

GIULIO DE JORIO FRISARI

Presenza e assenza del paesaggio nell'ipotassi tra Croce e Manzoni. Argomenti introduttivi in memoria di Giorgio Patrizi.

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIO DE JORIO FRISARI

Presenza e assenza del paesaggio nell'ipotassi tra Croce e Manzoni. Argomenti introduttivi in memoria di Giorgio Patrizi.¹

La messa in libro dei Principj di Scienza nuova, compresa in un arco che va dal 1725 al 1744 con tappa al 1730, ha, per le sue cadenze, alcune analogie con il percorso editoriale del romanzo manzoniano: le forme, con rielaborazione del sostrato linguistico, sempre più verso il toscano, prendono corpo definitivo occupando un periodo di circa venti anni. L'importanza che assume l'opera - dilatando la sfera del tempo ed assorbendola in sé - genera un fenomeno di coinvoluzione - gaddianamente, il complector di matrice platonica - nell'atto creativo, tra la vita e l'Opera: essa si offre in termini marcati e complessi. Questa realtà generale si accompagna ad alcuni aspetti dedicati alla forma libro: l'allegoria della sapienza che apre il trattato filosofico ha un certo riscontro nell'allegoria dell'innocenza nella Quarantana: sappiamo, seguendo il lavoro critico di Francesco de Cristofaro, che il secondo frontespizio articola il titolo [...] come «storia milanese» [...] predilige il protagonismo femminile di Lucia.² Sembra, dal confronto, prendere forma una grottesca dove, tra le due opere, si delinea una sorta di allegoria polarizzata tra la Sapienza e l'Innocenza. Questa analogia può rivelare il suo senso, se si considera sotto una prospettiva di una retorica dell'aptum, la ben nota tradizione che, fin dalla manoscritta, incorniciava autore e titolo, a volte il copista in pendant nel colofone, come parte destinata ad avvalorare l'importanza del messaggio.

Alla forma libro Corrado Bologna ha dedicato un lavoro in cui riordina, con prospettiva ampia e profonda, la questione del *Mettere in libro*,

Intendo parlare non soltanto di quello che, seguendo la paleografia e la storia del libro maturate in Francia, si usa ormai chiamare *mise en page*, “impaginazione” [...] Penso a qualcosa di più vasto e composito: proprio alla dialettica tra il gesto autoriale di creazione del testo [...] in esatta coincidenza con la progettazione di quella realtà complessa in cui il testo prende una “forma” stabile e insieme dinamica che travalica la partizione delle facciate e delle pagine, imprimendo all'intera opera un movimento non solo semeiotico, ma semantico: avendo in mente una struttura musicale mobile e organica come la *forma-sonata*, parlo appunto di *forma-libro*.³

Riordinando l'argomento in un arco temporale e teorico molto significativo, il critico istituisce due analogie riferibili all'idea di testo edito, forieredi sviluppi: una con la *Forma-sonata*, l'altra con la *Forma-architettonica*. Questi riferimenti si profilano nella loro importanza per la citazione di uno dei concetti fondamentali di Benjamin, in cui la congruenza tra idee e visione cosmica regge il principio della correlazione tra concetti e forme, per cui idee e cose stanno nell'analogia tra luce e stella: un modo articolato e poetico per il principio di inerenza nel campo di relazione tra significante e significato in Saussure. In questo ambito sembrano sempre più chiare le coordinate principali con cui circoscrivere di nuovo i classici all'interno di una prospettiva olistica che rivela questioni teoretiche presenti nelle origini della filosofia occidentale. Giovanni Reale discutendo sul platonismo del giovane Aristotele, evidenziandone specificità di quel periodo, quelle che si perdono nella sistemazione finale del peripatetico, si sofferma sul *Protreptico*, attraverso Giamblico, dove emerge il valore della filosofia come vocazione e, dunque, opera che realizza il destino dell'anima, nel concetto per cui *l'ero mortale contiene una parte di qualche dio*, principio olistico dove il tutto delle parti non è riducibile alla loro somma.⁴ L'orma della maieutica e di Socrate, testimone di vita e di pensiero nel mondo dell'oralità, persiste. Questa dimensione si determina in un lungo percorso all'interno di una aspirazione all'unità dell'opera che sembra innanzitutto una categoria utopica:

¹ Il testo riporta le riflessioni svolte con Giorgio Patrizi nel periodo della recrudescenza del male che lo ha travolto.

² A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro et. al., Milano, BUR, 2015, 78.

³ C. BOLOGNA, “*Mettere in libro*” il testo. *Da Petrarca a Queneau*, in «Le Filigrane», II, 1, 2021, 1.

⁴ G. REALE, *Introduzione ad Aristotele*, Roma - Bari, Laterza, 1982, 23. Per tutta la questione cfr. *ivi*, 13-34.

funzione-Petrarca sarà una formula ermeneutica per così dire *storiograficamente retrògada*, perché depositata segretamente dall'autore secoli fa nella sua *forma-libro*, come *volontà d'opera*, poi resa invisibile per oblio secolare.⁵

Appare fondamentale precisare che la categoria indicata non ha a che fare con il rapporto storico biografico, nella querelle proustiana contro Saint-Beuve: si inoltra, invece, in un campo la cui essenza è antinomica. L'ermeneutica utilizzando il lavoro codicologico può essere guidata da questa categoria che dovrà penetrare nel *texture* – un lemma che trasforma la dimensione dell'*agogia*: *musica specchio dell'armonia universale*–⁶svelandone sensi riposti nei dettagli minimi: *lo sfruttamento della tessitura come fonte di energia strutturale nella musica drammatica ottocentesca servì a rivelare il suo implicito potenziale alla modernità*, Jonathan Dunsby indica un fatto estetico che all'altezza dell'Opera di Verdi e nel periodo di Manzoni, stava assumendo una importanza determinante nello sforzo teorico e creativo.⁷ La *tessitura* assolveva ad un potenziale che riverbera in eco nei minimi a custodire il gesto creativo in linea con lo studio delle partiture nell'*alternatim*, come anche nell'atto del dipingere: aspetto della genesi artistica offerto da Vasari.

Questo gravissimo problema delle corrispondenze interne di un'opera che generano rifrazioni verso l'esterno, e che governano il rapporto e il senso che l'opera vuole avere con il mondo circostante, arriva a intuire una sfera dove si possono rivelare le afasie e le amnesie, anche in ragione delle tesi, apparentemente positive, di Leibniz, che indica *l'armonia come attività inconsapevole della mente*.⁸ una prospettiva che l'indagine psicanalista rovescia, conservandone l'essenza in modo antinomico.⁹

Tra l'interno dell'opera e le sue scelte deittiche si può situare la condizione genetica del paradosso del senso: secondo Greimas esso si verifica nel fatto determinato dalla esistenza stessa delle parole che, senza rivelare nel loro uso una semantica generale nel cotesto, lo realizzano in modo precipuo nel gioco relazionale innescato, il che avviene nelle condizioni della *manifestazione del senso, vale a dire descrivendo quella copertura sonora o grafica che, pur non avendo nulla a che vedere col senso, lo lascia comunque filtrare*. In questa fenomenologia del paradosso accade che anche il caso del fallimento di senso - un modo in rifrazione e diffrazione del secondo postulato della pragmatica -, ovvero nel caso in cui il testo imploda nei suoi morfemi, esso *avrà trasmesso il concetto di "senso negativo"* rivelando quantomeno l'esistenza di uno *scarto di senso*.¹⁰ Questa riflessione del grande strutturalista sembra corrispondere alla questione dell'ilemorfismo aristotelico in quanto relazione di inerenza tra lo spirituale e il corporale: una relazione che si proietterebbe verso l'Opera in quanto nuova realtà che ricerca il suo senso, come appare nella ricerca pubblicata dall'Università di Catania di Loredana Cardullo, *Attualità di Aristotele? L'ilemorfismo alla base di alcune proposte morali contemporanee*.¹¹ In questo argomento affiora l'importanza del linguaggio interiore e del linguaggio esteriore indagato da Giovanni Manetti:

[nel Teeteto] Platone definisce il pensare come «un discorso che l'anima tiene a sé stessa intorno agli oggetti che indaga», ovvero un dialogo in cui l'anima rivolge a sé stessa delle domande e delle risposte [...] in maniera silenziosa [...] [inoltre in un secondo passo] viene sviluppata un'analisi semantica del termine logos, che risulta definito come un «far conoscere chiaramente il proprio pensiero attraverso l'espressione vocale articolata in verbi e nomi»; in questo modo il pensiero è

⁵ BOLOGNA, *Mettere in libro...*, 14.

⁶ M. GARDA, *Storia del bello musicale*, in *Enciclopedia della Musica. Vol. II. Il sapere musicale*, direzione di J. Nattiez, Einaudi, Torino 2002, 616-619. Sul tema dell'*agogia* cfr. L. SPITZER, *L'armonia del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁷ J. DUNSBY, *La tessitura*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, *Il sapere musicale*, a cura di J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, 173.

⁸ GARDA, *Storia del bello musicale...*, 620.

⁹ «L'inconscio freudiano è dunque un sapere che agisce come una perturbazione della catena dei pensieri coscienti [...]», cfr. il passo alle pagine 27-28, in M. RECALCATI, *Elogio dell'inconscio*, Roma, Castelvecchi, 2024.

¹⁰ A. J. GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, 8-9.

¹¹ Alla voce, Loredana Cardullo sul sito dell'Università di Catania Dipartimento di Scienze della Formazione.

manifestato nella voce «come se imprimesse la *doxa* nella corrente emessa dalla bocca». A questo punto le espressioni vocali divengono una sorta d'immagine del pensiero, che viene impressa nella voce.¹²

La voce, articolando l'opinione – in un paradigma anagogico che si inserisce, come in un puzzle, nell'allegoria di Andrea Alciato dell'*Ercole anziano dalla voce d'oro come una catena di spighe*, memore del *re dalle dolci parole* di Esiodo -, si compone in una immagine imponderabile. Su questo argomento le strategie di controllo del messaggio diventano complesse e in sé stesse irriducibili: l'autore diffidando delle parole costruirà modelli chiusi o modelli aperti. In questi ultimi le strategie di controllo potranno incrociare forme espressive di diversa natura a far convergere il messaggio verso un binario prefigurato fin dai primi accenni, dalla gestazione, e, dunque nello sforzo creativo, a relazionarlo con la realtà. Nel sostrato di questo tema Nicoletta Di Vita ha penetrato il suo acume esegetico fin dal 2015, giovanissima: affronta il frammento dell'*Inno a Zeus* di Cleante, risalente al III a. C, focalizzandosi sul v. 4 dell'unico frammento esistente che rivela «in modo maldestro, una impreveduta visibilità del copista».¹³ Oggetto principale affrontato dalla esegeta è, in quel verso, il sintagma *echouminema* = *immagine di suono*. Il risultato della finissima ricerca interessa il corrente ragionamento nei suoi sintetici passaggi:

il poeta stoico volle individuare proprio nel gesto del *prosaudan* il luogo d'istituzione del legame tra uomo e divinità [per cui] la precisazione [in autoreferenza] della comune discendenza appare [...] di supporto al vero fondamento di quel legame tra l'uomo e il dio.¹⁴

da cui, in termini di storia della filosofia, deriva l'irriducibilità etimologica del lemma *echo*, pertanto Nicoletta Di Vita deriva alcune scoperte fondamentali, che qui si devono riportare sinteticamente:

eche, “il rumore” *non si dice dei suoni articolati* [...] è dunque di per sé estraneo alla funzione linguistica [...] l'accezione di *eche* potrebbe senza forzature essere ampliata a tutti i suoni emessi dall'uomo – le grida ad esempio, o il lamento. E non è forse un caso che la successiva resa in latino [...] vada proprio in questa direzione: *uagio* [...] *si dice delle grida di bambini, del verso delle capre*. [...] [Dunque, su Diogene Laerzio che scrive su Diogene di Babilonia] la voce è, a differenza della parola, *men kai ho echos* [...] “propriamente il suono”; essa in quanto *echos*, è prima e al di qua di ogni articolazione. La voce come *echos* [...] sembra indicare qualcosa come una sfera che pur appartenendovi, è in qualche modo al di qua del riconoscimento dei *grammata*, delle lettere, della voce come voce articolata (*phone en grammata*).¹⁵

L'argomento sembra collocarsi nel tropo delle divinazioni della Pizia, riferite da Mantinea a Socrate, nel *Simposio*, tra i paragrafi XXII al XXIX. L'analisi di Nicoletta Di Vita fa risaltare un argomento nevralgico per gli orizzonti che, anche nella contemporaneità, emergono, bastando ricordare il campo allegorico presente nelle congruenze metaforiche tra la balbuzie di Manzoni e la lallazione indicata da Sant'Agostino nel *Libro Primo* delle *Confessioni*. La categoria teologica ben definita da Scoto Eriugena, a cui si relaziona l'immagine della Madonna in uno scarto, appunto, semantico decisivo ed irriducibile, è quella della sfera apofatica in cui si situa in anagogia, per l'Umanità, il divino: tale categoria sembra ereditare, teoreticamente, questa questione, declinandola anche in un rovesciamento di canone, che qui si sta indicando: puntualmente in questa ipotesi, adottandol'indicazione della Di Vita: è San Paolo a riprendere il

¹² G. MANETTI, *Discorso interiore, e Discorso esteriore' nel dibattito antico sulla razionalità degli animali*, in *Bestie, filosofi e altri animali*, a cura di F. Cimatti, S. Gensini, S. Plastina, Milano – Udine, Mimesis, 2016, 38-39.

¹³ N. DI VITA, *Eco e lo scrivano. L'inno come forma della filosofia*, in *Smerilliana*, XXII, a cura di E. D'Angelo, Marano Principato, 2019, 336.

¹⁴ Ivi, 340.

¹⁵ Ivi, 341-343, *passim*.

verso, declinando, *tougarghenosesmen* = *siamo infatti della sua discendenza*.¹⁶ La distinzione tra umano e animale,¹⁷ sembra ritrovarsi, nell'eco dell'ilemorfismo aristotelico, in questa sfasatura antinomica.

Il riflesso del divino viene accostato allo *scrivano*, dalla esegeta, coinvolgendo l'idea totale dell'atto creativo, la *visibilità del copista*, a cui sembra inerire, in modo precipuo, l'impenetrabilità alle *operazioni della scienza filologica*.¹⁸ Il frammento di Cleante assurge, nell'analisi della Di Vita, ad un caso che offre un valore storiografico singolare, un valore che troverà un riflesso nel tracciato che la teologia medievale comporrà, per cui sarà,

forse già questo a suggerire come l'interesse per esso [il verso anacoluto] non possa continuare a risolversi in una questione di coerenza metrica, la quale questione, peraltro, se la si coglie da una certa prospettiva, è il segno caratteristico dell'intera produzione dello stoicismo antico, cui Cleante appartene. Sarà facile convenire che una tale produzione, per noi, non esiste. Consistendo notoriamente il lascito del pensiero stoico in un insieme assai disperso di testimonianze, ogni affermazione attribuita allo stoicismo greco è irrimediabilmente un'infiltrazione altrui, una metrica azzoppata, sicché la storia della filosofia stoica non è, in realtà, che storia di scrivani.¹⁹

In questa considerazione, l'atto dell'*autore e scrivano*, di colui, Manzoni, che deve trascrivere la storia illeggibile, immagine doppia messa tra le prime incisioni nei *Promessi Sposi*, sembra rientrare in una prospettiva euristica di valore altissimo, rivelando, di conseguenza, che l'ultima messa a punto del testo attraverso le corrispondenze tra parole e incisioni, ha radici complesse speculari alla ben nota allegoria riposta nella citazione di Carneade, scettico antagonista della Stoa antica: un antipode in antonomasia.

In questo argomento, e sul versante – in una inversione di costoni – della tensione raziocinante, servirà ricordare la riflessione di Jacques Derrida: dello sforzo euristico rivolto alla struttura di un classico, il francese offre un concetto da insieme logico sovraordinato, in ragione del quale la prospettiva, alla Escher, si sconvolge nei modi di un non ritorno, effettivo nei termini di un nuovo orizzonte da esplorare:

oggi [...] il contraccolpo di un'inquietudine sul linguaggio – che non può essere che un'inquietudine del linguaggio e prodotta nel linguaggio stesso – è una strana congiuntura che per sua natura stessa non può dispiegarsi in tutta la sua ampiezza allo sguardo dello storico, nel caso che egli cerchi di riconoscerci il segno di un'epoca [...] è certo [...] che l'interrogarsi sul segno è di per sé più o meno, in ogni caso, tutt'altra cosa che un segno del tempo. Il sogno di ridurla a questo è un sogno di violenza [...] Si concederà facilmente che l'analogia tra l'ossessione strutturalista e l'inquietudine del linguaggio non è casuale.²⁰

In questo sforzo verso una totalità che si profila, proprio in quello sforzo, come irriducibile, il fattore critico sembra prendere vita fin dalle parti che svolgono le funzioni di peritesto, per come lo ha classificato Gerard Genette²¹, ossia come complesso di strategie di presentazione del testo, testo inteso come argomento centrale del messaggio. Il filosofo del decostruzionismo si sofferma sul concetto di forza del testo e sulla crisi di questa forza:

¹⁶ Ivi, 340-344, passim.

¹⁷ Ivi, 339.

¹⁸ Ivi 336-337.

¹⁹ Ivi, 337.

²⁰ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990, 3.

²¹ G. GENETTE, *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989, *Introduzione*, pp. 3 – 16 a cui si rinvia per le questioni qui affrontate, inoltre il capitolo, *L'istanza prefativa*, 158-192. Gli argomenti di Derrida e di Genette hanno informato il volume di chi scrive nel 1995, *Carlo Emilio Gadda, Filosofo milanese*, Bari, Palomar, gennaio 1996.

la forma affascina quando non si ha più la forza di comprendere la forza nel suo interno [...] la critica letteraria è strutturalista in ogni epoca, per essenza e destino [...] dimostrando con profondità e serietà che la separazione è la condizione dell'opera e non soltanto del discorso sull'opera.²²

Il passo più che ridursi all'ambivalenza di funzione *interrogativa e totalitaria*,²³ sembra stimolante in quanto cartina tornasole di un senso della crisi nell'atto creativo che, nel suo farsi, l'opera rivela. L'autore sembra manifestarsi nel dissolversi, ed esprimere questa crisi di dissoluzione nell'atto creativo proprio per lo sforzo di comporre una sua idea guida. La questione si rivela nell'immagine del *panorografo* offerta da Derrida: essa, qui si osserva, corrisponde ad una serie di istanze visive che hanno una delle loro corrispondenze nel dagherrotipo citato da Balzac nell'*Avant Propose*, dove si realizzava una espansione del fenomeno delle incisioni, un fenomeno editoriale che aveva aperto orizzonti per scopi scientifici espressi già nell'opera di Lavater, proseguite in Le Clerc. Dopo le attenzioni di tipo paleontologico che si ritrovano nelle riflessioni di Giambattista Vico, attorno a questo uso, proprio negli anni di Manzoni, cresceva la querelle tra assertori della fisiognomica di Lavater e, in antagonismo, quelli della patognomica di Lichtenberg.²⁴ Nella scia di Cabanis e della comparazione dei dettagli anatomici di tipo paleontologico: Balzac, come rileva nell'*Introduzione* ai Meridiani della Bongiovanni, esercita la sua analisi dei tipi umani sulla base di riflessioni epistemologiche relative alla comparazione dei fenotipi. Nell'ambito di questi margini dedicati al carattere presente nell'espressione umana, nell'espansione del fenotipo, attorno a Manzoni prendeva sempre più peso l'attenzione sistematica alla grafologia: si ricorderà che nel tratto con cui si realizza la trascrizione di alcuni documenti di Edoardo, la grafia di Ottilia si assimila sempre di più a quella dell'originale, rivelando il sentimento di amore della ragazza verso l'autore del testo nelle *Affinità elettive*.²⁵ In abbrivio a questi fatti, nel 1812, Hocquart pubblicava a Parigi in forma anonima, il saggio: *L'arte di giudicare il carattere degli uomini e delle donne in base alla loro scrittura*, testimoniando una attenzione al *ductus* che si trova fin da Aristotele, e che in Lavater era stato posta in rapporto alla fisiognomica.

Partendo dunque da riferimenti ambientali rivelatori di una zona di interscambio – alla Genette - come paratesto, è possibile osservare il tema del panorografo, indicato da Derrida:

il panorografo, immagine per eccellenza dello strumento strutturalista, è stato inventato nel 1824, ci dice il Littré, «per sviluppare immediatamente su di una superficie piana la visuale prospettica degli oggetti che circondano l'orizzonte». Grazie allo schematismo e a una spazializzazione più o meno confessata, si può percorrere *in piano* e più liberamente il campo disertato dalle forze. Totalità disertata dalle forze, anche se è la totalità della forma e del senso, perché allora si tratta del senso ripensato nella forma, e la struttura è l'unità *formale* della forma e del senso. Si potrà dire che questa neutralizzazione per mezzo della forma è l'atto dell'autore prima di essere quello del critico e fino a un certo punto sarà vero. Ma il problema è vedere proprio fino a che punto.

Il *fino a che punto* si realizza nell'indagine: deve affondare nella storia della cultura rivelando i casi in cui la narrativa o la filosofia sono una realizzazione di un progetto olistico in cui la struttura dell'Opera omnia è decisamente parte del senso, il senso lo manifesta mentre l'opera stessa dichiara i suoi componenti. Nell'impegno costruttivo inoltre si rivela una congruenza tra la vita e il testo in cui la spinta alla coerenza strutturale e semantica appare estrema, autoreferenziale. Due casi si offrono in modo particolare per le somiglianze presenti nella ipotassi e per l'imponenza dei periodi attraverso cui si articola il pensiero teorico: i trattati di Manzoni mostrano un periodare che trova somiglianze nelle pagine di Croce. La congruenza formale tra le due Opere balza, nel suo insieme, allo sguardo per come nel romanziere tutte le pagine di estetica rinviano alle opere della poiesis, e, in modo specifico, richiamano il concetto del romanzo, così come nel filosofo le pagine di critica letteraria ricadono nella trama delle opere teoretiche:

²² J. DERRIDA, *La scrittura...*, 5.

²³ Ivi, 6.

²⁴ P. MAGLI, *La fisiognomica*, in, *Storia della civiltà europea*, a cura di U. Eco, Mondadori edizione e-book 75, 2014.

²⁵ J.W. GOETHE, *Le affinità elettive*, Milano, Garzanti, 1995.

tali concomitanze rimandano sistematicamente alla struttura dominante che l'autore sta componendo e, pertanto, in qualche modo riportano alla teoria di Derrida: Manzoni nella adesione alla *funzione sterniana*, fenomeno che ha in sé il senso della crisi strutturale indicato da Derrida; Croce, in contrapposizione, nella smania onnivora del concetto che, divorando il reale, manifesta le sue fauci implodendo nella storia come storia contemporanea e filosofia della storia.²⁶ Su questo punto il francese compone un pensiero che incrocia, involontariamente, le tesi linguistiche di Manzoni, con le sue scelte dedicate alle incisioni in sintonia con Francesco Gonin, così come incrocia, con valore opposto, le scelte sistematiche rivolte alla sua prospettiva autoreferenziale, all'*hic et nunc* di sua vita, nel filosofo, specchio di un senso di contemporaneità di tipo classico, in contrasto con il senso della crisi presente nel lombardo: questi autori dichiarano attraverso l'indagine sulle strutture come, *il progetto di pensare la totalità è più facilmente dichiarato, oggi, e tale progetto si sottrae di per sé stesso alle totalità determinate della storia classica. Perché è progetto di superarla*. In questo concetto Derrida offre la metafora dell'architettura *di una città disabitata o estinta, ridotta allo scheletro da qualche catastrofe* per affermare la *natura catastrofica della coscienza strutturalista*,²⁷ una natura consapevole che la poiesis si misura fin dall'origine con il rischio del suo fallimento. Non sarà dunque un caso se Croce nel *Contributo alla critica di me stesso*, getta una luce di origine catastrofica sulla sua opera, soffermandosi sul trauma di vita nel 1883, a Casamicciola, sotto il terremoto, quando rimase orfano. L'indicazione fa interpretare il suo sistema come una risposta al senso del trauma, coinvolgendo il sé nel sistema filosofico. Sintomo del trauma la balbuzie manzoniana riporta allo sforzo di significare di cui tratta il Vescovo di Ippona e può rivelare il noto disagio familiare, indagato dalla Ginzburg, in risposta al quale si afferma la *poiesis* radicata nella deissi del celeberrimo inizio della storia: *quel ramo del lago di Como*, dove il determinativo *astrae* e colloca: la memoria di Angelo De Gubernatis rivela che la vicenda si snoda nell'alveo di alcune tracce genealogiche dei Manzoni, che hanno goduto signoria sulle terre che raccolgono la storia di Renzo e Lucia.

La deissi del romanzo, in questi termini, si rispecchia nel complesso paratesto saggistico manzoniano, e si traduce nelle possibili derivazioni che abbracciano il percorso creativo del lombardo, strutturandosi in una cornice composta dalle riflessioni estetiche che fanno contorno alla *poiesis*. Questa forma generale sembra delineare una traccia nella struttura sintattica: si presenta costantemente ripiegata sulla sua radice, in un principio che fissa i modi del produrre «definizioni: io chiamo definizione bona (in aspettativa delle migliori e dell'ottima) quella che svolge dall'oggetto e manifesta qualcosa che nessuno ci vedeva»:²⁸ un concetto che rivela una *ratio* relativista. Negli *Scritti Letterari e Linguistici* l'argomento svolto in ragione del concetto di tragedia e riferito al *Conte di Carmagnola* proietta le ragioni del testo a partire dalle due preponderanti classificazioni, quella della tragedia come forma della *spannung*, come insieme di sequenze in cui le interruzioni e le sorprese giocano il ruolo prioritario; e quello della tragedia come scienza dei moti umani. L'argomento si realizza in una rifrazione che vuole delimitare i campi di pertinenza attraverso i margini delle altre figure, principalmente delle tragedie di Schiller. Questa esigenza di concretezza nel fatto estetico è ciò che afferma la deissi come dato di base. In questo campo deve essere inclusa la polarità *scrivano-autore* offerta nelle immagini della Quarantana: sembra che la lotta creativa con i modelli si agglutini attorno ai tormenti della scrittura in un gioco di rispecchiamenti che possono superare il parametro cronologico per sprofondare nel senso creativo, nella questione platonica del sorgere dell'idea, argomento delle pagine *Dell'Invenzione*. Così l'immagine dello scrittore abbandonato nella *bergère* del suo studiolo ricade in questo concetto. La deissi in Manzoni sembra dare abbrivio ad una lunga co-involuzione di forme sintattiche focalizzate sullo sforzo estetico, una riflessione sulla struttura e sulla sua ragione che è talmente

²⁶ Sull'argomento dedicato all'importanza della totalità e del rapporto con la propria biografia, che criticamente si dipana dal grado di importanza che si attribuisce al Croce del *Contributo alla critica di me stesso*, sono fondamentali, G. Sasso, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 2022; inoltre, E. Giannattasio, *Il redivivo. Benedetto Croce e il quaderno segreto*, Hoepli, Milano, 2024.

²⁷ J. DERRIDA, *La scrittura...*, 6-7.

²⁸ A. MANZONI, *Del piacere*, in *Opere II*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Sansoni, 1993, 1606.

inerente al fatto creativo da decidere della forma argomentativa. E' una forma che si realizza sintatticamente anche nei *Materiali estetici*, fin dalle prime parole,²⁹ a partire nel soggetto astratto e impersonale, da cui si generano spesso le complete, e nell'ipotassi che deve reggere una sequenza di subordinate e incidentali sostenute dalle inserzioni anaforiche e cataforiche, in una sottesa e determinante presenza del fattore cataforico. Il soggetto astratto, impersonale deve esprimersi nei modi del partitivo, a indicare l'argomento strutturando una successione di complementi dipendenti dal concetto dominante, sia in funzione limitativa che di paragone, nella presenza dell'intransitivo di un verbo di stato figurato. La struttura utilizza non solo il pronome relativo ma anche, come in un riflettersi del concetto reggente, la forma pronominale, apparente.

La posizione dissimulata che in Croce occupano i *Taccuini di lavoro* conferma lo scarto che il filosofo pone tra la teoresi e il sostrato inconscio della vita, tra la crisi individuale e lo sforzo storico filosofico. La costruzione euristica sorge a liberare e difendere l'umanità dal catastrofico: così la pagina si regge sulle formule di attacco di tipo astratto, dove i modi dell'impersonale si collocano coerentemente nella texture, perché riportano in campo tematiche teoretiche distaccate dal *ti est* e dall'*hic et nunc*, ed involute soltanto nelle questioni teoretiche, anche nei casi di riferimenti alla dottrina, che è, nel sistema crociano, riferimento alla coscienza ovvero alla filosofia storica come dimensione contemporanea. Nel principio della *texture*, la forma sintattica rivela il distacco della teoresi dai casi di vita. Si incontra in uno dei passaggi definitivi decisivi per la congruenza tra vita e pensiero razionale,³⁰ il soggetto astratto, sdoppiato nella coordinazione, con valore di autoreferenza in modo avversativo, un modo sotteso, antinomico, *le vuote parole*, determina la coordinata che indica il concetto di volontà basica e vuota, da cui la relativa che prosegue, ha una funzione frequentativa, nell'infinitiva completa. La struttura sintattica e il ragionamento rivelano la loro congruenza, la ricerca della perfetta corrispondenza tra concetto e forma, nel successivo periodo definitorio fondato sul nominale in litote che apre ad una dichiarativa composta da un complemento di limitazione, ancora una sottesa semantica della litote, nella funzione cataforica che questa formula assume, chiuso sul complemento di causa. La struttura circolare e teoreticamente autoreferenziale rivela il distacco dal mondo esterno che fa ripiegare il pensiero sulla sua scaturigine: la forma estetica come congruenza tra intuizione ed espressione nell'attualità dello stile illustre.

²⁹ A. MANZONI, *Materiali estetici...*, in *ivi*, 1642.

³⁰ B. CROCE, *Teoria e storia della Storiografia*, Milano, Adelphi, 1989, 20.