

# Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili

**Clotilde Bertoni**

---

1. È ben noto che l'analisi diacronica dei temi letterari – la cosiddetta tematologia – ha avuto vita a dir poco difficile. Troppo perentoriamente esaltata dagli studi positivisti, inclini alla catalogazione meccanica o agli ingenui tracciati evolutivi; troppo risolutamente ostracizzata, bistrattata o rimossa dalle scuole successive, dalla critica idealista chiusa sulla valutazione dei testi, da quella strutturalista concentrata sull'architettura delle forme, da quella decostruzionista convinta della deriva continua del senso. Accantonata inoltre dalle stesse riprese della critica tematica (di Georges Poulet e Jean-Pierre Richard in particolare), dedicate all'universo di una singola opera o di un singolo autore; infine tornata in auge, ma in maniera tutt'altro che pacifica, fin dall'inizio all'insegna di discussioni, confutazioni, perplessità.

Né la prepotenza né la burrascosità del suo ritorno sono casuali. A farle riguadagnare peso è stato soprattutto lo spiccato potere di mettere a fuoco, a più livelli, il rapporto della letteratura con la realtà; di richiamare l'attenzione sia sui suoi legami con l'orizzonte antropologico e l'inconscio collettivo, sia sulle sue relazioni con i mutamenti storici.<sup>1</sup> Ma altrettanto spiccati sono apparsi i costi di tale potere: il pericolo di omologare il discorso letterario a quello sociale, la tentazione di ridurre i testi a documenti di indirizzi culturali o di costanti sempiterni.<sup>2</sup> Da qui vari sbilan-

1 Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica* [1957], Einaudi, Torino 2000, che collega i temi agli archetipi junghiani; C. Guillén, *L'uno e il molteplice* [1985], il Mulino, Bologna 1992, che (giudicando troppo atemporale la prospettiva di Frye) ne ricorda il rapporto con il divenire storico; F. Orlando, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici* [1996], introduzione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Sansoni, Firenze 1999, pp. VII-XXI, che sottolinea come l'approccio tematico chiami in causa il rapporto dei testi sia con i codici letterari che con la realtà extraletteraria; M. Domenichelli, *I temi e la letteratura europea*, in Aa. Vv., *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, Vecchiarelli, Manziana 2003, pp. 125-143, che definisce i temi «forma dell'esperienza».

2 Per una ricognizione di questi rischi, cfr. R. Luperini, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», 44, 2003, pp. 114-122.

ciamenti: da un lato, la tendenza a vedere la creazione artistica come emanazione di rivolgimenti concreti o di costruzioni ideologiche (tendenza sottesa ad alcune applicazioni del *New Historicism* e dei *Cultural Studies*, che, interessate prevalentemente alla tematica delle differenze etniche e sessuali, ne rileggono le esplicazioni testuali in chiave pregiudizialmente orientata);<sup>3</sup> dall'altro, un reciso rifiuto alla tematologia di ogni valore ermeneutico, rifiuto che in fondo ripropone l'atteggiamento di Croce (il quale, ritenuto affossatore primo e principale delle ricerche tematiche, non era in effetti per niente a esse contrario, ma si limitava a reputarle inutili alla comprensione della riuscita poetica).<sup>4</sup>

Per evitare l'impasse è opportuno rammentare due dei punti emersi dalle proposte critiche più feconde. Primo punto: se il confronto della letteratura con la sfera extraletteraria è ancora e sempre degno di esame, è ormai assodato che tale confronto si articola in termini non di semplice rispecchiamento, ma di rappresentazione variegata e problematica; le indubbie connessioni fra il contesto storico, lo sviluppo dei concetti e l'espressione artistica non sono sempre rettilinee (come voleva l'approccio sociologico inaugurato da Goldmann), ma complicate da contraddizioni, rimozioni, ambiguità (come indicano le riprese più originali della prospettiva marxista, gli studi di Jameson soprattutto);<sup>5</sup> se lo specifico letterario è un mito polveroso, a suo tempo indebitamente idolatrato o strumentalizzato, la letteratura mantiene una sua specificità, perché accavalla prospettive diverse e persino contrastanti, perché ricrea il mondo e ne disegna altri, perché sovverte i canoni, filtra contenuti repressi, sommuove identificazioni inammissibili. Secondo punto: se il cosiddetto processo di tematizzazione, che conferisce un senso nuovo a ogni argomento, si compie nella dinamica irripetibile di ogni creazione e di ogni lettura,<sup>6</sup> sovente questo processo reca l'impronta di altri testi, di suggestioni culturali, di permanenze e scatti dell'immaginario, e lascia a sua volta un segno condizionante; lo studio delle configurazioni testuali dei temi può perciò combinarsi proficuamente a quello delle loro avventure intertestuali e dei loro nessi con la dialettica della storia e del pensiero.<sup>7</sup>

3 Per una mappatura del campo mobile e ramificato dei *Cultural Studies*, cfr. M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004.

4 Cfr. B. Croce, *Storia di temi e storia letteraria*, in *Problemi di estetica* [1909], Laterza, Bari 1966, pp. 77-91: «Riconfermando [...] pienamente la condanna delle trattazioni [...] che, con l'assumere di indagare la storia estetica dei temi presi in astratto, conducono a conseguenze critiche fallaci, ripeto che non intendo negare l'interesse che tale sorta di ricerche presentano per la storia della civiltà, dei costumi, dei sentimenti».

5 Cfr. in particolare F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Garzanti, Milano 1990.

6 Cfr. al riguardo D. Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

7 L'estensione intertestuale e interculturale dei temi è rilevata nelle pagine introduttive di M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, pp. 1-7.

Una combinazione beninteso non facile: se alcuni dei cosiddetti motivi e topoi, segmenti di contenuto più circoscritti o più standardizzati, hanno potuto venire assemblati in veri e propri insiemi, oggetto di acute disamine,<sup>8</sup> i temi, nuclei di senso estesi e instabili, non sono facili da racchiudere in definizioni soddisfacenti; e ogni indagine sulle loro trasmissioni deve affrontare una massa eterogenea di problemi. Qui proveremo a considerarne tre, che costituiscono al tempo stesso utili spunti: in quanto danno risalto non solo agli impacci della tematologia, ma anche alla sua fecondità teorico-critica, alla vastità delle sue risorse e implicazioni.

**2.** La prima questione concerne i temi di “lunga durata”, che, riplasmati da molteplici culture ma in sostanza resistenti al loro avvicendamento, incarnati nei grandi miti, eternati da opere celebri, finiscono per acquisire una sorta di autonomia e dunque per esercitare un’incidenza ambivalente: sono stimolanti e coercitivi, orientano ma insieme imbrigliano la fantasia e la ricezione, assicurano alla creatività sia un alveo che un argine.<sup>9</sup> D’altronde, fra queste due possibilità non c’è sempre un divario netto: alcuni di quelli cristallizzati dalla tradizione e bazzicati più abitualmente possono avere ricadute galvanizzanti, rimodellare il sistema delle forme o pungolare il corso dell’ideazione, intervenire sui tragitti di alcuni generi o sulla complessità di alcuni testi.

Sappiamo che l’interazione fra generi e temi è mutevole, non si salda in relazioni stabili, sfugge alle sbrigative equazioni tracciate dalla vulgata: ogni filone è aperto a una pluralità di argomenti, ogni argomento può avere articolazioni innumerevoli, non tutte le tragedie riguardano solo le lotte di potere, non tutti i romanzi parlano d’amore e così via. Però sappiamo anche che alcuni generi – specie quelli ratificati dalla normativa classicistica o quelli appartenenti alla paraletteratura – sono contraddistinti da temi abbastanza chiaramente identificabili, sia nella connotazione sia nello svolgimento; e che tale prevedibilità, dopo aver provveduto un avallo all’invenzione, finisce non di rado per soffocarla, promuovendo catene di filiazioni epigonali, e provocando un irresistibile effetto di sazietà. Tuttavia questo processo riserva delle sorprese: perché proprio la sazietà può tradursi in molla propulsiva; proprio la stanchezza prodotta dalla reiterazione dei temi può rimobilitare la sorte dei generi.

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

8 Esempio per eccellenza E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], La Nuova Italia, Firenze 1992.

9 G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1991, pp. 171-172, annovera il tema della malattia per amore su cui Verga orchestra la sua *Storia di una capinera* fra le costanti ottocentesche che fungono da «temi-garanzia, temi-sostegno»; cfr. anche C. Guillén, *L’uno e il molteplice*, cit., p. 272: «il tema è ciò che aiuta lo scrittore ad affrontare la sovrabbondanza e la profusione del vissuto [...]». “Tema” diventa, in pratica, sinonimo di “tema significativo” e soprattutto di “tema strutturante” o “tema stimolatore”.

Il tema dominante dell'epos, la guerra, investito di diversi significati, caricato (specie dopo l'avvento della cristianità) di ambizioni ideologiche, talora inoltre sovvertito dall'interno (basti pensare all'incrinatura sotterranea delle antinomie fra bene e male che, in forme differenti, caratterizza la *Gerusalemme liberata* e il *Paradise Lost*), conserva nondimeno una rigidità concettuale, palesata non solo dal suo sviluppo consuetudinario, la dinamica di usurpazione e riconquista, ma anche dalla sua abituale costellazione di topoi (il concilio degli dei, la singolar tenzone, il sogno premonitore, l'impresa dei due amici, l'incontro amoroso che distoglie dai compiti militari); rigidità da un lato esasperata dall'accumulo di imitazioni mediocri o di cimenti pretenziosi che il prestigio del genere incoraggia, dall'altro sempre più in urto con i mutamenti storici e culturali che iniziano a metterne in crisi i valori di coraggio, coerenza, sottomissione all'autorità. Proprio la monotonia, l'inattualità di questo orizzonte immaginario fanno trapelare quell'avvizzimento dell'epos che la teoria stenta ad ammettere; perché divengono l'epicentro dei primi obliqui attacchi al suo primato. La sua gemmazione parodistica, il poema eroicomico, ne ricalca l'intero repertorio, ribaltandolo burlescamente (peraltro, rimanendovi addossato, finisce per lo più per raggelarsi anch'esso nella ripetizione): nella *Secchia rapita* di Tassoni l'infrazione iniziale è un furto irrisorio, il sogno profetico provoca un incidente triviale, l'impresa dei due amici mira a vendicare la morte di un cavallo; nel *Rape of the Lock* di Pope la battaglia culminante è una partita a carte; nei leopardiani *Paralipomeni alla Batracomiomachia* la discesa agli inferi culmina anziché nell'illuminante vaticinio dei morti ai vivi nella criptica risata con cui i primi reagiscono alle illusioni dei secondi. Questo repertorio è preso di mira anche da un beffardo esercizio virtuosistico di Pope (tanto difensore della grandezza dei classici quanto insofferente verso il riciclo ossessivo e artificioso delle loro formule): la *Receipt to Make an Epick Poem*, pubblicata nel 1713 e poi inserita nel *Peri Bathous* (graficante trattato contro le pedanterie contemporanee composto dai membri dello Scriblerus Club); scritto che, mediante l'espedito delle istruzioni antifrastiche familiare alla satira settecentesca, mostra come i temi epici, ormai troppo battuti, vadano scadendo a ingredienti rimescolati macchinalmente.<sup>10</sup>

10 Cfr. *Peri Bathous o l'arte di inabissarsi in poesia di Martinus Scriblerus* [1727-28] pubblicato in appendice ad A. Brilli, *Retorica della satira*, il Mulino, Bologna 1973, pp. 186-189: «prendi un eroe [...] lascialo quindi soffriggere per dodici libri, alla fine dei quali potrai ritirarlo bello e pronto per conquistare o per sposarsi, essendo necessario che la conclusione di un poema epico sia lieta. [...] Prendi tante divinità, maschi e femmine, quante ti occorrono. Dividile in due parti uguali [...]. Per le battaglie. Raccogli una buona quantità d'immagini e descrizioni dell'*Iliade* di Omero, aromatizzando con spezie tratte da Virgilio [...]. Condisci ben bene il tutto con similitudini e l'impasto risulterà un'eccellente battaglia».

La fissità tematica della commedia, invece, ispira non uno scoperto affossamento ma un rinnovamento implicito quanto decisivo. Come è noto, dai tempi del modello menandro fino alla rinascita cinque-seicentesca, il teatro comico ruota intorno a un tema centrale: i suoi intrecci celebrano il trionfo dei desideri amorosi dei figli, coadiuvati da servitori intraprendenti, sul dispotismo ottuso o cupo di genitori anziani. Un canovaccio dal senso intensamente sovversivo,<sup>11</sup> che inoltre, da Plauto a Molière, sostiene una tagliente satira dei vizi, ma che finisce per trasformarsi in griglia ritualizzata e asfittica, inadatta ad accogliere le evoluzioni del costume e del pensiero; finché i grandi autori settecenteschi ne espongono, poi ne infrangono l'involucro, mediante un'azione graduale sulla sua sostanza, azione che trae impulso dalla crisi dei vecchi assetti sociali e dalla nuova attenzione alle vicissitudini delle sensazioni e dei sentimenti. Le commedie più sottili di Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Les Fausses confidences*), in apparenza non lontane dall'antico copione, ne spostano il nodo nevralgico dal conflitto fra le generazioni a quello fra i sessi, legato non più allo scontro di principi e interessi, ma alle oscillazioni e disarmonie delle passioni. Nelle commedie mature di Goldoni l'asse del conflitto si trasforma e si complica ulteriormente, perdendo ogni linearità: nella *Cameriera brillante* e soprattutto nella *Locandiera*, con una variazione compiuta in sordina (nei *Mémoires* – per noncuranza o civetteria – attribuita alla semplice necessità di risolvere una rivalità fra primedonne), la figura convenzionalmente subalterna della servetta è collocata al centro dell'azione, con l'effetto di sconvolgere i canonici equilibri scenici e di intersecare le tensioni di classe a quelle psicologiche; nella *Trilogia della villeggiatura* la piega imprevedibile dei desideri amorosi e la difficoltà di conoscere gli altri e se stessi portano a una rottura della prassi comica tanto felpata quanto estrema, un *unhappy ending* in cui i consueti matrimoni sono tutti scelti ma tutti infelici. Questo snaturamento dell'universo tematico sollecita interferenze prima inammissibili del registro comico con quello patetico o tragico, contribuendo dunque allo slittamento della commedia verso il dramma borghese, e più in generale a quel disfacimento della *Stiltrennung* che segna la genesi del realismo moderno: l'alterazione dei vecchi temi, sospinta proprio dalla domestichezza con le loro caratteristiche, si traduce in alterazione dei generi e dei codici.

A volte, invece, la tensione fra i temi collaudati e l'irrequietezza creativa si gioca in termini non di oltrepassamento ma piuttosto di dialogo, di riadozione libera e magari inconsapevole: alcuni dei temi più popolari nella modernità, se arrestano spessissimo la letteratura nelle secche

---

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

11 Cfr. al riguardo N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., e C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, il Mulino, Bologna 1998.

della ripetizione, ne spronano anche svolte d'insieme o singole realizzazioni significative. Ad esempio, i temi più tipici del teatro melodrammatico, quali le passioni lancinanti e i marcati antagonismi fra colpa e innocenza, e il loro corredo di topoi fiammeggianti (delitti, agnizioni, persecuzioni, deliqui), rifluiscono nella produzione di alcuni grandi autori dell'epoca, contraddistinguono gli intrecci a tinte forti di Balzac, ritornano in quelli sfumati e allusivi di James; ma assumendo un aspetto ben più problematico: in quanto adoperati non più per inquadrare realtà fuori dall'ordinario, ma per indicare la violenza delle passioni annidate dietro la cortina della normalità, non più per rivendicare il conforto di certezze etiche granitiche, ma per esprimere la percezione inquietata del loro affievolimento.<sup>12</sup> Oppure, avviene che un topos usatissimo e usurato soccorra un'elaborazione specifica, magari lontana dai suoi territori consueti: fra i tanti casi si può ricordare uno dei drammi più noti di Sartre, *Les Mains sales*, in cui il contrasto fra morale e prassi – fulcro tematico fin troppo esplicito e ribadito della sua produzione *engagée* – è riformulato da una costante quanto mai inflazionata, l'assassinio passionale (non di rado nel teatro di primo Novecento – si pensi all'*Amica delle mogli* di Pirandello – ridotta a maldestro espediente di comodo per risolvere la vicenda). Nel dramma un giovane comunista, Hugo, deve uccidere su incarico del partito un dirigente, Hoederer, che, nella classica convinzione di giustificare i mezzi con i fini, sta adottando una strategia troppo compromissoria; è inizialmente trattenuto dalla scoperta della sua personalità e dal rapporto che si instaura fra loro, ma quando scopre che questi sta per sedurre sua moglie, sentendosi manipolato, compie repentinamente il delitto; più avanti, allorché il cambiamento della linea del partito rende conveniente attribuire tale delitto alla gelosia, del resto creduta da tutti la causa più probabile, decide invece di rivendicarne la natura politica, in parte per fedeltà agli antichi principi, ma anche per assicurare a Hoederer, a cui lo vincola ancora una dolorosa devozione, la memoria di una fine illustre, per evitare che appaia ucciso per un insignificante *affaire de femmes* (possibilità che al momento del delitto sembrava averlo spaventato più della morte stessa). Il rifiuto della motivazione passionale più ovvia affonda dunque non solo in motivazioni astratte ma anche in una motivazione passionale più contorta, le ragioni affettive si sovrappongono a quelle ideali, in un percorso volutamente privato di coerenza assoluta: un topos “di servizio”, ormai declassato a marchingegno di mestiere, sottrae così un tema (o meglio una tesi) d'autore alla rigidità didascalica, adattandolo alla singolarità di una situazione e vivacizzandone l'andamento scenico; l'eco

12 Cfr. in proposito P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Pratiche, Parma 1985.

di un repertorio abusato, anziché stritolare o irreggimentare l'immaginazione, ne scatena il dinamismo.

3. La seconda questione è in effetti un interrogativo sospeso, che a tratti si affaccia nel dibattito odierno, che resta spinoso e forse irrisolvibile: quello sul calibro dei temi, sulle cause della loro fortuna, sulla possibilità di decidere quali abbiano davvero ragion d'essere (quali siano cioè davvero degni di analisi).

Se non tutti i temi, evidentemente, hanno uguale spessore, è stato già sottolineato che la pregnanza di alcuni può dipendere da ragioni difformi. Quelli "di lunga durata" sollecitano l'indagine perché particolarmente radicati nella sfera antropologica, e proprio perciò particolarmente metamorfici, in grado dunque (soprattutto se collegati alle dissonanze della psiche o alle esitazioni e contraddizioni che solcano l'avanzamento della civiltà) di illuminare sia i trapassi storici, sia la complessità con cui la letteratura li assorbe;<sup>13</sup> altri, invece, attirano la curiosità perché di durata "breve" o "media", balzati da alterazioni decisive dell'esistenza materiale, o irradiati da movimenti letterari e artistici.<sup>14</sup> Detto questo, tracciare gerarchie o barriere precise resta probabilmente impraticabile, magari ozioso; perché se forse nessun tema può essere escluso a priori dalla ricerca, la maggior parte le pone sfide avvincenti quanto ardue, in virtù di fattori disparati.

I cosiddetti "arcitemi", disponibili a realizzazioni infinite e in grado di aggregare temi ulteriori, riservano continui stimoli ma rimangono estremamente refrattari a definizioni soddisfacenti. Due dei più remoti, l'eros e il viaggio, hanno non solo fondato veri e propri sottogeneri, ma inoltre alimentato ininterrottamente il romanzo, il genere più di tutti indisciplinato e malleabile, e dunque più adatto a dar voce alla loro esuberanza, a inscenerne le infinite diramazioni; sono, oltre che sterminati, polisemici, forse anche perché connotati entrambi da una profonda ambivalenza, dalla sospensione fra la tensione centripeta all'ordine e quella centrifuga al cambiamento: l'eros è oscillante fra il paradigma dell'unione ideale e il confronto con imprevisti concreti e psicologici, il viaggio lacerato fra il perseguimento di una meta, che implica la stabilizza-

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

13 Fra gli studi su questa categoria cfr. soprattutto M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992, sul tema estremamente ambiguo della menzogna, e sui dispositivi messi in atto dalla letteratura per raffigurarne gli espedienti e i trabocchetti; F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, sui sensi assunti dall'attrazione per l'antifunzionale; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., sulla costante millenaria del sosia e sulle sue rimmersioni nei periodi di pronunciata crisi dell'identità.

14 Cfr. in particolare R. Ceserani, *Treni di carta* [1993], Bollati Boringhieri, Torino 2002, sulle ripercussioni nell'immaginario della comunicazione ferroviaria, e P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, dell'Arco, Milano 2002, sulle nuove connotazioni perturbanti conferite dalla narrativa ottocentesca e primonovecentesca alla figura dell'artista e al processo creativo.



zione dell'io, e l'abbandono vitale e disgregante al contatto con l'alterità.<sup>15</sup> Appunto perciò, se incalzano incessantemente la riflessione, non possono essere compressi in studi d'insieme: non solo per l'ovvia irraggiungibilità di un'inquadratura esaustiva (ostacolo posto praticamente da quasi tutti i temi, che gli interventi in merito aggirano abitualmente e legittimamente con l'isolamento di alcuni campioni indicativi); ma anche perché ogni ragionamento sul loro itinerario rischia di slittare in un'infaticabile ricognizione dell'intera storia del comportamento, del pensiero e dell'arte.

Altrettanto attraenti e altrettanto imbarazzanti risultano temi forse meno presenti all'immaginario e meno in grado di catalizzarne altri, ma contrassegnati anch'essi da una fortuna millenaria, da una straordinaria energia strutturante e da una certa ambivalenza: quali l'intrigo e il delitto. Il tema dell'intrigo cattura l'attenzione perché – come già dimostra l'ambiguità del primo mito in cui prende corpo, la storia di Odisseo – può essere sia trionfo dell'ingegno sia inganno perverso, e inoltre perché ha occorrenze contemporanee particolarmente interessanti (le vicende postmoderne di complotti inesistenti esaltano e insieme demistificano la sua ambizione a costringere in un disegno unitario una realtà frantumata); ma, al di là delle manifestazioni più specifiche – le vere e proprie congiure e cospirazioni – appare troppo disseminato per essere seguito a fondo: nella veste di concatenazione degli eventi in un piano, protesa a organizzare la fluidità del tempo e a sovrastare la forza della casualità (e riflessa, come la polisemia del termine segnala, nella concatenazione degli eventi in una trama), caratterizza le opere più varie.<sup>16</sup> Il tema del delitto offre ampio spazio d'analisi, in quanto da un lato solco netto fra bene e male, dall'altro indice delle loro contaminazioni (in alcune tragedie classiche risulta al tempo stesso giustificato e inammissibile; la narrativa otto-novecentesca lo raffigura sovente come protesta estrema di un singolo, in cui però convergono disagi generali); ma diviene sempre più faticoso da circoscrivere, perché mentre i filoni che sembrano potenziarlo al massimo (il *Newgate novel*, il romanzo poliziesco, l'attuale *pulp fiction*) lo esorcizzano, quasi lo esautorano (presentandolo come enigma da sbrogliare o come aberrazione di personaggi sbandati), il realismo moderno si concentra spesso sulle sue espressioni meno cruenta e più indefinibili, quali le manipolazioni psicologiche o le infiltrazioni del crimine nelle sfere legali della società.

15 Cfr. C. Bertoni, M. Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in Aa. Vv., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, vol. IV, pp. 31-58.

16 Fra le ricerche su questo campo cfr. Aa. Vv., *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, a cura di S. Micali, Le Monnier, Firenze 2003; e sul mito che lo ha consacrato P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, il Mulino, Bologna 1992.



Un ulteriore problema: la durata dei temi rimane fluttuante, per lo più impossibile da misurare con esattezza. Certo, la sorte di quelli connessi alle novità tecnologiche, sociali, politiche – dal treno alla fabbrica, dall’emancipazione femminile alla vita parlamentare – è scandita da una parabola abbastanza chiara di fortuna e declino; vistoso anche il passaggio dal successo alla consunzione che tocca ad alcuni miti, dell’età moderna soprattutto (quello generato dalla storia di Napoleone si configura nel romanzo ottocentesco – da Stendhal a Hugo, da Nievo a Tolstoj – come polo di riferimento essenziale per la formazione, mentre in quello primonovecentesco, da Svevo a Campanile, scade a paragone impossibile, a grottesco epicentro di frustrazione). Ma per i temi non stretti a puntuali circostanze storiche il discorso resta diverso: se molti sembrano deteriorarsi, sfibrarsi in una ridondanza stucchevole, l’apparente inaridimento può non essere definitivo, non esaurirne tutte le potenzialità, non impedire loro di sprigionare nuove risonanze. Ad esempio, l’adulterio, impelagato nella vischiosità del cliché già nelle imitazioni del *Decameron* o nelle propaggini della poesia salace, riprende vigore nelle problematizzazioni di Flaubert, Tolstoj, Fontane; ricade poi nello stereotipo nella letteratura tardooctocentesca, lungo il doppio binario del *feuilleton* strappalacrime e della *pochade* maliziosa, ma è ancora rinnovato dall’attenzione degli autori di primo Novecento (Joyce, Musil, Proust, Schnitzler) alla mutevolezza dei sentimenti e al decentramento della personalità; e infine continua a rinascere come situazione destabilizzante, perno della scoperta di sé e degli altri, anche dopo che le evoluzioni del costume ne hanno azzerato la carica eversiva (basti pensare al cinema di Bergman).<sup>17</sup>

Se i temi di vasto respiro risultano dunque affascinanti quanto impervi, parrebbe a tutta prima lecito, quasi irresistibile, escludere almeno senz’altro dalla ricerca quelli di tipo opposto: i temi per così dire spiccioli, quindi facilmente spendibili ma di scarsissimo peso, vincolati all’elementarità del vissuto e alle minuzie del quotidiano, ovviamente rimodellati sul piano narrativo o simbolico dai singoli testi, ma difficili da unire in un’indagine senza incorrere nella piattezza della lista o nell’individuazione forzata di nessi inesistenti; i temi che hanno difatti fornito appiglio agli anatemi più perentori scagliati sulla critica tematica. Val la pena di menzionare uno dei primi, pronunziato da Croce, fra i più

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

17 È fra le questioni che hanno più attirato i contributi tematici recenti: all’interno di una vasta bibliografia cfr. in particolare T. Tanner, *L’adulterio nel romanzo: contratto e trasgressione* [1979], Marietti, Genova 1990; B. Overton, *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction*, St Martin’s Press, New York 1996; E. Fiandra, *Desiderio e tradimento. L’adulterio nella narrativa dell’Ottocento europeo*, Carocci, Roma 2005. Per il rinnovamento a cui il tema va incontro fra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo cfr. inoltre i capitoli su Maupassant e Musil di R. Luperini, *L’incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell’uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007.

estesi ma non fra i più famosi: forse anche perché ispirato da una disputa artistica anziché letteraria. La disputa fu sollevata da un libro di Adolfo Venturi (datato al 1900 ma uscito alla fine del 1899), la *Storia artistica della Madonna*, che secondo l'impostazione positivista ancora dominante, unificava le rappresentazioni della Vergine in una linea teleologica di perfezionamento progressivo: Croce (che andava allora affinando i presupposti del suo metodo anche attraverso un'intensa attività di critico militante) vi si inserì con due articoli, scartando le obiezioni, che l'avevano innescata, sul legame dell'argomento con il culto religioso, e sottolineando invece l'errore di omologare intorno a un qualsiasi elemento astratto l'autonomia creativa delle singole opere; e nel secondo articolo (mosso anche dall'urgenza di controbattere a un'impermalita replica di Venturi) si abbandonò a una liquidazione dell'approccio tematico assai sferzante, che culminava in un elenco costruito su una paradossale climax di insignificanza: «concessa una storia artistica della Madonna, non c'è ragione di non concedere una serie di storie, parimenti artistiche, che potrebbero avere titoli come questi: S. Giuseppe nell'arte, il Bambino nell'arte, il Bue nell'arte, l'Asino nell'arte, il Berretto nell'arte, le Scarpe nell'arte, le Mani nell'arte, i Piedi nell'arte, i Nasi nell'arte; e così via, all'infinito!». <sup>18</sup> Il sarcasmo di questa climax, simile a quello che avrebbe ispirato altri, più celebri attacchi alla tematologia (in particolare quello di Spitzer sull'assurdità di dedicarsi allo studio del cavallo nella letteratura medievale), sembra a tutt'oggi comprensibile, anzi condivisibile; e ancora agevolmente riciclabile come impietoso marchio di condanna. Eppure lascia aperto un dubbio che può convertirsi in piattaforma di riflessione; perché se i temi spiccioli sono apparentemente tutti facili da bollare con la stessa imputazione di gratuità, non per questo sono tutti equivalenti: la loro prosperità può in effetti rivelare sensi molto diversi.

Naturalmente tale prosperità non è significativa in sé, non autorizza da sola la ricerca, nemmeno quando è più rigogliosa in certi periodi o in certi generi: perché tale rigoglio può essere dovuto esclusivamente a dati estrinseci. Si pensi al berretto, incluso nella caustica sfilza sciorinata da Croce, o meglio in generale al cappello: non solo è un oggetto insignito di precise valenze simboliche in numerose epoche e culture, <sup>19</sup> ma inoltre fra Ottocento e Novecento diviene un topos pressoché immancabile nelle vicende di omicidi, tanto nei *noir* e polizieschi dozzina-

18 Cfr. B. Croce, *Una questione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca-Venturi)*, in «Napoli nobilissima», VIII, 11, novembre 1899, pp. 161-163; Id., *Ancora del libro del Venturi*, in «Napoli nobilissima», IX, 11, novembre 1900, pp. 13-14 (poi, con qualche ritocco, in Id., *Problemi di estetica*, cit., pp. 270-277).

19 Cfr. in proposito C. Spila, *Cappello, copricapo*, in Aa. Vv., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, UTET, Torino 2007, vol. I, pp. 366-370.

li, quanto in opere di grande o discreto spicco, da *Delitto e castigo* di Dostoevskij al *Cappello del prete* di De Marchi, da uno dei primi racconti di Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*, alle *Caves du Vatican* di Gide; dove, in quanto indumento smarrito dalla vittima oppure utile per identificare il colpevole, si traduce in un indizio importante, o in un angoscioso emblema del gesto commesso. Ma evidentemente su tale ricorrenza grava massicciamente un semplicissimo fattore pratico: capo di abbigliamento a lungo imprescindibile quanto facile da perdere, negli autentici *faits divers* il cappello giocava non di rado un fondamentale ruolo indiziario, che nelle rielaborazioni immaginarie poteva rimbalzare quasi automaticamente; individuare nella sua onnipresenza il centro di una rete di influssi o un vero agglomerato di senso sarebbe dunque a dir poco un azzardo.

D'altra parte, però, la prosperità dei temi spiccioli può assumere ben altro spessore: il rilievo eccentrico dei risvolti scontati o futili della vita giornaliera può permettere di rivedere l'esperienza familiare in un'ottica straniata e quindi di percepirla in una nuova luce; difatti, connota alcune delle tipologie letterarie più eretiche, segnala il rinnovamento delle forme, persino il complessivo scardinamento della scrittura. Per limitarsi a un esempio, nel *Tristram Shandy* e nel *Sentimental Journey* di Sterne il predominio di questioni inconsistenti o stravaganti (l'orologio da caricare, gli *hobby-horses* dello zio Toby, il bagaglio da allestire, la carrozza ferma e così via), diventa un mezzo per penetrare nel magma delle associazioni mentali, per mettere in scena un'evoluzione della soggettività discontinua, volubile, sfuggente ai parametri di ogni apprendistato regolare; si converte quindi in uno strumento per dissacrare i generi a cui i testi sembravano aderire, il romanzo autobiografico e la *travelliterature*.<sup>20</sup> E tale opzione lascia una traccia carsica, riaffiora a tratti negli antiromanzi successivi, imitazioni dichiarate o liberi riecheggiamenti di Sterne: l'antiromanzo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, porta all'apice il problema dello sgretolamento dell'individualità e della formazione impossibile, partendo proprio dal risalto inatteso e inaudito (che contrassegnava già il *Tristram Shandy*) di un altro tema vituperato nel catalogo crociano, il naso.<sup>21</sup> Faticoso dunque tirare le som-

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

20 Fra l'altro, l'apertura di Sterne ai plurimi volti della quotidianità, e i suoi modi per rappresentarli (l'uso dei dialoghi innanzitutto), sganciati da altri suoi tratti – l'intervento divagante della riflessione, il ripiegamento intransitivo del discorso –, offrono un modello significativo al realismo ottocentesco (si pensi all'amore a prima vista sconcertante riservato alle sue opere da Balzac). Cfr. al riguardo G. Mazzacurati, *Pensieri programmatici per uno studio del "romanzo sentimentale"* [1990], in *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo e introdotto da M. Lavagetto, Liguori, Napoli 2006, pp. 73-89, in particolare pp. 86-87.

21 Naturalmente, poi, in generale la fortuna del tema è immensa (cfr. F. Bertoni, *Naso*, in Aa. Vv., *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. II, pp. 1600-1602): ma molte sue attestazioni celebri – da Gogol a Rostand a Collodi – sono troppo legate alla peculiarità dell'opera a cui appartengono per essere accostate in un'analisi complessiva.

me: un esame attento della fisionomia dei temi è indispensabile per non sprofondare nella rassegna arida o nell'abbaglio teorico; ma la ricchezza e gli imprevisti di questa fisionomia precludono una partizione categorica e inappellabile.

4. La terza e ultima questione non consiste in un problema specifico, ma piuttosto in un richiamo ai tanti problemi che punteggiano un versante abbondantemente esplorato (non senza eccessi e squilibri) dalla teoria degli ultimi decenni, quello della ricezione, nella duplice accezione di fortuna concreta dei testi e di fenomenologia astratta della lettura: un versante giustamente valorizzato dalle riflessioni sulla critica tematica più agguerrite, che mostrano come il processo di tematizzazione dipenda non solo dal lavoro dell'autore e dall'intelaiatura del testo, ma anche dalle reazioni del lettore, e come dunque non sia mai definitivamente compiuto, bensì rinnovabile incessantemente. Ne sono stati già scandagliati molti aspetti: la differenza fra l'uso arbitrario e l'interpretazione (suscettibile di infiniti sviluppi, ma sempre legata all'oggettività dei dati e alla ponderatezza dell'analisi); il peso delle logiche di immedesimazione e pathos, della cosiddetta «fallacia affettiva», che se non può certo condizionare tutto il processo critico, può però contribuire a ispirarlo; l'incidenza su ogni tematizzazione sia delle prassi di accostamento ai testi già consolidate, sia, qualora si tratti di classici, di tematizzazioni precedenti; il sussidio che i temi danno all'assimilazione delle opere e alla loro sedimentazione nella memoria individuale e collettiva, insomma la loro funzione nella *post-histoire* della lettura.<sup>22</sup> Ognuno di questi lati del discorso pone parecchi quesiti e merita ulteriore approfondimento; qui ci limitiamo ad accennare a qualche possibile linea di indagine, relativa sia al destino effettivo della letteratura, sia alle virtualità dell'interpretazione.

Sulla tematizzazione, evidentemente, agisce sempre il trascorrere del tempo. Spesso consente di penetrare meglio nell'universo dei testi, affrancandoli dall'ipoteca delle ideologie della loro epoca, spazzando via la nebulosa di equivoci, scandali e tendenziosità che può avvolgerne la comparsa, consentendo di rivedere letture univoche o insufficienti: per

22 Il concetto di «fallacia affettiva» è messo a fuoco da W. K. Wimsatt, M. Beardsley, *The Affective Fallacy*, in Aa. Vv., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, a cura di W. K. Wimsatt, Methuen, London 1970, pp. 21-39; il ruolo ineliminabile di questa istanza nella tematizzazione è rilevato da D. Giglioli, *Tema*, cit.; sul peso dei temi nella *post-histoire* della lettura cfr. H. Weinrich, *Memoria letteraria e critica tematica*, in Aa. Vv., *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U. M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 73-80 («va registrato il nesso tra critica tematica e memoria, intesa come memoria materiale. Infatti la memoria materiale, nutrita cioè di contenuti concreti e visivi, è più forte della memoria formale, più o meno astratta»), e R. Luperini, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, cit.

fare qualche esempio, ha permesso di scoprire l'inquadratura dei rapporti di forza, gli interrogativi sulla natura e sulla storia, gli aspetti tutt'altro che consolatori celati dietro la confortante morale dei *Promessi sposi* sulla Provvidenza; di comprendere come l'impatto trasgressivo di *Madame Bovary* nascesse non dal rilievo dell'adulterio, argomento già esploratissimo, e neanche dalla mancanza di una ferma condanna morale, ma dallo smantellamento spregiudicato delle illusioni sentimentali;<sup>23</sup> di individuare l'interesse di *Casa di bambola* nelle inceppature della comunicazione e nella rielaborazione soggettiva del passato, anziché nella rivendicazione di indipendenza della donna, suo iniziale punto di forza inevitabilmente appannato dagli anni; di interpretare *Animal's Farm* di Orwell, al di là dell'attacco allo stalinismo che ne determinò il controverso successo, come una raffigurazione del delicato passaggio di ogni slancio rivoluzionario a un nuovo assetto istituzionale (il cui respiro appunto ha risparmiato al libro la caducità retaggio di tanta produzione satirico-polemica).

Ma l'alternarsi delle epoche può avere anche esiti più accidentati, accentuare anziché dissipare i fraintendimenti, accumulare svariate etichette, o selezionarne imperiosamente una sola: lo dimostra, per menzionare un solo esempio, il settore dei "classici per l'infanzia", che almeno in ambito italiano, pur registrando qualche scossone, è rimasto piuttosto stazionario. Dai *Gulliver's Travels* a *Robinson Crusoe*, fino a vari Dickens e Stevenson, molti grandi romanzi inglesi, peraltro da sempre al centro dell'attenzione adulta, sono insistentemente proposti ai bambini (magari in versioni ridotte e adattate), probabilmente a causa dell'evidenza di certi temi, come le peripezie avventurose, o della rassicurante assenza (almeno a livello esplicito) di certi altri, innanzitutto la sessualità; e verosimilmente con noncuranza per i loro temi più profondi, come la mordace aggressività di Swift verso la sua epoca, o l'affondo di Dickens nei lati torbidi della modernità: il caso più estremo è probabilmente *Little Dorrit*, che per l'immersione nei retroscena della società e la trama macchinosa e ombrata di misteri insoliti, è una lettura impegnativa anche in età matura. D'altra parte, in questo caso l'equivoco può essere produttivo; la scelta, sebbene fuorviata da una valutazione superficiale, può rivelarsi feconda. Sono forse più infausti gli equivoci di segno opposto, i casi in cui la sicura, preliminare destinazione del testo a un pubblico infantile induce a trascurare l'ampiezza del suo spettro tematico: andando ai classici nostri, se lo spessore di *Pinocchio* è stato ampiamente riconosciuto e sviscerato, non si è ancora accorda-

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

23 Il caso di *Madame Bovary* è stato analizzato da uno dei fondatori della teoria della ricezione come esempio illuminante dello scontro fra le grandi opere e l'orizzonte di attese della loro epoca: cfr. H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* [1967], Guida, Napoli 1969.

ta importanza al colpo di estro di Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, che pure in effetti è un romanzo non sul mondo dei bambini ma sul mondo degli adulti visto da un bambino; e che può essere tematizzato anche come sguardo sulla vita politica dell'Italia giolittiana, forse più affilato e godibile di quello dei veri e propri "romanzi parlamentari" di fine Ottocento.

Al di là del passaggio del tempo, è poi indubbio che il potere di un'opera affiora anche dalla sua capacità di rimettere la tematizzazione continuamente in gioco: capacità che certo interagisce inevitabilmente con le dinamiche empiriche e idiosincratice di ogni nuova lettura, ma che dipende anche da alcuni fattori più oggettivi e riconoscibili. Parecchi testi, pur orientando decisamente la tematizzazione, le schiudono surrettiziamente percorsi che possono arricchire o anche ridiscutere il loro tema più trasparente: nella *Cousine Bette* di Balzac il tema autentico non è forse quello esibito dell'invidia, ma quello dello sfilacciamento della volontà, che, sotteso sia al fallimento artistico dello scultore, sia alla riuscita imperfetta dell'intrigo della protagonista, mostra come le antinomie della *Comédie humaine* fra forti e deboli siano più fragili, più scricchiolanti di quanto appaia a prima vista; nei *Buddenbrook* di Mann il motivo del fumo, pur restando marginale, attraversa quasi l'intera trama, mettendo in luce – come poi farà, con ben altra enfasi, nella sveviana *Coscienza di Zeno* – sia le patologie dell'inettitudine sia la tendenza ad addomesticarle nella routine, e venando così di sfumature il soggetto preponderante, la decadenza di un mondo. Altri testi, poi, vanno oltre, rendendo il loro tema spigoloso o inafferrabile, recalcitrante a una definizione univoca o a una definizione qualsiasi: alcuni classici dell'antichità tematizzano il loro argomento con ambiguità disorientante (la prima grande tragedia giudiziaria, le *Eumenidi*, fa del processo finale al tempo stesso la celebrazione della giustizia e la dimostrazione della sua impotenza dinanzi alla complessità del delitto); parecchie opere moderne rendono il proprio volutamente evanescente o criptico, persino nella veste esteriore (è difficile stabilire di cosa parlino esattamente alcuni romanzi e racconti di James: esempio per eccellenza l'incertezza – fonte di uno smisurato dibattito – su se *The Turn of the Screw* sia una *ghost story* o un caso di nevrosi).

Ma se la stratificazione o l'indecidibilità dei temi suscitano dubbi, lanciano sfide, rimobilizzano – o paralizzano – il lavoro critico, problemi ancora maggiori possono scaturire dal caso contrario: quello in cui gli argomenti sono troppo sbandierati o troppo palesi, troppo ingombranti o troppo avvincenti, radicati in costanti intramontabili oppure imposti da frangenti e mode d'attualità, in grado di irretire l'attenzione al di là dell'elaborazione loro riservata, e in grado anche di insignire tale elaborazione di un lustro indebito, di offuscarne le eventuali ovvietà e debolezze. Si tratta di un fenomeno invalso, già efficacemente

constatato,<sup>24</sup> ma sicuramente quanto mai esteso ai nostri giorni; sospinto dal ritorno alle trame poderose, e soprattutto dal loro slancio referenziale, dall'avidità di fatti veri, e dalla conseguente tendenza a sottrarre la realtà effettiva alla nudità del documento e all'immediatezza della cronaca, per attirarla nel campo della *non fiction*: campo divenuto sempre più elastico, in cui vengono fatte rientrare categorie difformi quali la confessione autobiografica, il romanzo storico, il reportage giornalistico-narrativo, il *fait divers* autentico più o meno reinventato.

Possono dimostrarlo esempi disomogenei: la scabrosità più o meno radicale dei contenuti, insieme all'età pressoché adolescenziale degli autori, ha garantito un'analogia presa immediata a opere clamorosamente disuguali, quali *Le Diable au corps* di Radiguet, *Bonjour tristesse* di Françoise Sagan, *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella, *Cento colpi di spazzola* di Melissa P.; il disagio urbano, tema della modernità dalla postmodernità ereditato e dilatato, è un frequente lasciapassare di successo, per differenti che siano le sue connotazioni (la metropoli di *Underworld* di DeLillo è una dimensione contraddittoria, fluttuante fra l'assuefazione al conformismo consumistico e mediatico, e i sussulti degli istinti e dello spirito; quella di *The Bonfire of Vanities* di Wolfe è, assai più semplicemente, una classica giungla d'asfalto in cui tutti i principi e i sentimenti sono immolati alla rapacità delle ambizioni); i drammi della guerra e della Shoah, adesso più che mai alla ribalta, assicurano vasta diffusione a prove di grande intensità evocativa – le testimonianze, trasfigurate narrativamente, di Primo Levi, la contaminazione del linguaggio verbale e di quello visivo di *Austerlitz* di Sebald – ma anche a insipidi tessuti di cliché (a cui il legame con vicende effettive e in parte autobiografiche non basta a infondere linfa) quali *Il piccolo Adolf non aveva le ciglia* o *Lasciami andare madre* di Helga Schneider; argomenti che (un po' ossimoricamente) si potrebbero definire classicamente provocatori, quali lo scontro generazionale e la confusione giovanile, conditi con cospicue dosi di sesso e violenza, hanno indotto ad accogliere come notevoli innovazioni le storie degli autori "cannibali", che pure celano sovente un sottofondo tematico edificante e moralista tutt'altro che innovativo, costellato di procedimenti e luoghi scontatissimi (le suddivisioni limpide fra vittime e colpevoli, gli effetti nefasti della droga, il fascino rutilante e pericoloso dell'ambiente dello spettacolo).

Sia i temi sempreverdi, sia quelli più attuali hanno dunque un potere sfaccettato, subdolo, polivalente: possono scuotere o lubrificare l'idea-

Rischi e risorse  
dello studio  
dei temi:  
percorsi possibili

24 B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* [1928], in Aa. Vv., *I formalisti russi* [1965], a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 307-350, sottolinea il peso sia dei temi legati a generali interessi umani, sia di quelli connessi agli interessi culturali del momento.



zione, edificare solidi ponti fra autori e pubblico, ma anche appiattare il lavoro creativo sulla banalità, fornire una patina all'assenza di spessore, offrire una base, magari un alibi, a ciniche operazioni commerciali. Cadere in preda al loro potere è perciò senz'altro rischioso; ma sottovalutarne le implicazioni può esserlo altrettanto: proprio per non farsene soggiogare o trascinare, la critica deve continuare a misurarsi con i temi, con le loro esche, con la loro pervicacia, con la loro vitalità.

Clotilde Bertoni

---