

La categoria di modernità nella storiografia letteraria di Luigi Russo

Carmelo Tramontana

STORIA LETTERARIA E STORIA DELLO SPIRITO

L'alba dello spirito è in Oriente,
nel momento del suo inizio.
Lo spirito è però solo il suo tramonto.¹

L'oggetto di questa comunicazione sarà la categoria di modernità nell'opera critica di Luigi Russo. Ragionerò su questo tema all'interno di un problema più ampio: la possibilità o meno di una storia della letteratura come storia del letterario, cioè di concrete realizzazioni estetiche. Tema arduo, che non ho la pretesa di risolvere certo nello spazio di una comunicazione; conto però di individuare alcuni punti ancora centrali nel dibattito attuale, partendo dall'esperienza di uno degli ultimi grandi storici della letteratura italiana. Mi muoverò seguendo la nascita, lo sviluppo, la progressiva delineazione di alcuni concetti chiave per Russo, sia legati alla prassi del critico letterario (ad esempio le grandi monografie su Verga o Machiavelli), sia riguardanti la storiografia letteraria come problema teoretico.

Iniziamo dalla fine, o dal tramonto se preferite. *Abend*, *Untergang* e così via sono termini di ampia circolazione nei primi trenta anni del ventesimo secolo (a partire da Hegel e dagli Schlegel un secolo prima, passando per Nietzsche, fino a Spengler che tra il 1918 e il 1922 pubblica il *Tramonto dell'Occidente*). Non è un caso che questa aria di decadenza coincida con lo slancio modernista e rivoluzionario di altre esperienze, sia artistiche (le avanguardie storiche, in testa il futurismo italiano) sia politiche (la Rivoluzione d'Ottobre). Contraddizione solo apparente. Russo pubblica nel 1919 un articolo cui sarebbe rimasto idealmente legato a lungo, intitolato appunto *Il tramonto del letterato*. Ancora giovane, ma letterato in rapida corsa verso la maturità di pensiero (era già fresco del confronto con Metastasio [1915] e, soprattutto, col suo Verga, che data lo stesso anno, passione di lunghissima durata quest'ultima), è in realtà un uomo (nato nel 1892, quindi ventiseienne) rapidamente cresciuto e fatto sul fronte orientale della prima guerra mondiale. «Umile

¹ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Weltgeschichte*, trad. it. *Filosofia della storia universale* in *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 2008, p. 186.

fante sul Carso», come si definirà lui stesso molti anni dopo. Il succo di quell'intervento si può riassumere così: tornata dalla tragedia della più sanguinosa delle guerre moderne, tutta una generazione di giovani intellettuali sente il bisogno di confrontarsi con l'Italia uscita fuori dal triennio bellico. I termini sono quelli energici, ma non sommari nonostante la forma schietta e polemicamente spiccia, del bilancio. Ma rivolto al futuro. Russo sancisce la fine del letterato aulico, impagliato nella sua gabbia scolastica, fine dicitore e olimpico osservatore di un campo di battaglia da cui si autoesclude per diritto divino (salvo cantarne poi i valori: l'energia rigenerante del bagno di sangue, lo scontro di civiltà tra mondo latino e germanico ecc.: la malattia dell'insincerità incarnata per lui da D'Annunzio e Borgese). Si tratta di una linea ben nota: dal De Sanctis della conferenza su *La scienza e la vita*, ai dioscuroi Croce e Gentile che, in dialettica collaborazione prima della rottura reciproca, avevano cooperato per lo svecchiamento della cultura italiana proprio in quella direzione 'antiarcadica'. Questa linea meridionale, napoletana, sarà sempre l'orizzonte, trascendentale, per usare un termine caro al critico, dell'attività intellettuale di Russo. *Tramonto* ha adesso per Russo un significato storico preciso: la fine di un modo intellettuale perché finito è il mondo che ne aveva permesso la nascita e la sopravvivenza. Lo sguardo però è rivolto fermissimamente al presente, e al futuro prossimo. Incancellabile, dietro, resta l'esperienza traumatica ed epocale della *grande guerra*.

Con accenti che richiamano il finale dello *Zauberberg* (che Mann pubblica nel 1924, gli anni sono quelli), Russo concepisce la guerra non semplicemente come uno spartiacque che immette nel mondo nuovo, e tutto da decifrare, di una modernità ancora in via di esplorazione, ma da un punto di vista più etico che storico: si tratta dell'occasione, fornita dalla Storia, di reimmettere gli uomini (gli intellettuali in questo caso per Russo) nel processo reale e concreto della vita. Possono sembrare definizioni quasi da banale vulgata tra dannunziana e nicciana (in realtà basta scorrere le cronache culturali e politiche, non solo italiane, del tempo per rendersi conto di come questo atteggiamento tra il tragico e il vitalistico fosse sentimento diffuso e sincero). Proprio D'Annunzio è chiamato in causa dal reduce ex-fante. Il bersaglio polemico macroscopico è proprio il vate pescarese, additato a ultima incarnazione, e peggiore, della tradizionale chiusura del letterato italiano. Si badi, il letterato che unanimemente veniva considerato l'emblema della contemporanea poesia e cultura italiane, cioè il moderno per antonomasia (soprattutto nell'agone, vinto da tempo, col polveroso maestro di scuola Carducci e il fratello minore Pascoli), D'Annunzio, viene respinto in ragione della sua arretratezza. Il moderno, dal punto di vista della storia effettuale, viene retrocesso al passato (sebbene ben vivo nella vita italiana!) in ragione del procedere della storia dello Spirito. O del reale processo di svolgimento della Storia in assoluto. D'Annunzio è un moderno, biograficamente e culturalmente in senso lato, ma di fatto è un sopravvissuto, per Russo.

IL CASO D'ANNUNZIO E LA QUESTIONE DELLA LETTERATURA DELLA NUOVA ITALIA.

La mossa è inaspettata (anche se preparata dalla lunga rielaborazione-rimozione del moderno avviata dal padre Croce). E si articola così: 1. la categoria di modernità letteraria non viene schiacciata su quella di contemporaneità, questa non dà il lasciapassare per quella (D'Annunzio è di fatto un sopravvissuto); 2. il giudizio sul presente (sul pescarese come su Verga, un altro moderno *sui generis*) nasce sempre da un'idea complessiva o generale di storia della letteratura, nel senso che il presente si delinea come lo sviluppo, per il momento conclusivo (o finale), di un processo più ampio; 3. modernità non è sinonimo di giudizio estetico (né positivo né negativo, come invece tenderà a divenire in Croce), al contrario, il 'moderno' viene per così dire esteticamente depotenziato e infine sostituito da un giudizio che mescola attenzione al dato estetico e interesse per il contenuto morale dell'opera. Si badi, e non si interpreti superficialmente il lessico idealistico che sono costretto ad usare per rispetto filologico: contenuto *morale* trasceso nell'opera d'arte, anche e soprattutto come forma estetica. Questa vigorosa tendenza al giudizio etico ma non moralistico, rimarrà costante in Russo e, a mio avviso, sarà anche una delle sue lezioni maggiori, sebbene oggi sembri forse il momento più caduco della sua attività. Ricapitolando, adesso si capisce in che senso la presunta modernità dannunziana venga giudicata negativamente e definita da un aggettivo etico, e in realtà 'estetico', quale *insincero*. D'Annunzio è l'ennesima incarnazione del letterato italiano avulso dal contatto con la realtà (nonostante il suo vitalismo scenico, o «erotismo morale», avrebbe detto Russo), ultimo quadro di quella storia dell'artista che De Sanctis (a torto e a ragione) faceva partire da Petrarca.

L'aggettivo moderno è sostituito in Russo da *nuovo*, sul modello di Croce (quello dei saggi sparsi confluiti nella serie intitolata *La letteratura della nuova Italia*). Qui la 'novità' era innanzi tutto extraletteraria: il *terminus post quem* era infatti il 1861. Il presente (l'immediato dopo guerra e il terzo decennio del '900) è letto in continuità con il quarantennio unitario. Si tratta di un metodo estrinseco (la novità deriva alla letteratura dalla storia extraletteraria) che bisogna chiarire. Quando si avvicina ai tempi vicini, paradossalmente, il critico militante tende da esploratore dell'ignoto a farsi storiografo, si volge indietro e innesta le terre incognite del presente sulle mappature già pronte. O in gran parte note. Lo storiografo è un viaggiatore che si muove lungo l'asse del tempo, ma la cui bussola non può che essere orientata verso il presente.

(Allo stesso modo, si dirà non banalmente, il puro critico della contemporaneità letteraria si muove in un territorio ignoto e che rimane tale perché trasforma in puro spazio una realtà in essenza storica: le opere sono diventate suppellettili che affollano un ambiente senza un ordine preciso, se

non proprio necessario e intrinseco – sorte, questa, frequente per molti italianisti che sono puri novecentisti, o modernisti-contemporaneisti ecc. Allo storiografo che viaggia nel tempo si sostituisce l'erudito o il dilettante che ammassa oggetti nello spazio chiuso di un *cabinet des curiosités* o di una *Wunderkammer*).

Il viaggiatore-storiografo di Russo è invece animato da un interesse etico che lo porta a cercare, spesso polemicamente, le ragioni del presente in una storia più lunga e, insieme, il senso (le ragioni) del passato nello stato di cose presenti. L'aggettivo *nuovo* va spiegato in questo contesto intellettuale ed emotivo. Ha una sfumatura di significato etica: il *nuovo* è ciò che è calato, dal punto di vista delle concrete opere letterarie, nel corso immanente della storia presente, in cui autore-lettori-critico vivono, non nel senso superficiale del stare al passo coi tempi, ma in quello profondo di una ricomposizione, anche traumatica (si pensi al giudizio positivo sul primo Ungaretti), col corso vivo della realtà storica. Chi allora sarà più attardato tra l'avveniristico futurismo italiano di un Marinetti e il realismo della povera gente di Verga?

Il significato di *nuovo*, che è insieme una categoria storica (*post* 1861) e un incipiente giudizio estetico (letteratura fusa con la vita e la realtà umana complessiva), si comprende solo se si conosce la cartina che il giovane critico, in procinto di avviarsi per il suo cammino di storiografo, ha in mente. Inevitabilmente, è la mappa desanctisiana della *Storia della letteratura italiana* del 1871. Il *nuovo* è insomma ciò che è vivo nella letteratura presente, e lo è come frutto di una pianta secolare (il che non significa che non ci siano state fratture e mutamenti anche profondi a segnare il tronco della pianta, rami secchi e così via).

STORICISMO INDIVIDUALIZZANTE E STORIOGRAFIA LETTERARIA

Dopo il saggio su Verga (1919), Russo impiega circa un decennio a sistemare il suo arsenale di critico e storico della letteratura, forte della duplice lezione, mai disconosciuta, di Croce e Gentile. Occupiamoci prima del napoletano. Russo negli anni venti riconosce che la tendenza più moderna, e corretta, della storiografia letteraria è quella crociana del saggio individualizzante² (i fondamentali *Nuovi saggi di estetica* di Croce escono nel 1921, ma alcuni risalgono alla fine del decennio precedente). In effetti a partire da quegli anni il critico lavorerà contemporaneamente a tre tavoli: quello delle monografie specifiche (Machiavelli, De Sanctis), quello dei commenti al testo

² «Tutta la critica letteraria degli ultimi quarant'anni è protesa invece verso l'individualizzazione delle opere d'arte; storiografia individualizzante la nostra e però nello studio e nell'indagine sugli antichi testi non ci precludiamo la via a intendere i motivi popolareschi [...] e i suoi motivi dotti e riflessivi», affermato a proposito della poesia duecentesca, in L. Russo, *La letteratura italiana e la storiografia contemporanea*, Bari, Laterza, 1947, p. 10. Sulla storiografia individualizzante il rinvio d'obbligo è alla sezione dedicata a Croce in Id., *La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1942.

(Machiavelli, Boccaccio, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Verga...), quello degli abbozzi di storia letteraria. Che l'ultimo tavolo sia quello rimasto ingombro di progetti e tentativi parziali, mentre gli altri due si coprivano di opere finite e compiute ad un ritmo costante, la dice lunga sulla persistenza oggettiva della censura crociana intorno alle storie letterarie. Censura che nel discepolo si sarebbe trasformata in una complessa vicenda teoretica, mai conclusa veramente.

(Ciò non toglie che - lo confesserà più volte - il suo rovello più profondo e costante fosse proprio quello di scrivere una storia della letteratura italiana. Vi sarebbe riuscito in qualche modo solo alla fine - il *Compendio* licenziato nel 1961, l'anno della morte).

I due tavoli su cui lavora alacramente servono anche a preparare una vera e propria storia della letteratura italiana. Anche in questo caso parto dal *Verga*, ma dalla seconda edizione uscita nel 1934 (in realtà una vera riscrittura del saggio giovanile). Qui compare per la prima volta in maniera chiara e programmatica quel concetto di *poetica* che, forgiato nel decennio precedente a contatto col dantismo di Croce e Gentile, sarebbe stato il grimaldello usato dal critico per rompere i limiti del crocianesimo nella direzione di una integrale, e più radicale, storiografia letteraria (cioè: oltre i limiti della monografia). Sarebbe stato però anche il concetto, suppongo, che avrebbe impedito a Russo di superare i limiti dello storicismo e della storiografia letteraria di stampo crociano (e anche gentiliano): troppo legato a quel mondo, troppo intrinseco all'orizzonte terminologico e concettuale idealistico, per permettergli di superarlo davvero.

Nella prefazione del 1934 Russo scrive di aver definito un proprio ideale di critica:

una critica che tenesse conto della distinzione tra poesia e non poesia, secondo gli esempi della più alta storiografia letteraria contemporanea [Croce], ma che al tempo stesso valesse a darci, al di là di ogni lettura rapsodica, la storia unitaria del mondo poetico dell'artista (per riprendere la vecchia ma ancora utile, e scientificamente viva, terminologia del De Sanctis)³ [e, dietro il napoletano, Gentile a fare da convitato di pietra, muto e innominato]

Storia unitaria del mondo poetico dell'artista. Su ciascuna di queste parole sarebbe possibile aprire un lungo. Mi limito a chiarire due cose: 1. già nel decennio precedente (quando aveva recensito il saggio crociano su Dante del 1921⁴) Russo aveva mostrato l'intenzione di superare il crocianesimo letterario nella direzione di un metodo che recuperasse alla realtà dell'opera d'arte, al momento estetico (o alla forma, se si vuole, per dirla con Croce), la verità e ricchezza del mondo storico complessivo; 2. Gentile è non meno presente di Croce (e De Sanctis) in questo programma; dal filosofo siciliano veniva l'ispirazione generale a concepire tutto il mondo dell'artista come

³ L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1934², p. x.

⁴ Mi sia concesso rinviare al mio *La religione del confine. Croce e Gentile lettori di Dante*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 169-74, dove la questione è analiticamente ricostruita e discussa.

immanente, calato-fuso-presente, nell'opera d'arte. Concretamente il concetto di poetica permetteva di recuperare al giudizio estetico, che rimane il fine del critico letterario anche se storico/storiografo, il vasto mondo degli interessi extraletterari o complessivi di un autore (e sia detto per inciso, era un tentativo di riforma interna all'idealismo crociano che faceva leva proprio sulla portata innovatrice di alcune tesi della cosiddetta nuova, o terza, estetica crociana: il concetto di sentimento, il carattere cosmico dell'opera d'arte e così via). I saggi monografici russiani iniziavano a prendere una fisionomia ben differente da quelli di Croce (Dante, Ariosto): le monografie su Verga, Machiavelli, De Sanctis aprivano l'opera degli autori in questione alla vitalità incompressibile delle realtà storiche in cui vissero e che, ricomposte certo, sopravvivono nella forma della loro arte. Forma in senso desanctisiano e crociano: perfetta compenetrazione e indissolubilità di forma e contenuto astrattamente intesi. Cosa significava per lo storiografo questa novità? Significava allargare l'ottica microscopica del saggio monografico ad una visione panoramica che, proprio nell'opera compiuta (ad ogni livello: tematico, strettamente formale, ideologico, narratologico e così via), rinveniva la presenza dialettica del mondo non letterario. Significava, nelle intenzioni di Russo, recuperare la storia all'interno del compito del critico letterario, trasformare questo in uno storico integrale *sub specie* letteraria e, infine, fare dello storico letterario uno storiografo dell'eterno spirito umano che, nel tempo, si è oggettivato nelle opere. Se i termini usati appaiono troppo idealistici e retrivi, e forse possono far nascere il sospetto che si stia tradendo lo spirito del magistero russo, basterà riformularli così: la storia della letteratura, tramite il concetto estetico e storiografico di 'poetica', doveva essere per Russo la storia dell'umanamente vitale e vivo dal punto di vista specifico (ma non specialistico nel senso odierno) della letteratura. Una storia dell'umano (e del vivo), insomma.

CHI È IL SOGGETTO DELLA STORIA DELLA LETTERATURA?

Il problema sorge quando dall'ottica della monografia, seppur arricchita dal concetto di *poetica*, si tenta di passare a quello di storia extraindividuale. Come declinare storicamente i vari mondi poetici di singoli poeti? Una storia delle poetiche era impensabile (Russo sarebbe inorridito, come fece, di fronte all'idea, ad esempio, che il verismo nascesse dal naturalismo, questo dal realismo, il realismo dal romanticismo ecc.). D'altra parte, una storia della letteratura come storia dello spirito incarnatosi nel popolo italiano era impraticabile per altri motivi. Quest'ultimo, cioè il modello desanctisiano, non poteva essere recuperato perché rimaneva non contrattabile la conquista crociana della poesia come opera individuale, la cui genesi, sostanza ed essenza rimane legata in essenza al singolo individuo. Impraticabile pure perché Russo, soprattutto dopo l'esperienza fascista e del

secondo conflitto mondiale, riteneva finita anche da un punto vista generalmente storico il tempo delle civiltà nazionali e iniziava ad accarezzare l'idea di un quadro europeo in cui inserire la storia letteraria italiana.

Il problema, che è quello di qualsiasi opera storiografica, non è tanto quello dell'osservatore e della sua presunta obiettività o tendenziosità, come in genere – sbagliando – si pensa, ma era insomma quello del soggetto. Chi sarebbe dovuto essere il soggetto di una storia della letteratura italiana? Non le tecniche, le pure forme artistiche, non soggetti astratti come popolo o classe, e neppure l'unità linguistica come feticcio oggettivo dietro cui nascondere i residui di nazionalismo ottocentesco (e non comunque per Russo, che considerava europeo e moderno il Verga delle novelle veriste e dei grandi romanzi anche perché aveva rivitalizzato il mondo letterario nazionale immettendovi nelle vene il sangue provinciale delle campagne siciliane). Chi allora?

UNA MODERNITÀ SENZA RIVOLUZIONE?

Torniamo all'immagine dei tre tavoli. Il terzo, finora lasciato da noi in disparte, non è in realtà meno frequentato degli altri due. A partire dagli anni '20, forte anche dell'esperienza didattica costante, Russo inizia ad elaborare dei quadri parziali che, nelle intenzioni, avrebbero dovuto rappresentare lavori preparatori per una complessiva storia della letteratura italiana, o delle sue anticipazioni parziali. Il lessico è eloquente. Un gran numero di *Ritratti*, *Disegni storici*, *Profili*, *Scorci* affolla il tavolo. Mi soffermerò su quelle parti di questi quadri parziali che possono essere interessanti per la categoria storiografica di modernità.

Notevole è innanzi tutto il fatto che la 'modernità' russiana non abbia una genesi rivoluzionaria, contrariamente a quello che per noi è quasi scontato (dal 1789 in poi) e, riprendendo il modello crociano della storia come progressivo sviluppo, inserisce quelle che per noi sono rotture rivoluzionarie in un più ampio processo dialettico di lotta, ricomposizione, precorritenti e superamenti. (Non approfondisco il significato ideologico e inconsapevole di una tale tendenza, ma mi limito a registrarla come notevole rispetto ai nostri canoni storiografici, dove i concetti di frattura, rivoluzione, rottura, soglia epocale ecc. sono centrali nella definizione del concetto di modernità. Mi limito a notare che in questo caso il modello presente dietro Croce è quello dello storicismo vichiano).

Oltre al termine storico del 1861, di cui si è discusso, l'altro momento fondante la modernità italiana è individuato nel nesso Alfieri-Foscolo. Dopo loro, Leopardi, Manzoni soprattutto e Verga appaiono come gli autori vivi del canone letterario italiano più recente (= moderno), tappe imprescindibili del moderno che va verso il presente (di Russo). Vediamo il caso dei primi due.

Alfieri, di cui Russo fu anche editore e commentatore, gli appare come il primo poeta in Italia, dall'epoca di Dante, che si volge prepotentemente verso il mondo suo attuale e presente, e questa disposizione, non estrinseca ma calata nella sua attività letteraria, ne fa per Russo un moderno. L'astigiano emerge come una sorta di modello precorritore del letterato italiano otto-novecentesco, padre archetipico in cui si sommano tendenze anche opposte che poi di individueranno nei singoli eredi (da Foscolo a Leopardi allo stesso D'Annunzio). La sua modernità consisterebbe nello scontro agonistico colla tirannide, contro una sorte di tirannide universale ed eterna. Per avallare questa immagine, Russo fa di Alfieri l'autore sostanzialmente delle liriche, della *Vita* e dei trattati, mentre passa nettamente in secondo piano il tragediografo (non perché nelle tragedie non traspaia l'agonismo di Alfieri, anzi, ma perché segno di arretratezza era la pervicacia volontà di farsi autore tragico). Effetto significativo e macroscopico, questo, di come le istanze del presente determinino la lettura del passato. Se non tenessimo conto della particolare ottica procurata dalle urgenze non banali del suo (di Russo) presente, il ritratto di Alfieri disegnato dal critico apparirebbe in gran parte parziale. Moderno, come si è detto, significa qui sempre vivo, vitale, calato nella storia reale del proprio tempo («maestro attuale ed eterno»⁵). Lo stesso accade per Foscolo, in cui le stigmate della modernità sono per Russo le seguenti: la tendenza all'autoriflessione poetica e storiografica, alla riflessione sul proprio tempo, al confronto radicale con le istanze che da questo provenivano al suo essere poeta e uomo di lettere. Insomma la 'poetica' di Foscolo è un agonismo non ipocrita e di maniera verso il proprio tempo, variamente trasfuso in opera d'arte nel romanzo, e soprattutto nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*. Elidere il tempo storico con cui Foscolo si confronta, e che lo individua dialetticamente in quanto poeta, significherebbe per Russo precludersi l'intendimento della sua poesia e infine il giudizio estetico stesso.

IL VIAGGIATORE MALINCONICO O DELLA STORIOGRAFIA LETTERARIA

Significativa è la grande rivalutazione del Foscolo critico della letteratura italiana. Russo riesce a recuperare l'attività, pur essa frammentaria e non sistematica, di Foscolo quale storico della letteratura italiana al mondo intellettuale del letterato, quindi al mondo linguistico-poetico dell'autore dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. In che senso? L'attitudine di storiografo sembra a Russo prova evidente della maturità intellettuale ed etica di Foscolo, segno della sua consapevolezza in quanto poeta e in quanto italiano (in senso non banalmente nazionalistico, naturalmente). E gli appare testimonianza di grande modernità il riallacciarsi criticamente alla tradizione letteraria sotto forma di problema storiografico. È questa una delle prove, indirette se si vuole, della modernità

⁵ L. Russo, *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo* [1949], in Id., *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1961, p. 27.

foscoliana. L'autocoscienza è sempre presenza consapevole nel proprio tempo, attitudine riflessiva verso il passato come problema e verso il futuro come campo d'azione. In Foscolo, la riflessione storiografica diventa parte essenziale della sua modernità intellettuale ed estetica. La storiografia foscoliana è uno sforzo di autoriflessione e consapevolezza. Come si vede, seguendo la linea di Russo, scivoliamo continuamente dal piano del giudizio storico-estetico a quello del giudizio storico-etico. Non a caso. L'altro grande merito metodologico di Russo, anche questo, come per il concetto di 'poetica', di ascendenza crociana e poi usato come cuneo per sfondare l'asfittico storiografismo crociano, è quello di aver scoperto, per così dire, la *politicalità trascendentale* (o *eticità trascendentale*) di ogni grande autore letterario. In questo senso: ogni opera di vera poesia è in quanto tale un'affermazione di volta in volta storicamente caratterizzata di una concezione complessiva della realtà e della civiltà umane. Dante, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Verga sono autori intrinsecamente politici perché la loro opera trova ciò che la rende viva nell'intuizione, trasfusa e fissata in forma artistica, della realtà umana storica. Concetto difficile, anche capzioso. Ma che va interpretato come slancio ulteriore, e tutt'altro che ingenuo metodologicamente, verso uno storicismo quanto più integrale possibile. Concludo tornando ad Hegel:

Il primo pensiero universale, la categoria, che si presenta, è l'elemento astratto del mutamento, l'avvicendamento degli individui, dei popoli e degli stati, che nascono, esistono per un lasso di tempo e attirano su di sé il nostro interesse, lo conquistano, lo perdono o lo condividono con altri, e infine scompaiono. Considerato negativamente, questo aspetto può suscitare tristezza e questo atteggiamento ci induce in particolare lo spettacolo delle rovine di antichi splendori, della passata grandezza. Tutto sembra passare, nulla sembra restare. Ogni uomo che abbia intrapreso dei viaggi ha provato questa malinconia. Non è peraltro questa una malinconia che rimanga circoscritta meramente alla tomba in cui sono sepolti i singoli fini personali, non è il cordoglio sul sepolcro di uomini famosi, bensì una tristezza universale e disinteressata, relativa al declino dei popoli, di una cultura passata. Ogni stadio è edificato sulle rovine del passato⁶.

Chi si aggira tra i documenti e le opere del passato per svolgere ufficio di storico, verrà probabilmente assalito da un'inevitabile malinconia. La stessa che coglie un viaggiatore che si imbatte nei resti di grandi civiltà, nota il filosofo di Stoccarda. Questa debolezza morale è segno di immaturità dello spirito: chi si volge al passato cercando di farlo proprio con una disposizione autoriflessiva (nel senso che per Russo poteva essere incarnato dal Foscolo storico della letteratura italiana, oltre che da se stesso), scrive Hegel, supererà questa tentazione e questa angoscia. Nella misura in cui tentano di recuperare ciò-che-è-stato al presente, il passato ad un presente reso vivo da questo legame, la *politicalità trascendentale* e il concetto di *poetica* sono per Russo l'antidoto con cui

⁶ Hegel, *Philosophie*, cit., pp. 90-1.

cerca di vincere la malinconia dello storico. La storiografia letteraria, la sua necessità di disporsi in narrazione ampia e complessiva, appare sempre più per Russo come un'esigenza di carattere intellettuale ed etico. L'impianto storiografico, e prima ancora l'impulso all'ampia voluta storiografica, si costituisce come risposta che il critico-intellettuale dà al proprio presente, guardando fisso nel tempo a venire. In questo senso: la ricostruzione(-narrazione) storiografica è la risposta alla malinconia che l'intellettuale sente di fronte allo scacco provato nel non riuscire a dare conto della realtà in cui vive (insuccesso di cui la storia è sempre prodiga di conferme). La storiografia può sorgere quando traduce in narrazione-ricostruzione un'autocoscienza matura della propria funzione storica. Nella e dentro la storia. È un bisogno di fondamenti non reazionario e retrogrado, ma agonistico e carico di spirito vitale. È il contributo che il contemporaneo offre al passato, edificandolo a partire da sé. In questo senso si chiarisce l'affermazione iniziale di Hegel: il tramonto è il presente come attitudine intellettuale di chi si volge avanti tenendo ferma la direzione che lo fa provenire dal passato. È, il tramonto, l'autocoscienza matura del contemporaneo, il punto vitale su cui il presente fa perno per recuperare il passato (narrandolo, lo ricostruisce). E lo rende così vivo. La storiografia diventa allora autocoscienza matura del presente. La depressione in cui vigono oggi le storie della letteratura italiana, la storiografia letteraria in generale, nonostante il mercato editoriale non sia mai stato così costipato di manuali e storie letterarie, è da ricercare nel presente. Non è per l'incapacità di comprendere un passato sempre più lontano che adesso ci appare praticamente impossibile scrivere una storia della letteratura italiana viva (l'unica che saremmo disposti a leggere), ma per l'incapacità di leggere il nostro presente.