda parte, pp. 74-9), il secondo saggio offre alcuni esilaranti esempi di

ermeneutica letteraria applicata: a fare le spese dell'acribia esegetica del Gaddus sono alcuni classici della monolingua italiana ottocentesca, che egli leggeva e detestava con eguale passione. Si rilegga il commento ai tre versi carducciani su Vittorio Alfieri (pp. 70-1): "fulvo" fornisce al Gaddus l'occasione per ridicolizzare non il poeta encomiato (l'alopecia non è oggetto particolarmente buffo), ma la vacuità dell'enfasi del suo cantore, letteralmente priva di oggetto, o meglio, il cui oggetto si rivela una "racconciabile parrucca". O le puntigliose informazioni genealogiche sui generali rivoluzionari, cantati come "figli della terra", o sul mulino di Valmy (a vento, non ad acqua). O ancora il commento malizioso al distico di Prati (p. 73), con la sua "volta del mare" (che non è così stolta come lascia supporre il Gaddus; si potrebbe argomentare che si tratta della volta vista dalla parte convessa, ossia del rovescio di una volta concava).

Argomentare la pochezza espressiva della monolingua scollastica post-unitaria a partire dalle *bevues* di alcuni illustri poeti monolingui non è forse del tutto convincente: il Gaddus stesso deve esentare dalle critiche l'"eccelso Leopardi" (p. 69), la cui poesia non è meno monolingua; evidentemente, la stupidità non è tutta attribuibile alla lingua, ovviamente (cfr. p. 70; Carducci "ha 'posseduto la lingua', la monolingua. Ma l'ideazione talora gli farfuglia"). Ciò che bisogna rilevare, invece, è il modo in cui il Gaddus legge i testi: parola per parola. Sono le singole parole che attraggono la sua attenzione. Se non si lascia affascinare dall'onomastica dannunziana, tuttavia ne sa cogliere la funzione e il significato: delibera le parole di Don Abbondio che si riferisce ai bravi chiamandoli "il comune" (pp. 78-9). Trova maggiore ricchezza di senso nell'espressione dialettale romanesca "semo allo sgommero" (di cui fornisce al lettore la traduzione milanese "al traslòc") che nell'enfasi storico-universale carducciana (sul tema di "Letizia Ramolino", p. 66). È significativo che di Manzoni apprezzi i *pastiches* spagnoleschi e barocchi delle "grida" o dell'introduzione, più che le purezze cercate in riva all'Arno, che deliberatamente vengono passate sotto silenzio. Inoltre, egli stesso amava dichiarare: "Io sono una mente logica" e, come aggiunge prontamente il memoria-

lista che riferisce queste parole, “questa logica era applicata rigorosamente nei suoi giudizi, anche letterari” (Giulio Cattaneo, *Il gran lombardo*, Einaudi, 1991, p. 30; stando a Cattaneo, la chioma fulva di Foscolo ricorreva come oggetto di sarcasmo anche nella conversazione del Gaddus).

Queste “bizzate” (termine molto gaddiano) sono dettate da mere idiosincrasie (che certo non gli facevano difetto), e tuttavia – o forse, proprio per questo – esse diventano sostanza della sua scrittura, del suo stile; dal divagare un po’ isterico e puntiglioso, dal continuo saltare da una citazione all’altra, emerge la stessa concezione di scrittura che domina nelle sue pagine narrative (se così si possono chiamare), in cui il momento mimetico-rappresentativo-comunicativo è trascurato a vantaggio di una scrittura che “assume un referente per filtrarlo linguisticamente: lo fa scomparire [...], operando trasferimenti di senso e rendendo cromatico, in funzione critica, l’impasto linguistico”. *Also sprach Guido Guglielmi*, che cito giusto perché proprio ieri ho comprato una sua vecchia raccolta di saggi che comprende *Lingua e metalinguaggio di Gadda* (in *Letteratura come sistema e come funzione*, p. 129). Benché Guglielmi si limiti a parlare della prosa narrativa, l’idea che la scrittura gaddiana tenda costantemente ad allontanare il proprio referente pare pertinente anche nel nostro caso, in cui il referente è, però, il testo-oggetto del discorso critico. Il Gaddus ricostruisce il referente *nel* proprio linguaggio, del tutto artificiale, dotandolo di nuovi significati, arricchendolo con la propria ironia. Paradossalmente, Carducci, D’Annunzio, Foscolo e compagnia, riletta alla luce del metodo gaddiano, beffardo e spietato, ma non irrispettoso, acquistano un sapore altrimenti ignoto.

(Non è, qui, pertinente soffermarsi a discutere se l’uso del dialetto nelle opere del Gaddus abbia qualcosa in comune con quel dialetto “naturalmente” espressivo che tanto loda in Belli, in Porta e perfino nel Fogazzaro di *Piccolo mondo antico* – per quel che mi concerne la risposta è: NO!).

(febbraio 2000)