

Archeologia delle finzioni

Marco Antonio Bazzocchi
(Università di Bologna)

Publicato: 05 / 10 / 20210

Abstract – The essay provides an archaeological reconstruction of the concept of “fiction” in Italian criticism of the second half of the twentieth century, from the different but complementary reflections of Ezio Raimondi and Gianni Celati, two of the most important figures in contemporary criticism and literature. By comparing their investigations into the origins of the Italian and European novel, in particular Manzoni's *Promessi Sposi*, a completely new discourse emerges around the concepts of novel, realism, fiction and the verisimilar.

Keywords – Fiction; Hermeneutics; Raimondi; Celati.

Abstract – Il saggio fornisce una ricostruzione archeologica del concetto di “finzione” nella critica italiana del secondo Novecento, a partire dalle riflessioni diverse ma complementari di Ezio Raimondi e di Gianni Celati, due delle figure più rilevanti della critica e della letteratura contemporanea. Mettendo a confronto le loro indagini sulle origini del romanzo italiano ed europeo, in particolare sui *Promessi sposi* del Manzoni, emerge un discorso completamente nuovo intorno ai concetti di romanzesco, di realismo, di finzione, di verosimile.

Parole chiave – Finzioni; Ermeneutica; Raimondi; Celati.

Bazzocchi, Marco Antonio, *Archeologia delle finzioni*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 1-11

marco.bazzocchi@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13635>

finzioni.unibo.it

Esistono tradizioni letterarie ed esistono tradizioni critiche. Fino agli anni Sessanta si parlava di “metodi”, cioè di vie percorribili per interpretazioni con precise identità definite sia dai riferimenti bibliografici usati sia dai risultati cui perveniva l’analisi testuale. Poi è arrivato un decennio molto ricco proprio perché si è cominciato a ibridare i metodi, a saltare gli steccati. Non c’era più bisogno di coprirsi le spalle con quello che Benjamin avrebbe chiamato un “mantelluccio”, cioè una specie di coperta di Linus che faceva comodo proprio perché indicava un perimetro, e implicitamente un limite.

La tendenza innescata allora, e poi perseguita, era quella di uscire dal testo, di mettere la letteratura al centro di altre discipline (quando andava bene), al servizio di altre discipline (quando andava male). Si prendevano strumenti elaborati in altri territori (sociologia, antropologia, storia delle idee, e poi, più avanti, studi culturali, studi di genere, studi visuali) e li si rovesciava sul campo letterario per creare connessioni più o meno riuscite. Naturalmente ognuno si è scelto i suoi idoli, le sue divinità propiziatorie, spesso procedendo verso un’ibridazione: Benjamin con Deleuze, Foucault con Derrida, De Man, Bourdieu, ecc. ecc.

Vorrei iniziare questo breve discorso, che potrebbe essere una delle possibili proposte con le quali procedere lungo la strada della presente rivista, richiamando un’ipotesi di revisione metodologica che nasce a Bologna agli inizi degli anni Settanta, quando si verifica un movimento di inclusione di nuove voci all’interno dell’ambito accademico e, nello stesso tempo, una nuova distribuzione delle discipline che ha al centro la nascita nel 1971 del corso di laurea DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo).

In questa fase, che considero in un certo senso aurorale, noi possiamo trovare affiancati studiosi di diverse generazioni che però si muovono su filiere parallele di problemi. Faccio un primo accostamento: Ezio Raimondi pubblica presso Einaudi nel 1974 *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*¹ - ha cinquant’anni ed è docente di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere; Gianni Celati, trentotto anni e docente di letteratura angloamericana al DAMS, pubblica l’anno seguente, sempre da Einaudi, la sua prima raccolta di saggi, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*². I due libri possono essere letti in parallelo, osservando pieni e vuoti nei quali si svolge una specie di dialogo taciuto.

Innanzitutto, Celati non parla di Manzoni né della cultura italiana ma solo di cultura anglofona, utilizzando spesso strumenti critici di natura sociologica, linguistica, filosofica, e quasi mai esplicitamente letteraria, come Derrida, Artaud, Foucault, Bachtin. La sua indagine va alla radice del concetto di “finzione” e cerca di individuare il momento in cui questo concetto ha assunto un ruolo fondamentale per l’Europa in rapporto alle rappresentazioni definite “realistiche” (più o meno tra Swift e Defoe). Raimondi, più ortodosso, costruisce intorno a Manzoni una fittissima rete di suggestioni interpretative, senza trascurare la storia della scienza, e compie

¹ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

² Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino, Einaudi, 1975.

il tentativo di strappare l'autore a una tradizione critica ormai invecchiata, esplicitando fin dal titolo che sua intenzione è colpire la vulgata del "lieto fine" che il romanzo si porta dietro. Il che significa, implicitamente, smontare anche l'interpretazione dei *Promessi sposi* come "romanzo della Provvidenza", rivedere l'ideologia manzoniana, ricostruire il sistema dei rapporti tra i personaggi, ridare un ruolo centrale soprattutto alla figura di Don Abbondio, rileggendo anche il ruolo di Renzo e quello di Lucia. Lette in parallelo, le due indagini si rivelano un discorso completamente nuovo intorno ai concetti di romanzesco, di realismo, di finzione, di verosimile. C'è qualcosa in Celati che va a completare quello che troviamo in Raimondi, e viceversa.

Mi fermo solo su qualche esempio. Celati introduce il concetto di "indiscrezione romanzesca" per spiegare come l'attrazione per il meraviglioso del *romance* a un certo punto perda forza e venga sostituito da una nuova curiosità per il quotidiano che porta la scrittura a "scavare nel segreto delle latenze", cioè a occuparsi di aspetti della vita dell'individuo che restano nascosti e occultati dai cerimoniali della società. Per esempio: la vita di una prostituta (Moll Flanders) o le avventure di un viaggiatore che viene a contatto con un mondo per il quale non è stato culturalmente attrezzato (Robinson Crusoe). Si tratta secondo Celati dell'esplorazione di ciò che è "fuori" dalle soglie simboliche della società borghese europea: «una dimensione non solo di scandalo ma di estraneità che la società porta nel proprio ventre e che il ritualismo segnico ha sempre nascosto»³. Infatti, il *novel* va a indagare nel privato, nel segreto della famiglia, e dà avvio così ad un lungo processo di indiscrezione che porterà al suo apice alla psicanalisi e all'assorbimento della psicanalisi nella letteratura. Dunque, si tratta di una struttura culturale che implica sia il "dentro" che il "fuori". Da una parte si trova tutto ciò che ritualmente può apparire, può essere mostrato, sia a livello individuale che a livello collettivo. Dall'altra si trova ciò che è rimosso, ciò che si trova al di là di soglie rituali dove solo al desiderio è concesso simbolicamente penetrare. Appunto: si forma un concetto di "desiderio" che ristrutturata la dimensione interiore dell'uomo occidentale.

Se sovrapponiamo questa serie di concetti al romanzo manzoniano, è facile capire dove si trovino i punti di tangenza con l'analisi critica di Raimondi.

Uno dei punti di forza del discorso consiste nel tentativo di comprendere il realismo manzoniano attraverso un lunghissimo percorso che contiene in sé l'evoluzione del pensiero scientifico a cominciare dal passaggio tra epoca pre-galileiana e epoca galileiana. Raimondi vuole fare di Manzoni uno scrittore che in un certo senso utilizza un metodo di analisi dell'individuo (quella che Celati chiama "indiscrezione") non come un romanziere etichettabile in quanto "realista" ma come un rivoluzionario che opera all'interno del concetto di realismo. Così facendo, lo colloca in una strada che da Galileo arriva a Gadda, lo scrittore che Raimondi considera nel quadro novecentesco come il vero erede di Manzoni ma anche colui che sposta sul

³ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 26.

versante filosofico e scientifico la ricerca letteraria⁴. Nelle pagine del primo capitolo del saggio, *Verso il realismo*, è indagato il sorgere di una cultura della visività scientifica a scapito di una cultura più materiale, legata al suono e all'olfatto. L'astrazione del visivo indica un principio di modernità, sostiene Raimondi che, dopo aver passato in rassegna Galileo e il Seicento, si muove verso Newton, l'ottica e il trattato *De Lumine* di Francesco Maria Grimaldi. Raimondi cerca un testo scientifico dove l'indagine del reale possa contenere anche un elemento poetico, immaginativo, e dopo il passaggio dedicato al *De Lumine* sposta Newton verso Manzoni. Sceglie in particolare non un'immagine romanzesca ma il paragone della luce che si trova nella Pentecoste. E subito scarta verso la prosa, attraverso un passaggio stretto che gli consente però di arrivare in una zona molto vicina a quella del romanzesco identificato da Celati, cioè la zona dove l'analisi dei personaggi punta su «una nuova vita interiore di sensazioni, di sbalordimenti, di angosce»⁵, collocata proprio dalla parte degli umili e non dei potenti.

In altre parole, si tratta di una vita interiore abbassata di livello, e proprio per questo deprivata di liricità. Raimondi scrive qualcosa che veramente potrebbe essere la traduzione, in un linguaggio ancora accademico, delle idee di Celati. Per Manzoni – aggiunge Raimondi – «ciò che parla all'uomo comune non è il momento mitico dell'armonia, ma la “circostanza fisica”, la “sensazione” delle cose, il contatto immediato e biologico col mondo, rispetto a cui vengono meno le differenze, le maschere gerarchiche dell'ordine sociale»⁶. Il lungo percorso attraverso la cultura scientifica porta dunque a un punto molto preciso del *novel* manzoniano, dove il tema della luce deve in realtà inaugurare una nuova forma di realismo, guardato soprattutto dal lato dell'interiorità, ma anche della fisicità, quella che Celati chiama più direttamente “il corpo”, cioè la biologia che sta oltre i limiti imposti dalla società (non a caso Celati parla nel suo libro anche di Beckett).

Raimondi – che trascura Gertrude, ma la recupererà poi in altri saggi – vuole qui fare di Lucia un punto forte del romanzo, e individua nella scena della notte al castello dell'Innominato un punto in cui la luce di una lampada rivela alla prigioniera un mondo scomposto che viene prodotto proprio dalla luce mentre si sta esaurendo. Raimondi usa la formula, ancora efficace, di “ottica esistenziale”, proprio per indicare quelle che Celati avrebbe chiamato “intensità libere” e che oggi sarebbero ritradotte nella lingua della critica delle emozioni.

In questo percorso interpretativo Raimondi si appoggia a una intuizione che ricava da una radice interpretativa lontana, cioè dall'idea di Roberto Longhi di una storiografia artistica che si sviluppa non in senso piattamente cronologico ma prende in considerazione le “costellazioni” che nascono nel rapporto tra opere di epoche diverse⁷. “Costellazione” è un concetto che

⁴ Cfr. E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995; Id., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

⁵ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 54

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973.

desumo dal pensiero di Walter Benjamin⁸, autore che riprenderò più avanti, e che comunque comincia a circolare nella nostra cultura già all'inizio degli anni Sessanta, anche se bisogna attendere poi almeno vent'anni per assistere a un'esplosione di interessi per le sue opere.

Per ora, mi basta sottolineare che questa idea di “costellazione” era già presente nella cultura di cui mi sto occupando sotto altre forme, non esplicite. L'esempio di Raimondi è abbastanza probante, e gli si potrebbe avvicinare il nome del critico d'arte Francesco Arcangeli, che elabora (sempre sulla scorta di Longhi) il concetto di “tramando”, un concetto meno esplicito ma altrettanto interessante per indicare tradizioni artistiche che possono essere ricostruite senza rispettare le genealogie consolidate. Se Longhi vedeva in certi aspetti di Piero della Francesca l'anticipazione del colorismo caravaggesco o addirittura dei notturni di Rembrandt, Arcangeli indagava in Morandi il confluire di tradizioni diverse e il defluire di modi pittorici che arrivano a Wols o Pollock.

Questa digressione mi serve per insistere sul fatto che il Manzoni di Raimondi acquisiva un aspetto diverso anche se non veniva giocato sul rapporto tra *romance* e *novel*, un rapporto però sottinteso là dove Raimondi, con un'attenzione psicologica legata anche alla sua formazione esistenzialista e al suo cattolicesimo, ritrovava nei comportamenti dei personaggi ragioni intime che in qualche modo recuperavano il tema del “ritualismo” e della curiosità che porta verso il “fuori” della società. Tutto l'itinerario di Renzo a Milano, per esempio, e il rapporto con Padre Cristoforo vengono letti proprio nella dimensione simbolica di una scoperta delle “intensità” – direbbe Celati – cioè dei carichi emotivi che nel *novel* europeo si associano sempre al fenomeno di “singolarità empiriche”. Renzo che entra a Milano può così essere messo in parallelo a Robinson che deve far fronte alla violenza che colpisce un uomo privato della protezione delle regole sociali da lui introiettate. Infatti, secondo Celati, «il romanzesco è la scoperta d'una dimensione di intensità libere, la violenza che risulta dal desiderio, il terrore che sorge dalla fascinazione»¹⁰.

Tutto questo portava Celati verso l'esplorazione di territori non propriamente romanzeschi ma comunque alle origini della modernità: Cervantes, Rabelais, il comico. A questo tema si connette l'interesse per le strategie di sublimazione che, da Kant in poi, accompagnano il discorso letterario. Dunque, da una parte esiste una tradizione del corpo comico che non si arrende alla sublimazione, ai “miti d'ascesa” che invece trionfano nel romanticismo, dall'altra invece si assiste al formarsi di un'idea di letteratura sempre più disincarnata e dotata di una missione rivelatoria:

La sua verità o falsità, correttezza o scorrettezza, sta nella capacità di presentificare qualcosa che è al di là del linguaggio, una categoria di significati totalizzanti di cui il linguaggio non sarebbe che mero riflesso. Il suo valore deriva dunque dalla sua essenza rivelatoria, dalla virtù di farci accedere a un mondo primario o, con

⁸ Cfr. W. Benjamin, *Appendice a «Sul concetto di storia»*, in ID., *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 2006.

⁹ Cfr. F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, 1954, in ID., *Dal Romanticismo all'Informale*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1977.

¹⁰ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 28.

metafore tipiche, alla natura o alla vita, e più oltre, ad un nucleo centrale che informa la natura e la vita, comunque vogliamo chiamarlo, il *logos*.¹¹

Il discorso sulla decostruzione del *logos*, cioè di una struttura organizzata che domina ogni tipo di operazione conoscitiva, è importante per misurare un punto di scarto o addirittura di contrasto tra i due tipi di analisi che abbiamo visto. Raimondi, che proviene da una tradizione critica filologica molto solida (nella sua formazione ha un ruolo specifico Contini, dopo Longhi) non può condividere questa presa di posizione di Celati, vede cioè nell'operazione letteraria comunque una "essenza" capace di farci accedere a "un mondo primario". Per lui i *Promessi sposi* (ma anche Gadda) sono un'opera che apre a una conoscenza della vita, anzi è proprio una forma di vita calata nel quotidiano che gli consente di leggere dentro l'avventura di Renzo o di capire l'ambiguità esistenziale di don Abbondio. Celati sta spostando il discorso su un altro tipo di conoscenza, e mi sembra importante sottolinearlo anche oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, perché questo discrimine (dalla prospettiva bolognese) in realtà ha una portata molto ampia. Qui, infatti, si consuma la separazione tra una vera e propria concezione della "critica" letteraria e un'apertura verso uno studio della letteratura che abbraccia discipline diverse, non più usate per rafforzare le interpretazioni ma messe a contatto e in dialogo direttamente con il discorso letterario. Per essere più esplicito: se Raimondi guardava alla "storia delle idee" come a una prospettiva grazie alla quale corroborare l'interpretazione del testo; Celati vede il testo già al centro di una prospettiva di storia culturale, e soprattutto non crede in una gerarchia che tenga separato ciò che è "nel" testo da ciò che invece è "fuori" dal testo.

Un intervento successivo di un anno a *Finzioni*, pur nella sua brevità, la dice lunga su questo aspetto. Si intitola *Il corpo comico nello spazio*, esce sul «Verri» nel 1976, e affronta il tema della comicità a partire da idee di Bachtin ma verificandole nel cinema comico dei fratelli Marx e di Buster Keaton (Celati pensava a un intero libro su questo tema). Qui Celati parla esplicitamente di un paradigma cognitivo che sostituisca al vedere o al mostrare – i due concetti di cui Raimondi costruisce la genealogia attraverso i testi scientifici – il toccare l'afferrare, cioè modi corporei diretti. Secondo Celati, si tratta proprio di presupposti ideologici diversi che portano verso concezioni espressive diverse. Se si pensa al teatro: da una parte abbiamo la tradizione che arriva a Brecht e che è fondata sulla funzione con cui l'attore svolge discorsivamente una tesi; dall'altra invece una tradizione che va dalla commedia dell'arte ad Artaud, dove «l'attore recita afferrando, toccando gli altri attori, gli oggetti in scena, buttandosi direttamente sugli stimoli invece di soffermarsi a riconoscerli»¹².

Questa antinomia tra due concezioni dell'espressività è molto compromessa anche con concezioni diverse dell'attività di interpretazione dei testi e dei flussi letterari, che possono essere considerati al di là di categorie storiografiche convenzionali o di strumenti cronologici

¹¹ Ivi, p. 160.

¹² G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, «il Verri», 3, novembre 1976, pp. 22-32.

standardizzati (che questi resistano ancora oggi e siano alla base di molta produzione critica è un fatto da non ignorare, anzi da stigmatizzare - se possibile).

Che la lettura di Bachtin agisse in Celati in un modo e in Raimondi in un altro rientra nelle premesse ideologiche di due intellettuali separati da distanze generazionali e di temperamento. Raimondi però avrebbe continuato sulla strada aperta dal primo libro su Manzoni e sarebbe arrivato a una lettura dialogica dei *Promessi sposi*, lettura che allora non venne sempre accettata e che forse non lo è del tutto neppure oggi. Di sicuro per Raimondi si trattava di un modo per uscire da condizionamenti molto forti dati dalla sua educazione culturale, e Bachtin restava per lui un nome fondamentale per rivedere una lunga tradizione letteraria che dal Barocco arrivava al Romanticismo, e costituiva l'asse fondativo della modernità europea.

Lo studio del Barocco diventa in effetti, proprio in questo momento, uno dei motivi più interessanti in ambito di storia delle idee, dopo che da almeno vent'anni lo era in campo artistico¹³. Bisogna ricordare che la tradizione di una retorica profondamente innervata nei testi (soprattutto poetici) arriverà ai grandi commenti del Marino coordinati da padre Giovanni Pozzi che non a caso riprende con un'attrezzatura culturale strepitosa lo studio di opere dimenticate, sommerse nella tradizione, esattamente in linea con quanto si trova nelle idee di Benjamin sul *Dramma barocco tedesco*, testo capitale ormai anche per la cultura italiana.

Anche in questo caso, una testimonianza importante che nasce da una costola degli studi raimondiani è quella di Piero Camporesi, che inizia proprio da un testo non letterario seicentesco la ricognizione di una cultura non ufficiale destinata a portare verso autori ormai considerati fuori dal canone e recuperati dentro un più ampio contesto, come il discorso sul corpo, sugli umori, sui sensi, sulle rappresentazioni collettive della fame e di ossessioni dell'immaginario che si fermano sulle soglie del settecento. Risale al 1973 l'edizione con cui Camporesi rilancia il *Libro dei vagabondi*¹⁴, un testo dove convergono ragioni extraletterarie anche se se ne trova un rifacimento in un autore seicentesco, *Il vagabondo*, composto da un frate poligrafo, Rafaele Frianoro, che già Raimondi aveva indicato come un virtuale tassello di quel romanzo picaresco che mancava alla letteratura italiana. Ma mentre Raimondi procedeva con un senso storiografico orientato a riempire vuoti e a creare continuità, Camporesi svelava la falsificazione di Frianoro che in realtà prendeva a piene mani da un precedente testo quattrocentesco e si rivelava uno dei tanti impostori di cui parla la trattatistica seicentesca.

Una concezione di storiografia come sistema complesso ma coeso si contrapponeva così a una visione della letteratura dove alto e basso si scambiano i ruoli, e si va alla ricerca non della coerenza ma anzi del suo contrario.

¹³ A tal proposito si vedano C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta: Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, con introduzione di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1961 (prima ed. 1940); E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961.

¹⁴ Cfr. P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di "furfanteria"*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1973.

Anche se in Camporesi non c'era un'attrezzatura filosofica complessa ma un istinto impareggiabile, in questa direzione si muove Celati in un saggio dal titolo *Il bazar archeologico*, parte di un progetto più ampio al quale partecipano anche Italo Calvino e Carlo Ginzburg e che viene ispirato dal filosofo Enzo Melandri¹⁵ e inserito nella seconda edizione di *Finzioni occidentali* del 1986. Celati mette sotto accusa un'immagine di storia come continuità e unità, sistematizzata in un'idea di totalità. Il suo discorso nasce dalla lettura di Benjamin e dal saggio sul collezionismo di Eduard Fuchs. Lo sguardo della modernità viene definito "archeologico" in quanto coglie il passato come "frammentarietà di rovine". Il tragitto va dal Seicento a Baudelaire, ma arriva al surrealismo, a Kafka e a Proust. Una storia alternativa è quella che va alla ricerca di scarti, di frammenti, di testimonianze dimenticate, senza affidarsi alle linee già tracciate dalla tradizione. Celati lancia, attraverso l'archeologia di origine foucaultiana, l'idea di un pensiero frammentario, che funziona come:

1. «denuncia dell'inefficienza del pensiero sistematico»;
2. «impossibilità del metodo come criterio d'uniformazione degli oggetti»;
3. «tracollo di quel principio d'identificazione della totalità sistematica che è la Storia».

La sua idea di dialogismo prende qui una forza che svela il modo con cui la cultura occidentale si è fondata su un monologismo ideologico «come affermazione dell'unità dell'essere trasformata dall'idealismo in principio dell'unità della coscienza»¹⁶.

Il problema è dunque quello di ascoltare voci parziali, non conformi, voci che non si riconoscono nel buon senso condiviso, ma portano fuori dal centro, erratiche, senza obbedire a una logica del vero. Sono queste le voci – lo accenno appena – che Manganelli insegue nella sua operazione di una scrittura che va verso il basso, che cerca l'infero, il sotterraneo, che rifiuta la sublimazione e il dominio autoriale. Mentre Celati considera l'operazione archeologica come tentativo di non leggere l'altro con i criteri dell'io, cioè come un processo di straniamento e non di identificazione, si rende anche conto che invece la storiografia, e il romanzo storico, vogliono orientare il significato degli oggetti secondo un effetto letterario opposto, di riconduzione dell'alterità alla posizione monologica di chi parla. La sua proposta è molto chiara, e purtroppo non ha avuto grande seguito in coloro che avrebbero potuto praticare una storiografia letteraria mettendo l'erudizione al servizio di nuove prospettive di metodo:

Quasi tutta l'indagine visionaria di Benjamin riguarda la possibilità per l'uomo moderno di concepire ancora la Storia, pur non potendola più accettare per la logica dell'esclusione che ogni storia implica. Perciò il primo passo è quello di distinguere ciò che la Storia ha escluso da ciò che la Storia ha glorificato, gli oggetti che sono rimasti negli archivi oscuri da quelli che sono entrati nei musei, e in sostanza gli oggetti archeologici dagli oggetti storici.¹⁷

¹⁵ Su questo progetto incompiuto vedi, numero monografico della rivista «Riga» (n. 14, 1998) dedicato a *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barengi e M. Belpoliti.

¹⁶ Questa e le citazioni precedenti sono tratte da G. Celati, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 195-227.

¹⁷ Ivi, p. 196.

Queste parole appartengono alla metà degli anni Settanta. Nel 1979 Carlo Ginzburg pubblica su rivista il saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, che esce poi nel volume del 1986, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*¹⁸. Il saggio parla della concretezza dell'esperienza che sta alla base del paradigma conoscitivo delle discipline indiziarie, di cui fa parte l'analisi letteraria (critica o ermeneutica che poi si voglia dire). Lo potremmo considerare oggi come il punto terminale di una lunga stagione di ricerca irripetibile, ma anche come il rilancio che parla ancora di una pratica di analisi che può sopravvivere pur con difficoltà e in mezzo a diversi tentativi di proporre "novità" discutibili, in cui presunti testi digitali destinati a durare poche ore vengono considerati come puntelli di teorie critiche inutili (e qui rimando a Siti, *Contro l'impegno*, perché di meglio non saprei dire¹⁹).

Ma se noi guardiamo a discorsi più vicini, ritroviamo di sicuro qualcosa che è anticipato con notevole margine da Celati. Penso per esempio alla importante reinterpretazione di Benjamin condotta da Georges Didi-Huberman alla luce di un pensiero sull'immagine dove viene coinvolto con ricerche molto acute l'opera frammentaria di Aby Warburg (questa associazione Warburg-Benjamin ritorna più volte all'interno dei *Visual Studies* come dimostra anche l'ultimo libro di Michele Cometa, *Cultura visuale*²⁰). Per rilanciare l'idea di una storia che non sia possesso di dati ma anzi tentativo quasi disperato di messa a fuoco momentanea e parziale di essi, Didi-Huberman manipola abilmente il pensiero di Benjamin sulla condizione del "risveglio" come possibilità data di conoscere il passato e di portarlo nell'orbita del conoscibile. Il passato si incarna dunque in un'immagine destinata a scomparire, un'immagine che sta sempre al confine, che segna linee di frattura: «L'immagine non ha un luogo assegnabile una volta per tutte: il suo movimento mira a una deterritorializzazione generalizzata»²¹.

Partendo da questi principi, e interpretando in modo allargato l'idea di Benjamin sull'immagine come residuo paragonabile a quanto resta al risveglio del mondo onirico, Didi-Huberman ipotizza che la storia dell'arte (ma anche la storia in generale) debba essere ricominciata ogni volta, non abbia una scansione determinata ma ne possa avere molte, tante quante sono le possibili letture che porta un'immagine a farsi origine di un flusso di tempo/tempi intrecciati tra loro.

Celati dunque, proprio all'interno di un percorso sull'origine delle "finzioni", e in particolare delle finzioni fondanti una tradizione della modernità europea, arrivava al tema della sostituzione di una storia monologica con una archeologia invece dialogica, aperta, fatta di frammenti

¹⁸ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti emblematici e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

¹⁹ Si fa riferimento alla riflessione sulla letteratura cosiddetta "impegnata" in W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

²⁰ Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

²¹ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 109. Vedi inoltre ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

che non devono necessariamente ricostruire un insieme coerente. Toccava così anche il problema di una forma particolare di rappresentazione, l'“allegoria”, intorno alla quale si sarebbe sviluppato un lungo dibattito lungo gli anni Ottanta, dibattito dove spesso il termine veniva piegato a esigenze ideologiche non sempre conformi con il pensiero benjaminiano. “Allegoria” arrivava fino al decostruzionismo americano, in particolare alla figura di Paul de Man, velocemente liquidato nel dibattito italiano²².

Una eccezione è quella di Guido Guglielmi, che entra con attenzione nella scena decostruzionista riconoscendo alcune ragioni alla posizione di De Man ma ribadendo una concezione di letteratura e di testualità sempre connesse alla dimensione temporale, cioè alla ricerca di valori non definitivi. È questa la sua versione dell'allegoria di Benjamin, meno mirabolante di quanto farà Didi-Huberman ma comunque utile ancora per non perdere di vista alcuni fondamenti del nostro rapporto con il testo letterario o con le versioni che il testo può assumere quando si accompagna al visuale in tutte le modalità che oggi conosciamo. Se parliamo di allegoria in rapporto alla modernità è perché la letteratura oggi continua come una pratica del passato che acquista vitalità proprio nello scontro con il presente. Non avrebbe nessun senso difendere la letteratura trasformandola in qualcosa che non le appartiene, tantomeno considerarla superata da altre forme espressive. Celati, analizzando la nascita delle finzioni moderne, mostrava come queste finzioni non cancellano gli immaginari precedenti (Cervantes, il poema cavalleresco, Rabelais, ecc.) ma li sostituiscono con paradigmi nuovi dentro i quali quei passati continuano a sopravvivere. Il concetto di “sopravvivenza” se interpretato nella sua complessità è ancora molto utile per capire come può svilupparsi una nuova concezione delle “storie” che si intrecciano nella parola letteraria, anche quando prende aspetti non propriamente scritti. Scrive Guglielmi in merito: «La letteratura continua, nella modernità ha anzi prodotto alcune delle sue opere più straordinarie, ma continua come cosa del passato. Il che non significa che non riguardi il presente»²³.

Il passato resta una componente fondamentale del campo letterario. Non è mai esistita una letteratura che dietro le spalle non avesse un passato, magari orale alle origini. Ma questo passato ha bisogno della violenza del presente per tornare a significare. Se celebriamo Dante è perché ci rendiamo conto che il nostro presente può agire ancora sul testo dantesco, che nel frattempo potrebbe essersi trasformato in riscrittura, immagine, illustrazione, fumetto, fotografia. Per questo possiamo ammettere con De Man che ogni lettura sia fallimentare, ma ogni fallimento è anche un incremento di senso del testo nella pluralità delle voci che lo hanno interpretato e continuano a interpretarlo. Ogni finzione è allegorica perché costituisce una sopravvivenza, cioè perché si rivolge a frammenti del passato e li salva nel momento in cui li trasforma.

²² Si pensi ad esempio al fondamentale P. De Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di E. Saccone, Napoli, Liguori, 1975 (ed. originale 1971).

²³ G. Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 150.

Per questo, paradossalmente, bisogna conoscere bene le tradizioni delle forme scritte se si vuole capire cosa ha portato alla loro trasformazione nelle forme non più scritte con i quali oggi circola ancora un discorso letterario. Per la stessa ragione, in un'epoca di estetizzazione diffusa come la nostra possiamo ancora pensare al valore di finzioni che si sottraggono a canoni di omologazione e di uniformità estetica. E possiamo ritrovare Proust dietro un racconto con il quale viene costruita una sfilata di moda o Pasolini dietro una performance di Marina Abramović. O, come faceva Arcangeli, si può riconoscere nello spessore corporeo delle figure di Wiligelmo l'annuncio della pennellata caotica di Claude Monet e addirittura di Jackson Pollock. I testi possono invecchiare e morire, ma la loro sopravvivenza dipende dalla nostra posizione nell'aprirsi del presente. Cioè del risveglio, quando l'immagine come un lampo si mostra e scompare. Allora il problema non è il *game*, come spiega Alessandro Baricco, cioè la sostituzione di una civiltà della superficie contro una civiltà del profondo. Ogni presente è superficiale. La profondità è un effetto che nasce nel momento in cui il presente con grande fatica si riconosce in una tradizione, cioè nella sopravvivenza. E una tradizione si ricostruisce accettando le parti cancellate in essa, censurate, spesso nascoste e lasciate in ombra.

Anche se gli studi di teoria delle emozioni cercano di convincere che i fenomeni estetici sono una forma di adattamento della mente all'ambiente, niente ci vieta di pensare che invece ogni forma di espressività nasca proprio come esplicita frizione con l'ambiente, volontà di rovesciare le verità diffuse, di creare stati di tensione emotiva e cognitiva. Adottando un termine come "finzioni" non ci si può sottrarre a questi nodi problematici. Queste considerazioni che hanno recuperato una tradizione soprattutto bolognese sono solo in parte le linee di un discorso critico al quale la rivista si propone di rispondere.