L'Ulisse
Rivista di poesia, arti e scritture
Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 25, DICEMBRE 2022: **Stili della poesia contemporanea**

Editoriale 2

IL DIBATTITO

INTRECCI ED EFFETTI DELLA STILISTICA
Davide Colussi
Jean Racine tra Spitzer e Auerbach 8
Agnese Pieri
Note sul Marcel Proust *di E.R. Curtius* 13
Margherita Martinengo
La ricezione di Critica stilistica e storia del linguaggio 23
Andrea Lazzarini
Il lascito della critica stilistica in Francesco Orlando 37
Laura Neri
Aporie e contraddizioni del grande stile 49

STILE E IDEOLOGIA
Massimiliano Manganelli
Lucini e l'ideologia lombarda dello stile 59
Andrea Agliozzo
Fortini e i limiti della stilistica 69
Massimiliano Cappello
Con Fortini: un adespota attribuibile a Giudici 82

STILI DEL PRESENTE
Francesco Diaco
La classicità queer *del 'tardo' Buffoni* 97
Giulia Martini
Lo stilema del dialogato in De Angelis 116
Rodolfo Zucco
Viviani, un clic*: tra lettura e didattica* 130
Paolo Giovannetti
Intermittenze della stilistica e dello stile 140
Samuele Capanna
Appunti su stile e scritture di ricerca 147
Gianluca Picconi
Ironia o ridicolo? 161
Andrea Sartori
Lo stile del bíos 171

ALTRI SGUARDI
Andrea Bongiorno
Tra linguistica, teoria della letteratura e stilistica 182
Ulisse Dogà
La critica stilistica nella germanistica tedesca e Szondi 195
Riccardo Campi
Note sulla poetica negativa di Beckett 203

TERRITORI LIMITROFI: ROMANZO, FILOSOFIA, TEATRO
Mario Farina
Stile postmoderno: romanzo e realismo 215
Stefano Marino
Questioni di stile e scrittura nella filosofia contemporanea 230
Daniele Rizzo e Gianluca Valle
L'esperienza dello stile e l'epifania della forma 243

GLI AUTORI

LETTURE
Riccardo Benzina 256
Alberto Comparini 260
Paola Di Gennaro 264
Giusi Drago 275
Lorenzo Pataro 280

I TRADOTTI
Lucian Blaga
tradotto da Davide Astori 284
Carlo Bordini
tradotto da Francis Catalano e Antonella D'Agostino 293
Lisa Jeschke
tradotta da Giulia Fanetti 304
Konstantin Pavlov
tradotto da Alessandra Bertuccelli 316

LA CRITICA STILISTICA NELLA GERMANISTICA TEDESCA E L'«INTEGRAZIONE» DI PETER SZONDI.

1. Risale al 2009 un'opera imponente e fondamentale per gli studi di retorica e stilistica a cura di affermati studiosi e accademici tedeschi del settore. L'opera, divisa in due volumi, è titolata *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung* (*Retorica e stilistica. Manuale internazionale di ricerca storica e sistematica*)**(1)**, vede il contributo di numerosi collaboratori (in maggioranza tedeschi e statunitensi), copre e dà ragione pressoché di tutti gli ambiti di queste due discipline, sia dal punto di vista dello sviluppo storico delle teorie e delle metodologie che della loro presenza nei dibattiti attuali e nei campi più diversi, dalle scienze umanistiche a quelle naturali, dalla politica ai media, ecc. Alla stilistica letteraria sono dedicati naturalmente numerosi interventi, ma ciò che emerge da una lettura più approfondita dell'opera è l'evidente emarginazione della critica stilistica nel panorama attuale della stilistica generalmente intesa, caratterizzato da paradigmi linguistico-pragmatici, la sua insignificanza nel campo degli studi letterari degli ultimi decenni in cui hanno dominato altri metodi e altre questioni che non lo stile di un autore, di un'opera, di un periodo o di un'epoca e, ancora, la sua sostanziale assenza nella Germanistica del nuovo secolo, scissa fra un'acritica apertura alle idee e ai concetti provenienti a getto contino dai *cultural studies* da un lato e un nostalgico ritorno alle poche ma confortanti certezze della filologia nazionale dall'altro**(2)**.
È curioso constatare così l'attuale rivincita di nuove ipotesi di storia della cultura e di rinnovate forme di positivismo filologico nei confronti di un metodo di indagine cresciuto nel Novecento anche nella Germanistica tedesca proprio in polemica con queste due tipologie di studi letterari. Infatti, parallelamente alla grande critica stilistica nata e sviluppatasi fra le due guerre nella romanistica di lingua tedesca e legata indissolubilmente alle figure di Karl Vossler, Leo Spitzer ed Erich Auerbach, anche nella Germanistica tedesca si impongono in quegli anni così ricchi e decisivi studi di carattere stilistico che, pur allineandosi alla gloriosa tradizione tedesca della stilistica descrittiva e non normativa del XIX secolo (da Karl Philipp Moritz a Wilhelm Scherer), vengono ad opporsi esplicitamente sia al positivismo che alla storia dello spirito applicati alla letteratura, assurgendo così a nuovo paradigma della critica letteraria e della *Literaturwissenschaft* accademica. Il nome dello studioso di stilistica letteraria più importante nel campo della Germanistica fra le due guerre, che studiosi del calibro di Jauß e Martini affiancheranno per importanza e influenza a Leo Spitzer**(3)**, è senz'altro quello di Oskar Walzel. Nel suo scritto programmatico del 1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste* (*Chiarimenti reciproci nelle arti*) egli si rifà, come Spitzer e poi Auerbach, direttamente alle coppie concettuali sviluppate da Wölfflin nel suo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915 e sottolinea l'importanza per gli studi letterari in particolare delle coppie o differenze fra forma aperta o chiusa, fra tettonico e atettonico. Ma è nei suo libri più famosi e diffusi – *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* del 1923 (*Contenuto e forma nell'opera del poeta*) e *Das Wortkunstwerk* del 1926 (*L'opera d'arte della parola*) – che Walzel sviluppa una prospettiva olistica in cui tutto ciò che diviene forma è oggetto di analisi stilistica e viene determinato da questa come "espressione del contenuto spirituale dell'opera del poeta". Vedremo poi come questa sintesi di filologia e psicologismo, che sarà la marca più tipica anche della stilistica del primo Spitzer, verrà ripetutamente criticata da Walter Benjamin, critico e filosofo che inaugurerà con il suo *Dramma Barocco* del 1928 un metodo di indagine stilistica eterodosso rispetto ai canoni dell'epoca e per questo completamente ignorato dai contemporanei, ma che influenzerà in modo decisivo l'ermeneutica letteraria di Adorno e Szondi, ovvero quella stilistica letteraria dialettica capace di cogliere e criticare anche le contraddizioni di un'opera o di un genere e che Mengaldo recentemente ha posto come un decisivo passo in avanti e come necessario superamento della stilistica come critica dell'armonia che dà sempre ragione all'autore trattato**(4)**.
Sono comunque numerosi e importanti i nomi che affiancano Walzel nell'affermazione di una stilistica letteraria distante da categorie positivistiche, astratte e speculative, e che riconduce con perizia filologica la storia dei generi letterari alla storia dello stile, come per esempio Karl Viëtor (*Geschichte der deutschen Ode* del 1923), Günther Müller (*Geschichte des deutschen Liedesvom*

Zeitalter des Barock bis zum Gegenwart del 1925), Wolfgang Kayser (*Geschichte der deutschen Ballade* del 1936). Tuttavia è solo con la stilistica fenomenologica di Hermann Pongs (*Zur Methode der Stilforschung* del 1929) che si assiste ad un definitivo abbandono di un punto di vista psicologizzante che accoppiava le forze psichiche e spirituali di un autore alla forma della sua opera. Il postulato pongsiano di una "Stilwirklichkeit", di una realtà dello stile che è propria di ogni opera, diviene la premessa o l'antecedente di ogni interpretazione propriamente immanente all'opera (*werkimmanente Interpretation*), ovvero della nuova metodologia della critica stilistica degli anni cinquanta e sessanta che ha in Emil Staiger il rappresentante più autorevole e influente.
Come sostiene programmaticamente Staiger nel suo libro del 1955 *Die Kunst der Interpretation* (*L'arte dell'interpretazione*) la stilistica è sinonimo di interpretazione, di analisi immanente. Come già Spitzer, anche Staiger è convinto che al centro degli studi letterari non devono esserci considerazioni biografiche, storiche o generiche ipotesi di influssi, ma il confronto con l'opera, con la sua lingua. L'idea fondamentale della critica staigeriana è che la letterariatà di un'opera si manifesti nella sua unità e organicità e che l'analisi stilistica, attraverso il suo *close reading* e la sua attenzione per i dettagli linguistici, possa dimostrare proprio tale organicità, ovvero il suo carattere estetico. Stile è per Staiger «das Dauernde im Wechsel»**(5)**, ciò che dura nel cambiamento, ciò che dà compimento a un'opera; ma al di là di tali prese di posizione piuttosto asseverative e nella sostanza classiciste, furono i risultati oggettivi delle analisi di Staiger su autori come Lessing, Mörike, Brentano, come anche quelle di Richard Alewyn su Eichendorff – studi che diedero vita a vivacissimi dibattiti e polemiche con altri rappresentanti della stilistica letteraria come Leo Spitzer e con filosofi come Heidegger e Adorno – che decretarono l'enorme successo della stilistica letteraria nel campo della Germanistica degli anni cinquanta, il suo influsso sulla stilistica letteraria dei decenni successivi (i lavori di Albrecht Schöne su Musil e di Fülleborn su Rilke per esempio) e il suo grande impatto anche al di fuori del ristretto circolo accademico, dato che risale a quegli anni una nuova attenzione per le particolarità linguistiche dei testi letterari anche nelle scuole, un salutare rinnovamento alla base della cultura ginnasiale dopo la nefasta pedagogia letteraria del regime nazionalsocialista**(6)**.
La critica al presupposto staigeriano di una sostanziale equivalenza fra studi letterari e interpretazione stilistica, la sua astorica determinazione del carattere artistico dell'opera letteraria e in particolare il suo concetto classicistico di organicità non si fece però attendere. Non è un caso se il pantheon di autori e di opere su cui Staiger esercitò la sua finissima arte interpretativa possono essere ricondotti al canone più classico e agli esempi letterariamente più limpidi della letteratura tedesca; fuori dalla sua analisi e dal suo concetto di stile resta l'arte che include anche forti contraddizioni stilistiche e formali e che difficilmente può rientrare nei parametri di unità e organicità, come quella d'avanguardia e i suoi precedenti nella letteratura barocca e romantica. È così che dopo il successo della stilistica letteraria degli anni cinquanta e la critica al suo concetto di stile seguì una presa di distanza dagli studi di stilistica tradizionalmente intesi e una svolta verso la linguistica anche nella Germanistica tedesca interessata a problemi di stilistica. La riscoperta dei lavori dei formalisti (in particolare di Mukarovskij e di Jakobson) e l'apertura verso nuove formulazioni di stilistica letteraria (Barthes, Weinrich, Wellek, Starobinski, ecc.) spingono anche la Germanistica tedesca verso la linguistica, ovvero verso la ricerca di parametri più oggettivi e scientifici nella determinazione dei caratteri stilistici della letteratura, ma tale svolta "linguistica" porta una parte della Germanistica tedesca a mettere in questione l'assioma tradizionale che lo stile sia appannaggio esclusivo della lingua letteraria**(7)** e a proporre una divisione fra stilistica "generale" o "linguistica" e una stilistica "particolare" o letteraria, una distinzione fra un lato "convenzionale e tipico" dello stile, oggetto d'analisi della stilistica linguistica, e stile come risultato di una "creazione/formazione libera e cosciente", oggetto d'indagine della stilistica letteraria**(8)**. Nel corso degli anni ottanta e poi con la progressiva apertura della Germanistica agli studi culturali, una distinzione netta fra lingua comune e lingua letteraria viene considerata da molti come ideologica, erronea e superata, e la storica dicotomia fra stilistica linguistica e letteraria si trasforma in una suddivisione dei compiti fra due distinte e generali prospettive stilistiche: di specifici problemi linguistici (di lessico, sintassi e fonologia) si occupa la cosiddetta *Mikrostilistik*, mentre di fenomeni riguardanti il testo nella sua complessità (la sua struttura, le sue proprietà e i suoi nessi extra-testuali) si occupa la *Makrostilistik***(9)**.

In ogni caso, mentre la micro e la macro-stilistica, oggettivamente orientate alla linguistica, acquistano terreno nel corso degli anni settanta e ottanta nella Germanistica delle due Germanie, dando vita anche a un'intensa riflessione sulle basi scientifiche della disciplina, gli studi di stilistica letteraria, tradizionalmente intesa, si rifanno ai nomi e ai lavori dei decenni precedenti senza proporre posizioni originali dal punto di vista teorico, salvo un'unica, ma grande eccezione: Peter Szondi. Contro la tendenza di un'epoca, Szondi ha riaffermato con forza le specificità del testo letterario che se da un lato non possono essere ricondotte induttivamente a categorie linguistiche strutturalmente preordinate, dall'altro mostrano i caratteri dell'oggettività di cui "l'interpretazione" stilistica – come momento dialettico rispetto all'analisi grammatica e linguistica – può rendere ragione.

2. Nel capitolo introduttivo della sua *Introduzione all'ermeneutica letteraria* Szondi pone in dubbio – nonostante la grande attenzione della filosofia, da Dilthey a Heidegger, da Gadamer a Betti, per l'ermeneutica e il loro grande influsso sulla scienza della letteratura – il fatto che esistesse al momento in cui scriveva una scienza dell'interpretazione di opere letterarie. Se da un lato la tesi di un "procedere normativo" nella storia dell'ermeneutica postulato da Dilthey trascurava il momento storico, le modificazioni dei concetti e delle pratiche ermeneutiche, e si poneva così in contrasto con una teoria "materiale" dell'interpretazione, dall'altro anche la concezione ontologica del linguaggio sottesa alle ermeneutiche di Heidegger e Gadamer, proponendo una concezione "rassicurante" del circolo ermeneutico, non si poneva problemi di natura metodologica e critica adatti alla determinazione di una vera dottrina materiale dell'interpretazione. Il ritorno a Schleiermacher e alla sua concezione dialettica dell'ermeneutica (i due momenti strettamente connessi dell'interpretazione "grammaticale" e "tecnico-psicologica" corrispondenti a due momenti dell'intendimento, del *Verstehen*, ovvero dell'intendimento del discorso come tratto dalla lingua e dell'intendimento come dato riscontrabile nel soggetto pensante), la volontà di determinare un'ermeneutica letteraria quindi non solo filologica e concentrata sul dato linguistico, ma anche filosofica e dunque attenta al significato storico e individuale di ogni manifestazione letteraria, non significò tuttavia solo una critica delle concezioni ontologiche del linguaggio della filosofia e delle scienze dello spirito dell'epoca, ma anche una cauta presa di distanza dalle contemporanee concezioni positiviste e strutturaliste, ovvero sistematiche e astoriche del linguaggio.
In un passo centrale dell'*Introduzione* Szondi constata che se da un lato la doppia concezione del linguaggio di Schleiermacher (grammaticale e individuale) potrebbe farlo sembrare un anticipatore delle moderne concezioni strutturaliste del linguaggio (*langue* e *parole*), dall'altro è innegabile che il fondamento idealistico della sua idea "dell'unità della parola" lo pone chiaramente agli antipodi di ogni concezione strutturalista della lingua, la quale invece fa corrispondere a ogni significante più significati. Più precisamente: se l'unità della parola, secondo Schleiermacher, non si dà da sé stessa, ma è determinabile solo nel rapporto sintattico e semantico con ciò che la circonda, è però impossibile risalire a una sua "perfetta spiegazione", poiché questa si dà storicamente tanto poco quanto la perfetta conoscenza degli oggetti. L'unità della parola è in sostanza un concetto limite e quindi "idealistica" è l'ermeneutica di Schleiermacher in un senso molto romantico, critico e molto moderno, ovvero come riflessione infinita e asistematica. Scrive giustamente Szondi: «Nulla contraddice i fondamenti metodologici della linguistica moderna quanto l'ipotesi di un'unità della parola che non si dà di per sé stessa ma rappresenta per così dire la configurazione delle sua diverse sfumature semantiche, *idea* nel senso che la parola ha in Benjamin»**(10)**. Il testo tedesco di Szondi dice *Bedeutungsnuancen*, sfumature di "significato", non "semantiche", e fa riferimento naturalmente alla teoria del linguaggio benjaminiana così come è esposta nella famosa premessa gnoseologica al *Dramma barocco*, ma a parte la traduzione italiana fuorviante in questa occasione, è chiara l'intenzione di Szondi di mobilitare, attraverso Schleiermacher, la teoria del linguaggio di Benjamin come collante fra la tradizione romantico-idealistica e una nuova attuale ermeneutica letteraria che focalizzandosi anzitutto sulle costellazioni sintattiche capaci di illuminare il significato della singola parola si poteva profilare allora come una particolare stilistica letteraria**(11)**. Parafrasando Szondi a proposito di Schleiermacher, potremmo dire a maggior ragione della coppia

Schleiermacher-Benjamin che «qui sono gettate le basi per una critica stilistica e un'analisi formale che si propongono di conoscere sia l'individualità sia la storicità dei fenomeni letterari»**(12)**.
La chiamata in causa del Benjamin del *Dramma barocco* per la definizione di una nuova critica stilistica va molto più in là di quanto possa far sembrare questo breve accenno al suo concetto di "idea" come costellazione dei significati di una parola. La lettura attenta di questo libro e di altri interventi di Benjamin risalenti all'epoca della stesura del suo capolavoro operata da Szondi non poteva non manifestargli un acuto e originale critico delle posizioni più avanzate della *Stilkritik* dei suoi anni. Non potendo qui dare il giusto spazio a un'analisi dell'idea benjaminiana di stile così come emerge dal complesso tessuto concettuale e linguistico del *Dramma barocco*, vi accenneremo solo brevemente per misurare la distanza che lo separa dalla stilistica atemporale di Staiger.
L'idea, secondo Benjamin, non comprende come universale sotto di sé il particolare in modo adialettico; esso ha carattere di "esemplarità". La critica perciò non deve essere deduttiva, ma immanente, e attraverso l'analisi dei singoli elementi dell'opera arrivare alla rappresentazione dell'idea generale. L'origine delle idee non si colloca su un piano trascendentale, ma nel fiume del divenire: «in ogni fenomeno d'origine si determina la forma sotto la quale un'idea si confronta col mondo storico, fino a quando non sia li, compiuta, nella totalità della sua storia»**(13)**. In altre parole la critica al metodo deduttivo e l'imporsi di uno immanente scalza l'idea dalla sua patria trascendentale e la colloca sul piano della filosofia della storia. La dialettica storica di forma e contenuto è determinata dal fenomeno di origine come ritmica dell'affacciarsi sulla storia dell'idea. Se questo medium non fosse storico, ma logico, l'idea si ritirerebbe nell'iperuranio come concetto. Nel medium storico la forma si rovescia in contenuto e il contenuto in forma. Come direbbe Benjamin, il contenuto diventa nel rapporto storico con l'idea ciò che non era, e cioè totalità: questa è per Benjamin la sua platonica "salvazione". È significativo in questo contesto il riferimento di Benjamin al *Kustwollen* di Alois Riegl: è la volontà estetica di una determinata epoca che alimenta la dialettica fra origine storica di un'idea e il suo *principium stilisationis*. L'idea di *Trauerspiel*, per esempio, nasce da un nuovo modo di concepire il rapporto fra singolo e destino, fra natura e storia, che si affaccia alla fine del Cinquecento in epoca barocca e si differenzia sostanzialmente dal modo di intendere il rapporto fra eroe e destino della tragedia greca. Si approda in questo modo al piano storicistico di Benjamin dove il significato delle forme artistiche non viene dedotto dalle categorie astratte dei generi, ma viene decifrare movendo dai consuntivi dell'epoca.
Tale complessa teoria stilistica diventa più esplicita in una recensione del 1926 al libro sopracitato di Walzel *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Benjamin, dopo aver criticato severamente il lavoro dell'accademico, distingue due tipologie di "analisi della forma", distillando così una sua personale definizione di *Stilkritik*: «Da un lato il lavoro del ricercatore dotato e dello studioso capace. Dall'altro quello del maestro che penetra tanto in profondità nei contenuti del suo oggetto che a lui riesce di disegnare come linea delle loro forme la curva del loro battito cardiaco. Un maestro del genere è stato il solo Riegl, autore di quella *Spätrömische Kunstindustrie* [Industria artistica tardo-romana], dove una profonda comprensione della volontà materiale di un'epoca, in quanto analisi del suo canone formale, si esprime concettualmente come da sé. Qui l'indagine adeguata al proprio oggetto dovette incontrare le fattispecie formali e non ebbe più bisogno di trattarle come "temi" concepiti a priori, come "problemi" astratti»**(14)**. Walzel invece – come Spitzer d'altronde negli stessi anni e in seguito Auerbach**(15)** – è stato influenzato da quelli che Benjamin definisce gli "equivoci" schematismi di Wölfflin, mentre l'analisi formale deve rivolgersi alla «radicale unicità dell'opera d'arte», penetrare al suo interno come all'interno di una monade, la quale reca in sé la miniatura del tutto. Nel campo degli studi letterari questo tipo di critica stilistica è riuscita secondo Benjamin esemplarmente a Norbert von Hellingrath, lo studioso di Hölderlin morto precocemente durante la prima guerra mondiale. L'analisi formale di un Hellingrath e la sua capacità di penetrazione dell'oggetto è secondo Benjamin diametralmente opposta al quel fatale *Miterleben*, a quella sbandierata "empatia" di un Walzel che dischiude davanti agli occhi del lettore non tanto la poesia, quanto piuttosto lo scrivere e il parlare su di essa da parte del critico. Benjamin è impegnato in quegli anni in una tenace e combattiva denuncia di ogni momento falsamente divinatorio, di ogni forma di *Einfühlung* nella critica letteraria. Di tale problematico psicologismo è affetta secondo Benjamin anzitutto l'esoterica critica letteraria dei circoli reazionari come quello di Stefan George, ma anche e molto colpevolmente la *Stilkritik* accademica più avanzata come quella

di Leo Spitzer. Nei materiali preparatori per il grande saggio su Proust si ritrovano le illuminanti critiche di Benjamin rivolte a Spitzer, autore nei suoi *Stilstudien* del 1928 di un saggio sulla lingua di Proust che il filosofo berlinese considera sì molto importante, ma costellato di errori e mancanze: uno degli errori maggiori consisterebbe nell'istituire un parallelo fra Proust e l'Espressionismo, fra lo strutturato disordine di alcuni quadri proustiani, l'effetto esplosivo delle sue lunghe enumerazioni e i quadri espressionistici con i loro oggetti rigidi e senza rapporti. Ma ciò che maggiormente irrita la sensibilità di Benjamin è la mancanza in Spitzer di un fondamento delle numerose particolarità linguistiche portate acribicamente a galla e connesse ai mutevoli stati psicologici dell'autore. Secondo Benjamin tutte le particolarità stilistiche di Proust si diramano da un centro effettivo dell'opera che va riconosciuto nel "ricordo"e non certo nei disparati fatti psicologici**(16)**.
D'ispirazione benjaminiana, opposta alla via inaugurata da Dilthey e seguita da molti e autorevoli *Stilkritiker*, è allora in primo luogo l'idea di Szondi di un ritorno a un'ermeneutica non psicologica, ma materiale e immanente e che non astragga dal piano della storia – e in questo senso diviene esplicito e programmatico con il ritorno a Schleiermacher ciò che *in nuce* è già chiaro nei lavori giovanili di Szondi sui generi del dramma e della tragedia, sulla dialettica di antico e moderno nel romanticismo e nel classicismo tedesco. Vi è qui continuità di intenti e affinamento di metodi e non rottura o svolta dalla filosofia della storia all'ermeneutica letteraria**(17)**. In secondo luogo, prettamente benjaminiana è anche la fascinazione di Szondi per la letteratura e la poesia d'avanguardia (e per i suoi esempi formalmente più avanzati come Mallarmé e Valéry) in cui è viva e centrale la riflessione dell'autore sul linguaggio, sui limiti e potenzialità della opera. Benjaminiani, ancora, sono l'amore e il rispetto per l'oggetto d'analisi (non l'*Einfühlung* con la psiche dell'autore) che dischiudono all'auscultazione del critico quelle leggi interne all'opera/monade, quel loro «battito cardiaco» non percepito dal critico che vi sovrappone la sua voce e dal filosofo che vi cala sopra la rete dei suoi concetti astratti; un amore e un rispetto che si trasformano in un impegno filologico *e* etico, come dimostrano le "difese" di Hölderlin e Celan operate da Szondi nei confronti dei loro interpreti e detrattori. Benjaminiana, infine e senza dubbio, è anche l'ermeneutica letteraria che più di ogni altra ha determinato il carattere filosofico della stilistica di Szondi, ovvero quella di Adorno.

3. Alla fine del saggio programmatico più importante di Szondi scritto nel 1962 e titolato *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft* (Sul problema della conoscenza nella scienza letteraria) e riproposto nel 1970 in apertura dei suoi *Hölderlin-Studien* con il titolo *Über philologische Erkenntnis* (Sulla conoscenza filologica) si legge: «La scienza letteraria non deve dimenticare che il suo oggetto è l'arte; essa dovrebbe ricavare i propri metodi da un'analisi del processo creativo, e può sperare di attingere una vera conoscenza solo se approfondisce l'esame delle opere, "della logica secondo cui esse sono prodotte"»**(18)**. La citazione adorniana è tratta da un saggio su Valery compreso poi nelle *Note sulla letteratura*, originariamente una recensione a delle traduzioni tedesche di Valery, fra cui anche una di Szondi. Il testo di Adorno, come moltissime sue considerazioni teoriche sulla letteratura, è intimamente benjaminiano nel proporre con parole diverse la penetrazione all'interno della monade e il compimento dell'opera d'arte attraverso la sua critica; esso individua infatti il compito dell'estetica nell'osservare l'opera d'arte dal di dentro, cogliere la logica secondo cui l'opera è prodotta e rifletterla ulteriormente: se tale logica è l'unione di esecuzione e riflessione, «eine Einheit von Vollzug und Reflexion»**(19)**, ecco che il movimento della critica si determina per Adorno come *Mitvollzug*, come co-esecuzione delle tensioni sedimentate nell'opera, dei processi cristallizzatesi in oggettività. Le opere, ripete Adorno citando Benjamin, sono monadi che non tollerano la violenza dei concetti e delle categorie ad esse estranee e che richiedono il riconoscimento della loro autonomia**(20)**. Il loro linguaggio non è per Adorno un linguaggio più originario, come vuole una certa ermeneutica filosofica, e nemmeno semplice deviazione dalla lingua di comunicazione, ma più essenzialmente svincolamento e lotta contro l'inerzia del linguaggio, espressione di ciò che altrimenti non potrebbe venir espresso, rinvio al non-identico, a ciò che sfugge alla presa del concetto astratto come alla falsa chiarezza del linguaggio della comunicazione universale**(21)**.
Scriveva Contini nella sua *Lettura di Michelangelo* che «lo stile è il modo che un autore ha di conoscere le cose». Similmente a Contini anche Szondi, attraverso l'attualizzazione

dell'ermeneutica letteraria di Benjamin e Adorno, pone l'accento sulla componente gnoseologica dello stile di un'opera e sulla necessità della critica intesa allora come stilistica filosofica di saper cogliere i nessi, la rete di connessioni interna al testo analizzato, l'immanenza del tutto in ogni singola parte o parola. Come si scriveva sopra a proposito della componente idealistica di Schleiermacher, è per Szondi compito di una particolare analisi sintattico-stilistica cogliere le tensioni oggettivate nell'opera e non l'intenzione dell'autore, evidenziare la relazione fra costrutto sintattico ed espressione artistica. Fra gli aforismi di Valery scelti e tradotti da Szondi per il volume da lui curato *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, ne spicca uno che doveva sembrargli particolarmente adatto ad esprimere la sua concezione di ermeneutica letteraria: «Die Syntax ist eine Fähigkeit der Seele», la sintassi è una facoltà dell'anima, ovvero l'anima poetica di un autore può esprimersi in quanto gli è proprio il rigore della sintassi**(22)**. Un altro aforisma di Valery tradotto da Szondi spiega che l'intenzione dell'autore è solo un'intenzione, mentre l'opera rimane l'opera: è l'opera che cambia l'autore e non viceversa. Szondi fa suo questo prezioso suggerimento nel suo scritto programmatico: «non appena la parola cessa di essere considerata come semplice mezzo espressivo, essa acquista una forza sua propria che ci impedisce di far dipendere la sua esegesi unicamente dall'intenzione dell'autore»**(23)**. Ma se l'oggettivazione dell'intenzione la rende irriconoscibile e ininfluente, allora, di nuovo, è la logica materiale dell'opera la sola a contare per l'interprete. Nella materia verbale dell'opera letteraria, attraverso la sintassi, la soggettività può trovare una sua adeguata oggettivazione e l'interprete ha a che fare con questa sua cristallizzazione, con la materialità dell'opera, non con la psiche viva dell'autore.

Nel momento in cui scrive Szondi si ritrova davanti a tre ostacoli: anzitutto è impossibile il ritorno a una stilistica letteraria tradizionalmente intesa come *Einfühlung* dell'interprete nel mondo spirituale dell'autore; in secondo luogo egli non può nemmeno accettare acriticamente l'immanenza linguistica del formalismo che appiattiva o cancellava le differenze fra lingua comune e lingua letteraria, così come fra lingua generalmente intesa e orizzonti di significato extra-linguistici; infine Szondi non può accogliere senza resistenze l'ipotesi post-strutturalista in auge a quel tempo secondo la quale la polivalenza della parola poetica è veicolo di interpretazioni polivalenti, potenzialmente infinite. Per il collega e amico di Szondi Derrida, per esempio, l'operazione ermeneutica non deve proporsi di ricostruire il passato, come avviene nella genealogia di Nietzsche e di Heidegger, né di integrarlo con il presente, secondo il modello di Gadamer, ma di decostruire una tradizione fatta di "tracce" e "testi" mai pienamente intelleggibili; essa si risolverà allora nel pensare la differenza, la distanza che separa la nostra interpretazione dagli oggetti a cui essa si applica. L'attività ermeneutica del Derrida, nel momento in cui pensa la traccia non come frammento o struttura carico di storicità, ma come differenza, diviene una domanda senza risposta; un esercizio ontologico, come indicazione della incommensurabilità del comprendere rispetto all'oggetto della comprensione. Per Szondi è chiaro che non tutte le interpretazioni si equivalgono e che la critica è chiamata a distinguere ciò che è falso da ciò che è vero, ciò che è pertinente, da ciò che è estraneo, «senza mutilare la parola»**(24)**.

L'impasse szondiana era naturalmente epocale, la crisi metodologica della stilistica letteraria nella Germanistica tedesca alla fine degli anni sessanta può essere osservata ad ampio raggio e anche oltre i confini tedeschi, una crisi apparentemente irreversibile. È così che si spiega allora il tono "utopico", aperto, ipotetico delle formulazioni szondiane: solo se la scienza letteraria approfondisce le costellazioni sintattiche delle parole, se si cala nella logica materiale dell'opera, «può sperare di attingere» una vera conoscenza. Szondi scrive che la rinuncia alla sistematicità non deve gettare l'ermeneutica letteraria in preda all'arbitrio; parafrasando Benjamin potremmo dire che per Szondi il primo contrassegno dell'ermeneutica letteraria è la rinuncia a un decorso ininterrotto dell'intenzione. Essa deve ricominciare da capo in ogni nuovo lavoro, affrontando il pericolo della sua arbitrarietà senza cercare riparo presso altre discipline. Questo è il rischio che, secondo Szondi, deve correre ogni ermeneutica letteraria, ogni critica stilistica che vuole essere oggettiva.

I critici szondiani si chiedono in che misura la sua teoria stilistica ha avuto modo di concretizzarsi prima della sua precoce morte e in che misura invece è rimasta solo programma**(25)**. All'altezza della ripubblicazione del saggio sulla conoscenza filologica si collocano i famosi *Celan-Studien*. Qui è chiaro che nonostante lo sforzo di determinare il più precisamente possibile attraverso concetti e paradigmi della linguistica strutturale e della poetica formalistica i procedimenti poetico-

traduttivi di Celan, Szondi sente anche sempre il limite di tale sollecitazione poiché è evidente che qualcosa di questo processo sfugge alla griglia formale così tesa. Egli lo scrive nell'ultima nota che chiude veramente il saggio: l'analisi dell'intenzione verso la lingua di Celan offerta andrebbe secondo Szondi integrata con una analisi del suo *Sprachgestus* (gesto linguistico), ossia dei particolari valori espressivi e tonali della traduzione in cui è l'io poetico a divenire oggetto della funzione poetica. In tale modo si dimostrerebbe secondo Szondi che Celan non solo «esprime» la distanza del malinconico da sé stesso e dall'oggetto del suo amore, ma fa di tale distanza un momento della soggettività. La «luce abbagliante» che Celan farebbe così cadere sull'io resta per Szondi una questione aperta e possiamo solo ipotizzare quale sarebbe stata la portata e la qualità della sua analisi se avesse avuto il tempo di sviluppare una critica stilistica adatta a cogliere tale «gesto linguistico»**(26)**. Tale "integrazione", nella misura in cui ha fornito con Szondi un esempio e un programma, rimane un'eredità e al contempo un compito per la critica stilistica della Germanistica.

Ulisse Dogà

Note.

(1) AA. VV., *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hrsg. von. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape, De Gruyter, Berlin / New York 2009.

(2) Cfr. Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, in: *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, cit., vol. 1, pp. 1087-1090.

(3) Cfr. Ulrich Püschel, *Stilistik der deutschsprachigen Länder vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, in: *Rhetorik und Stilistik*, cit., vol. 1, p. 167.

(4) Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in: *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, Padova 2010, p. 11.

(5) Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Atlantis Verlag, Zürich 1955, p. 14.

(6) Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, cit., p. 1079.

(7) Cfr. Elise Riesel 1971, p. 357.

(8) Cfr. Ulrich Püschel, *Stilistik der deutschsprachigen Länder vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, cit., p. 171; Cfr. Johannes Anderegger, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Vandenhoeck & Ruprecht,Göttingen 1977, p. 39; Herbert Peukert, *Positionen einer Linguostilistik*, Akademie Verlag, Berlin 1977, p. 77.

(9) Cfr Elise Riesel und Eugenie Schendel, *Deutsche Stilistik*, Verlag Hochschule, Berlin 1975, p. 11; Bernhard Sowinski, *Makrostilistische und mikrostilistische Textanalyse*, in: *Methoden der Stilanalyse*, hrsg. von Bernd Spillner, Tübingen, pp. 21-47.

(10) Peter Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, trad. it. di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1975, p. 177.

(11) Benjamin parla all'inizio del *Dramma Barocco* di una «critica stilistica seria, a cui non è concesso di considerare il tutto se non nella sua determinatezza attraverso il particolare», cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p, 40; mentre nella versione "lunga" della premessa gnoseologica al *Dramma* egli specifica che i concetti di periodi storico-culturali, i concetti stilistici e di genere letterario sono tutti "idee" come "fondamentali fissazioni" in cui si fa percepibile il contenuto religioso di un'epoca, cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I,1., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 924.

(12) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di Marta Buzzo Margari, Einaudi, Torino 1974, p. 217-218. Negli stessi anni in Italia Benvenuto Terracini e Gianfranco Contini, due critici che hanno risentito a loro modo dell'idealismo crociano, sottolineavano come Szondi che mentre la stilistica della lingua delimita lo spazio dell'innovazione secondo proprietà strutturali, grammaticali e a priori, la stilistica letteraria è impossibilitata a porre limiti e convenzioni e si configurerà dunque come "ipotesi di lavoro", cfr. Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 82-83; Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torini 1970, p. 5.

(13) Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 24.

(14) Walter Benjamin, *Opere complete 1923-1927*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino p. 475.

(15) Mario Mancini in *Stilistica filosofica*, Carocci Editore, Roma 2015, pp-81-83, ipotizza uninflusso della categoria del *Kunstwollen*di Riegl su Auerbach, di quella volontà artistica che lascia le sue tracce anche nei minimi dettagli e si determina in una precisa tendenza dell'epoca,ma come l'autore stesso è costretto ad ammettere, la sua è solo un'ipotesi poiché certa è invece la lettura di Wöllflin e di Panofsky.È significativo

che Benvenuto Terracini proprio nelle prime pagine del suo *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, cit., pp. 19-20, partendo dall'analisi di De Sanctis del canto del Conte Ugolino, quindi da coordinate molto diverse rispetto a Benjamin, rinvenga ugualmente nel "voler dire" una prerogativa specifica del discorso poetico, specchio dell'interiorità soggettiva che domina in poesia, origine di tonalità espressive individuali e quindi «elemento caratteristico che permette di definire il concetto di stile»; prima di Terracini fu Fubini in *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 15, a ricordarci il modo in cui Dante nella *Vita Nova* saluta la sua nuova poesia: «a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse».

(16) Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II,2, cit., p. 1055; Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di Pietro Citati, Einaudi, Torino 1971, pp. 263-264. Non può essere un caso se anche Gianfranco Contini arrivi alle stesse conclusioni di Benjamin partendo però dallo stile e dal metodo di Spitzer: comparato al *pastiche* di Proust, «il metodo particolare di Spitzer finisce con l'impallidire», cfr. Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 659. Contro l'ironico dilettantismo e contro la mistica spitzeriana (il famoso click del critico), Contini ribadisce che l'interprete si può basare solo sulla propria memoria, la quale, «assistita dalla fortuna» può riprodurre alcuni nessi mnemonici originari, ivi, p. 414.

(17) Siamo su questo punto in disaccordo con la tesi sostenuta da molti lettori di Szondi, come per esempio da Denis Thouard nel suo importante saggio *Die Dialektik in der Hermeneutik: Szondi, Adorno*, in: *Peter Szondi: Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik*, hrsg. von Germán Garrido und Linda Maeding, AisthesisVerlag, Bielefeld 2022, p. 40,di una sua rottura o svolta dopo aver approfondito Schleiermacher nei confronti dei suoi punti di riferimento teorici giovanili (Lukács, Benjamin, Adorno).

(18) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 26.

(19) T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975[4], p. 159.

(20) Si veda a proposito il saggio di Adorno *Voraussetzungen*, in *Noten zur Literatur*, cit., p. 433.

(21) T.W. Adorno, *Note sulla letteratura*, a cura di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012, p. 57: «già il vecchio Goethe si vide di fronte alla contraddizione, oggi aperta senza possibilità di conciliazione, tra la lingua poeticamente integra e quella comunicativa. La seconda parte del Faust è conquistata lottando contro una decadenza linguistica già decisa in anticipo da quando una volta il reificato discorso corrente penetrò in quello dell'espressione, che riesce tanto poco a resistere a quello poiché i due mezzi, pur nemici, sono contemporaneamente la stessa cosa, mai completamente sciolti l'uno dall'altro. Quel che nello stile del vecchio Goethe si suol stimare possente, consiste indubbiamente nelle cicatrici che la parola poetica ha riportato quando si è difesa dalla parola comunicativa, a volte somigliando a quest'ultima. È infatti vero che Goethe non ha commesso violenze contro la lingua. Egli non ha rotto con la comunicazione, cosa alla fine diventata inevitabile, e non ha attribuito alla parola pura una autonomia che, insozzata dalla consonanza con quella del commercio, resta sempre precaria».

(22) Cfr. Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, Insel Verlag,Wiesbaden 1959; si veda a proposito la postfazione di Christoph König al carteggio fra Celan e Szondi, in: Paul Celan und Peter Szondi: *Briefwechsel*, hrsg. von Christoph König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 112.

(23) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 24.

(24) Ivi, p. 25.

(25) Cfr. Rainer J. Kaus, *Peter Szondis Vision einer literarischen Hermeneutik*, in: *Peter Szondi: Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik*, cit. pp. 191-192.

(26) Cfr. Peter Szondi, *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 339.