

Valori estetici e metodologia della lettura in *Critica del gusto* di Galvano della Volpe

Piergiorgio Bianchi

As early as the 1970s, Marxist aesthetic was removed. However, Critica del gusto, the most important aesthetic work of Galvano della Volpe, emphasized the cognitive value of art and contributed to overcome Benedetto Croce's idealistic hegemony in Italian culture. This work opens up new horizons for aesthetic research, enhancing the potential of historical materialism in the interpretation of art. Della Volpe shows interest in structural linguistics, text theory, human sciences. He is attentive not only to sociological aspects, but also to the formal language of art.

Aesthetic; Marxism; Language; Semiotics; Art.

Nella sua ricerca estetica Galvano della Volpe ha insistito sul valore conoscitivo dell'opera d'arte. Anche se negli studi di estetica seguiti alla sua scomparsa si è spento l'interesse per i temi riguardanti la decifrazione e la ricezione dell'oggetto artistico, a causa del prevalere di una lettura dell'opera d'arte come evento¹, le domande aperte della ricerca di della Volpe non si esauriscono con la fine di una stagione culturale. Esse sono ancora vive, come mostrano alcuni recenti studi di semiologia², i quali riconoscono al filosofo un posto di rilievo nella cultura italiana del Novecento³.

1. *La nuova stagione dell'estetica e "l'ombra di don Benedetto"*

Della Volpe si presenta come un filosofo eterodosso che si pone su di un «terreno di avanguardia filosofica»⁴: poco incline agli aggiustamenti del marxismo in senso hegeliano e propenso semmai a procedere per opposizioni e rotture radicali. La sua domanda filosofica non trova una risposta nei parametri della cultura italiana, ma si caratterizza fin dai suoi esordi «come *estetica* in un senso generale»⁵. Se è tuttavia innegabile una continuità tra la

¹ PRESTIPINO 1980, p. 227.

² MUZZOLI 2002, p. 157; GALASSI 2013, pp. 107-114; MARCONI 2018.

³ Per una ricostruzione del pensiero di della Volpe si veda: ROSSI-LANDI 1968; ID. 1968b; GIANNANTONI 1976; FRASER 1979. Mi permetto di indicare il mio BIANCHI 2017.

⁴ Sulla novità di della Volpe nel panorama della filosofia italiana si veda ROMEO 2002, p. 251.

⁵ BUFALO 2006, p. 206.

ricerca degli anni Trenta e Quaranta e le opere successive all'adesione al marxismo, bisogna parlare di uno spostamento di accenti tra i due momenti. *Fondamenti di una filosofia dell'espressione*⁶ (1936) e *Crisi critica dell'estetica romantica*⁷ (1941) furono scritte in polemica con l'orientamento neoidealistico dominante, incapace di riconoscere, a detta del filosofo, il valore positivo del sensibile. Con l'adesione al marxismo nel secondo Dopoguerra inizia una nuova fase della ricerca al cui centro si pone il significato dell'opera d'arte⁸. *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*⁹ (1954) segna il passaggio da un'estetica anti-romantica, che rivendica la positività del sensibile, a un'indagine ricostruita sull'impianto critico e metodologico del marxismo, e finalizzata alla lettura sociale del fatto artistico¹⁰.

Critica del gusto giunge al culmine di un percorso di circa trent'anni. Pubblicata nel 1960 da Feltrinelli, è ampliata nelle edizioni del 1964 e del 1966¹¹. In essa della Volpe tenta «l'esposizione sistematica di una estetica materialistico-storica e quindi una lettura sociologica metodica della poesia e dell'arte in genere»¹². Il carattere non definitivo dell'opera si accorda con lo stile di lavoro del filosofo, sempre impegnato a precisare e a riscrivere i propri concetti, ma senza nulla concedere alla agevolezza della lettura¹³. In *Critica del gusto* della Volpe amplia il campo della propria ricerca estetica, insistendo sul carattere aperto, *in fieri*, del saggio¹⁴. Il progetto di una "estetica del finito", avanzato nelle opere precedenti, si arricchisce così di nuovi spunti critici.

⁶ DELLA VOLPE 1973a.

⁷ ID. 1973b. Rimando al paziente lavoro di Carlo Violi per le necessarie indicazioni bibliografiche: VIOLI, 1978.

⁸ Per una ricostruzione della ricerca estetica di della Volpe rimando a: MERKER 1978; ROMAGNA 1983; BUFALO 1985; ID. 2006; ROSSI L. 2004. Mi permetto di indicare il mio BIANCHI 2012.

⁹ DELLA VOLPE 1973d. *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* raccoglie dieci saggi scritti tra il 1949 e il 1954. Una nuova edizione, cui sono aggiunti alcuni articoli di critica cinematografica, vedrà la luce nel 1962, come numero 121 della rivista "Filmcritica".

¹⁰ D'ANGELO 1997, p. 221.

¹¹ Su integrazioni aggiunte apportate nelle tre edizioni si vedano le puntuali note di Ignazio Ambrogio: cfr. DELLA VOLPE 1973f, pp. 459-461.

¹² *Ivi*, p. 11. Si tratta della "Prefazione" alla prima edizione (giugno 1960).

¹³ ROSSI M. 1968a, p. 166.

¹⁴ La novità della ricerca estetica di della Volpe «deriva in gran parte la sua capacità di incidere non solo e non tanto dalle soluzioni già acquisite, ma anche e soprattutto dai problemi nuovi e originali che solleva» (AMBROGIO 1971, p. 208).

L'orizzonte si allarga in maniera considerevole, accogliendo gli apporti della linguistica strutturale e della critica letteraria. Non si tratta soltanto di mostrare l'incapacità delle dottrine estetiche romantiche e idealistiche a comprendere la specificità del fatto artistico, ma anche di delineare i fondamenti di un'estetica materialistica. In altre parole: l'accento si sposta dalla difesa della positività del sensibile (che è un motivo presente nei saggi precedenti la guerra) alla questione del significato dell'oggetto artistico. Della Volpe propone «una indagine intesa a restituirci l'opera d'arte nella sua integrità», sia «nei suoi aspetti gnoseologici più generali», comuni ad altre istanze umane, scientifiche e morali, sia nei «suoi aspetti gnoseologici speciali e tecnici»¹⁵. In sintonia con la lezione di Aristotele, sostiene il carattere intellettuale dell'opera artistica, ma, in linea col marxismo, intende quest'ultima come la manifestazione di una determinata società. Tuttavia non basta collocare l'opera in un tempo storico. L'oggetto artistico richiede un coerente lavoro di decifrazione: ci riporta a un universo strutturato di segni in cui contano le relazioni tra gli elementi costitutivi. L'opera d'arte è infatti una totalità ricca di determinazioni. Sebbene sia riconducibile a un significato razionale che le assegna la funzione di messaggio, essa non si comprende facendo ricorso a generiche spiegazioni sociologiche, ma mostra una intrinseca complessità che ne rende la lettura non sempre agevole.

Nella "Prefazione" alla prima edizione *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* della Volpe aveva voluto mostrare dove lo avesse portato «la sua autentica repugnanza» per l'estetica di Croce. Aveva elaborato «una teoria della intellettualità dell'arte» che riconosceva il valore conoscitivo e razionale dell'arte, «solo tecnicamente (semanticamente) differenziato» da quello della storia e della scienza¹⁶. Tuttavia in *Critica del gusto* dichiara finita «la fase della contrapposizione polemica» a Croce¹⁷, la cui estetica è «scientificamente smentita e superata»¹⁸, sebbene «l'ombra pallida ma tenace di don Benedetto»¹⁹ appaia di nuovo negli orientamenti recenti della critica. Della

¹⁵ DELLA VOLPE 1973f, p. 11.

¹⁶ *Ivi*, p. 13.

¹⁷ Il PCI, a cui il filosofo era iscritto, si era impegnato nell'immediato dopoguerra a costruire una linea culturale storicista che non escludesse Croce. Sulla politica di Togliatti nei confronti degli intellettuali cfr. VITTORIA 2014. Sulla crisi dello storicismo marxista si veda inoltre VACCA 1978.

¹⁸ MUSOLINO 1963, p. 77.

¹⁹ DELLA VOLPE 1973f, p. 206.

Volpe si pone da sempre sul versante opposto a quello di Croce²⁰, che considera l'arte una "intuizione pura" cui nega il carattere intellettuale²¹. Secondo il filosofo napoletano, l'universale artistico è il prodotto di una immaginazione separata dall'intelletto: intuizione non-riflessiva fissata alla contemplazione. In questo senso l'estetica di Croce è in linea con una concezione romantica e mistica incapace di riconoscere la razionalità dell'arte. Ignorando il versante intellettuale dell'arte, Croce ne cancella infatti la storicità, riducendo il fenomeno artistico all'unico piano meta-storico che è disposto a riconoscere, quello dell'intuizione. Non riuscendo a cogliere così il carattere storico in cui l'opera si presenta, la critica crociana si risolve in un "gusto povero", riduttivo, che pretende di distinguere all'interno dell'opera la "poesia" dalla "non-poesia", l'elemento "lirico" da ciò che invece è "struttura", come accade ad esempio nella lettura della *Commedia*²². L'estetica di Croce è coerente, tuttavia, con gli esiti "empirici" della sua dialettica. Sebbene al fondo possa conservare una domanda genuinamente kantiana, Croce risolve il problema dell'arte nell'unica maniera che è permessa dall'idealismo. La sensibilità non è colta nella sua positività, ma è assunta nella sfera della estaticità: viene allontanata dal processo razionale per essere poi assimilata all'ineffabile dell'estasi metafisica. La circolarità spirituale di logico ed estetico in Croce è pertanto una falsa circolarità²³. Della Volpe ci propone di superare l'opposizione tra una intuizione dai tratti romantici mistici e un intelletto pratico che, non riuscendo a risolvere l'opposizione tra il pensiero e l'espressione sensibile, è costretto a cercare nella tecnica le soluzioni

²⁰ Della Volpe resta «il primo sovvertitore radicale dell'estetica crociana» (BETTINI 1975, p. 134).

²¹ «La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per fantasia o conoscenza per intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti» (CROCE 1958, p. 3).

²² «Ma poiché la struttura che abbiamo sommariamente delineata non nasce da motivo poetico, sibbene da un intento didascalico e pratico, essa non vale né a segnalare il particolare carattere poetico, posto che vi sia, di ciascuna cantica, né i passaggi da una situazione poetica all'altra, e può dare solamente ciò che è nella sua natura, connessioni estrinseche alla poesia e determinate da ragioni strutturali» (ID. 1961, p. 60).

²³ Così critica la dialettica Croce in *Logica come scienza positiva*: «Si conferma, in ultima analisi, che la questione dei *distinti* è compromessa fin dall'inizio dalla concezione insufficiente – perché puramente psicologica – della autonomia e positività dell'estetico» (ID. 1973c, pp. 503-504).

estemporanee. A Croce imputa l'incapacità di cogliere la specificità del fatto artistico e di ignorare i vantaggi che agli studi estetici potrebbero derivare dalla conoscenza degli aspetti tecnico-materiali con cui l'artista si confronta.

2. La rettificazione dell'estetica marxista

In *Critica del gusto* le acquisizioni del materialismo storico sull'arte e sulla letteratura perdono il loro carattere occasionale per divenire elementi di una teoria estetica più ampia che si propone l'analisi del linguaggio artistico²⁴. Il marxismo può accampare il merito di avere richiamato (contro Hegel) la necessità di una analisi «più concreta» del fatto artistico, indicando il «*problema* estetico del *contenuto*» e presentando «alcune applicazioni storiografiche felici». Nonostante ciò, sono però evidenti alcuni limiti. Si manifesta uno scarto tra i principi dell'estetica materialistica e un gusto fissato rigidamente a un realismo non sufficientemente pensato in sede di teoria estetica²⁵. All'estetica marxista manca ancora una teoria generale. Il giudizio di gusto che ne consegue non è solido, in quanto non è fondato su di una coerente metodologia, né è sorretto da una analisi puntuale dei mezzi espressivi dell'arte. Le sbrigative formule contenutistiche e sociologiche che il marxismo della *vulgata* suggerisce per l'arte non favoriscono certo la comprensione del fenomeno nella sua integrità. Non sostenuto da un'adeguata indagine del linguaggio artistico, il giudizio si risolve in una generica sensibilità storico-sociale. «Così noi abbiamo trascurato l'aspetto formale per il contenuto», scrive Engels a Mehring nel 1893²⁶; e della Volpe gli fa eco, impegnandosi «alla riparazione di quella "trascuranza"»²⁷.

In campo marxista Lukács è l'autore che ha mostrato più assiduità nella ricerca estetica. Secondo lui, la totalità oggettiva della realtà tende a farsi figura nell'arte realista. Scienza e arte differiscono per le modalità di rappresentazione: se la prima pensa la realtà in termini di astrazione

²⁴ PRESTIPINO 1961 e 1974; LEONE DE CASTRIS 1978; BETTINI 1975 e 2000.

²⁵ DELLA VOLPE 1973f, pp. 148-150. Sul realismo socialista e sul compito didattico assegnato all'arte cfr. ŽDANOV 1949; LUPERINI 1976.

²⁶ F. Engels, lettera a F. Mehring, 14 luglio 1893, in MARX – ENGELS 1978, p. 72. LUKÁCS 1953, pp. 27-58 e 110-147. Il marxismo della Seconda Internazionale, con la sola eccezione di Plechanov, non ha mostrato tuttavia interesse per la questione sollevata da Engels. Cfr. PLECHANOV 1972.

²⁷ DELLA VOLPE 1973f, p. 11.

concettuale, annodando nella particolarità il singolare e l'universale²⁸, la seconda «fa *intuire*» il particolare solo «*sensibilmente*»²⁹. Come accade nel romanzo moderno, l'arte crea il personaggio "tipico" che porta in sé le contraddizioni del proprio tempo, ma che non deve mai confondersi con il tipo medio di un ceto sociale³⁰. Il valore estetico non si misura in base allo stile o a intrinseci caratteri dell'opera, ma nella capacità mimetica della stessa di riprodurre la totalità del reale. Della Volpe condivide solo in parte tale soluzione. Analogamente alla scienza, l'arte mostra un contenuto conoscitivo, e non può essere ridotta a momento immediato e intuitivo, come intende Lukács. Se l'arte fosse intuizione come potrebbe, del resto, rappresentare la realtà? La cifra idealistica e romantica a cui è riconducibile la formazione di Lukács limita, a detta di Della Volpe, la teoria estetica del filosofo ungherese, il quale diventa in questo modo l'oggetto di una stima differenziata: *con* lui della Volpe considera autentica l'arte qualora rispecchi la realtà, ma *contro* di lui ritiene che la totalità artistica non differisca da quella riprodotta dalla scienza per il valore conoscitivo in sé, ma soltanto per le modalità espressive. Della Volpe conclude che bisogna pensare l'arte come un discorso coerente, differente (ma non per questo separato) da altre forme culturali e storiche, e che dunque debba esserci maggiore attenzione da parte degli studiosi marxisti alla materialità del testo e alle questioni dello stile e della tecnica.

Della Volpe non mette tuttavia sotto accusa il gusto letterario di Lukács (per lui più convincente come critico che come teorico)³¹, ma l'impianto hegeliano dell'estetica lukacsiana. Riducendo l'arte a un fenomeno intuitivo e

²⁸ Lukács considera il particolare come la categoria centrale dell'estetica. Essa fissa il mondo formale dell'opera d'arte. «Mentre infatti nella conoscenza teoretica questo movimento nelle due direzioni va realmente da un estremo all'altro, e il termine intermedio, la particolarità, ha in entrambi i casi una funzione mediatrice, nel rispecchiamento estetico il termine intermedio diventa letteralmente il punto di mezzo, il punto di raccolta dove i movimenti si accentrano» (LUKÁCS 1957, p. 146). Si tratta di un tema ripreso in maniera sistematica in *Estetica*: ID. 1970, pp. 148-247.

²⁹ DELLA VOLPE 1973f, p. 16.

³⁰ È il motivo che, per Lukács, fissa il naturalismo di Zola a una *mimèsis* sociale di superficie: «Secondo queste teorie la realtà deve essere afferrata semplicemente nella sua singolarità momentanea e casuale, ogni generalizzazione artistica viene esclusa dalla rappresentazione. Qualora essa compaia, si tratta di una mera universalità astratta, per lo più sociologica, talvolta psicologica» (LUKÁCS 1957, p. 188).

³¹ Lo dimostrano le puntuali osservazioni su Stendhal, Zola e Tolstoj, o la celebrazione del "realismo critico" di Balzac, anche se poi gli sfugge le capacità di rappresentazione di Flaubert (DELLA VOLPE 1973f, p. 149 e 185). Cfr. LUKÁCS 1950.

sensibile, il filosofo ungherese non riuscirebbe a spiegare, ad esempio, il criterio di tipicità (la riproduzione dei caratteri di un'epoca storica) che è alla base dell'arte realista. Della Volpe suggerisce un ripensamento dei canoni del realismo. Se infatti «non può esserci come *ideale artistico* pratico, da realizzare che un realismo *socialista*», non è sufficiente pretenderlo, ma occorre sostenerne il valore di verità «in sede di estetica»³². La tipicità comporta un atto intellettuale consapevole: è l'espressione di una «intellettualità concreta», capace di immergersi nella realtà sociale che intende rappresentare, per condensare «un insieme di tratti comuni-specifici e non semplicemente comuni o generici»³³. Il realismo non esclude inoltre la tendenziosità dell'artista. Per Engels, il legittimismo di Balzac non è un ostacolo all'espressione del contenuto, ma fa dell'autore della *Comédie humaine* un testimone attendibile dell'ambiente sociale della Restaurazione³⁴. Della Volpe accosta il giudizio di Engels su Balzac a quello di Lenin sul populismo di Tolstoj³⁵: «la conclusione è la medesima – e cioè che si tratta di artisti realisti entrambi – *nonostante*, si badi bene, la *diversità* della lezione di verità (artistica) che scaturisce dall'uno all'altro»³⁶.

Quali scelte di gusto privilegia un'estetica marxista consapevole? Della Volpe non entra in temi di politica culturale. Lambisce il dibattito sul realismo³⁷, evitando indicazioni precettistiche rivolte agli scrittori e ai lettori. Il suo interesse è teorico e metodologico: arte, letteratura, cinema mettono in gioco il valore di verità e la capacità dell'opera di comunicare un significato. È infatti sul valore di verità che deve orientarsi, a suo avviso, il giudizio estetico.

³² DELLA VOLPE 1973f, p. 186.

³³ *Ivi*, p. 73. Per il dibattito su Lukàcs in Italia, rimando il lettore all'articolo di Armanda Guiducci (GUIDUCCI 1958) e alla risposta di Franco Fortini (FORTINI 1965).

³⁴ Si tratta della lettera di Engels a Margaret Harkness (primi di aprile del 1888). «Realismo significa, secondo il mio modo di vedere, a parte la fedeltà nei particolari, riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche. [...] Quanto più nascoste rimangono le opinioni dell'autore e tanto meglio è per l'opera d'arte. Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore» (MARX-ENGELS 1978, pp. 160-161). DELLA VOLPE 1973f, pp. 183-186.

³⁵ Lenin si occupò di Tolstoj in sei scritti, datati tra il settembre 1908 e il gennaio 1911: LENIN 2017.

³⁶ DELLA VOLPE 1973f, p. 185.

³⁷ Per il dibattito sul realismo cfr. ŽDANOV 1949; MUSCETTA 1958; SALINARI 1967. Per una panoramica esauriente sulla critica letteraria marxista in Italia cfr. ASOR ROSA 1985.

Gramsci è «un'eccezione nella storiografia letteraria marxista»³⁸. Nei *Quaderni del carcere* egli valorizza il versante intellettuale dell'arte in opposizione all'estetica di Croce. Evitando così da una parte il formalismo dall'altra il contenutismo, coglie gli aspetti concreti, politici, dell'arte e della letteratura. Al centro della sua ricerca estetica vi è l'analisi del linguaggio dell'opera d'arte. Ce ne fornisce un esempio, risolvendo il rapporto struttura-poesia nel *Canto X* dell'*Inferno*³⁹ in un senso opposto a Croce: mostrando il legame tra la necessità didascalica del canto e l'espressione poetica. Nel *Canto X* Cavalcante viene a sapere da Dante che il figlio Guido è morto dall'uso di un passato remoto (*ebbe*), che, sebbene leghi il dannato a *'l modo de la pena*, mostra anche l'incapacità di quest'ultimo a leggere il tempo presente. La differenza di sguardi tra Dante e Cavalcante è una questione teorica (didascalica) risolta dalla parola poetica. Gramsci sostiene che, per salvare la lettura contenutistica del marxismo, sia necessario prestare una attenzione al linguaggio artistico. Indagine sul contenuto e analisi della forma devono legarsi in una dialettica rispettosa di entrambi i momenti⁴⁰. Il richiamo all'opera d'arte come riflesso di una determinata struttura storico-sociale, come discorso sul tempo storico, deve essere accompagnato da uno studio delle modalità espressive e delle tecniche artistiche. Gli elementi testuali completano e avvalorano i motivi contestuali.

Comprendere l'aspetto gnoseologico generale è importante quanto afferrare quello specifico che il fatto artistico dischiude al lettore. In altre parole: la riflessione sul carattere intellettuale dell'arte e l'analisi degli aspetti tecnico-materiali dell'opera concorrono alla costruzione di un'estetica materialistica consapevole dei propri compiti. Definendo il campo della sua

³⁸ DELLA VOLPE 1973f, p. 151.

³⁹ Gramsci scrive nella nota *Il Canto decimo dell'Inferno*, in *Quaderno 4 (XIII) 1930-1932*: «Più difficile mi pare provare che l'interpretazione lede in modo vitale la tesi del Croce sulla poesia e struttura della Commedia. Senza dubbio anche la struttura dell'opera ha valore di poesia. Con la sua tesi il Croce riduce la poesia della Commedia a pochi tratti e perde quasi tutta la suggestione che si sprigiona da essa. Cioè perde quasi tutta la sua poesia» (GRAMSCI 1975, p. 528). Della Volpe aveva affrontato già la questione in «Gramsci e l'estetica crociana (a proposito di 'struttura' e 'poesia')», in DELLA VOLPE 1973d, pp. 52-65. Sul Dante di Gramsci si veda il notevole saggio di Marcello Mustè: MUSTÈ 2017.

⁴⁰ «Anche per Gramsci, come si vede, contenuto e forma sono inscindibili, ma le ragioni di questa inscindibilità sono, come per della Volpe, eminentemente *tecniche*, mentre l'inscindibilità di cui parla Croce sembra essere di tipo *metafisico*» (BUFALO 2013, p. 35).

indagine, della Volpe si propone di superare sia le chiusure di una filosofia dell'arte impostata su modelli idealistici, i quali non afferrano la singolarità dell'oggetto artistico perché ne ignorano il linguaggio, sia le indicazioni provenienti dal marxismo corrente, interessato a cogliere il significato sociale dell'arte ma poco attento agli aspetti stilistici. Un'estetica materialistica che intenda leggere l'opera d'arte nella sua integrità deve avvalersi di una critica capace di decifrare la complessità semiotica dell'oggetto artistico. Il carattere di scientificità dell'estetica fa emergere in questo modo la «radicale empiricità» della proposta di della Volpe⁴¹.

3. *Il linguaggio della poesia: il valore della metafora*

L'estetica è certo il campo in cui le suggestioni spiritualistiche e romantiche sono penetrate più in profondità, sostenute da tenaci equivoci teorici e metodologici. Il termine "immagine poetica" risulta «tuttora carico dell'eredità romantica e del misticismo estetico che le è proprio». Bisogna, al contrario, pensare l'immagine poetica «come simbolo o veicolo di verità». Ma questo sottintende «la compresenza organica o comunque efficiente dell'intelletto o discorso o di idee»⁴². Respingendo il carattere ineffabile della poesia, della Volpe sostiene l'intelligibilità dei «significati concettuali implicati» dall'immagine poetica, nonostante vi sia nella poesia un uso non comune della parola che ne rende difficile la trasmissibilità. Tuttavia l'inaccessibilità del testo poetico non è un ostacolo riconducibile all'essenza della poesia, come ritengono i romantici e gli ermetici. In poesia infatti le immagini sono nessi logico-intuitivi: simboli «inseparabili da quei loro veicoli che sono insieme – in quanto strumenti semantici – veicoli di concetti: le *parole*»⁴³. Esse rimandano ai significati che rendono possibile la lettura del testo.

L'estetica materialistica è pensabile solo come gnoseologia delle arti. Emerge la chiara ispirazione aristotelica. In questa maniera si spiega l'attenzione che della Volpe rivolge alla metafora, che è la figura portante del linguaggio poetico in Aristotele⁴⁴. La metafora si colloca nel punto di snodo tra l'intellettuale (*logico*) e il sensibile (*estetico*): unisce l'universale del concetto e

⁴¹ PLEBE 1959, p. 193; ID. 1958.

⁴² DELLA VOLPE 1973f, p. 15.

⁴³ *Ivi*, p. 16.

⁴⁴ Si veda lo studio sugli interpreti della *Poetica* di Aristotele nel Cinquecento: DELLA VOLPE 1973e.

la singolarità del linguaggio artistico: l'istanza discorsiva ("razionale-intellettuale") e quella espressiva ("sensibile-materiale"). La domanda sul carattere intellettuale dell'arte trova una risposta nell'indagine critica sul modo in cui l'universale estetico si articola in ciascuna disciplina artistica. Il valore conoscitivo della poesia ci riporta alla teoria della poesia come un discorso per «immagini-concetti», «secondo quanto ci ha confermato la presenza – indispensabile – di una *struttura* (intellettualità) ossia di un *significato* in ogni prodotto o "fantasma" poetico»⁴⁵. La metafora si presenta infatti come "noema-immagine", concetto che si esprime *con* una immagine. Questo dimostra che il pensiero è sempre indissociabile dalla materialità della lettera.

Il testo poetico ha una propria «organicità semantica»: una necessità interna sconosciuta ad altre discorsività. Tale tratto differenzia in una maniera radicale la poesia da altre forme di comunicazione del sapere, come ad esempio la scienza e la storia. Della Volpe critica la concezione di metafora come "universale fantastico" avanzata da Vico (ma presente anche nei romantici e in Croce). Nel *III Libro* della *Scienza nuova*⁴⁶, Vico si interroga sulla natura dei personaggi dei poemi omerici (Achille e Ulisse, ad esempio), che sono per lui semplici costruzioni della fantasia: "ingrandimento" di particolari sensibili fino a farne dei "caratteri poetici". Per della Volpe, invece, la metafora non è una intuizione della fantasia, bensì una precisa struttura operativa dell'intelletto: un ragionamento che procede in maniera «categoriale» per generi. In altre parole: se la metafora non fosse *già* «intellettualità», non potrebbe neppure proporsi come sintesi, poiché verrebbe a mancarle l'apporto di una razionalità capace di istituire una «universalità concreta» e di ampliare, in questa maniera, i tratti del sensibile per farli diventare tipi ideali. Non resta che concludere: la metafora è l'espressione di una razionalità concreta che unisce istanza conoscitiva e positività del sensibile. I caratteri poetici sono «universali dianoetici o discorsivi», «fatti gnoseologici normali» che risultano da una astrazione per generi fondata, allo stesso tempo, «sulla *categorialità* delle cose e sulla *materialità* o empiricità o estheticità delle stesse»⁴⁷.

Romanticismo e idealismo non colgono il valore gnoseologico della metafora, che pongono al di qua della distinzione tra reale e fantastico. Per della Volpe, le immagini costruite dal procedimento retorico rimandano invece a un orizzonte di conoscenza: sono il prodotto della sintesi discreta

⁴⁵ DELLA VOLPE 1973f, p. 64.

⁴⁶ VICO 1996, pp. 614-615.

⁴⁷ DELLA VOLPE 1973f, p. 20.

dell'istanza "discorsiva" e intellettuale (il significato) e di un'istanza "materiale" ed espressiva (il significante). Sono distinte ma inseparabili: l'immagine *senza* il concetto è un dato insignificante e informe. Così, se non c'è *εἶδος* né *διάνοια*, c'è soltanto «l'*informe* della materia o molteplice»⁴⁸. Della Volpe disarticola il nesso proposto dalle poetiche romantiche e post-romantiche tra l'immagine poetica e l'intuizione fantastica, ponendo il tema della commensurabilità della forma artistica al concetto. Non ha alcun senso parlare «di una conoscenza artistica per "immagini" o "intuizioni" soltanto e non insieme organicamente per concetti»⁴⁹. La coerenza in arte non è il risultato dell'immaginazione, ma l'effetto «discorsivo» della ragione nella fantasia. In virtù della ragione, l'arte «acquista un *significato* che rende *espressive*, o *parlanti*, come si dice (ma in senso *letterale* non meno che traslato!), le immagini: acquista appunto *categoricità, unità*»⁵⁰. La ragione discorsiva prescrive una coerenza rispetto alle immagini poetiche, che presenta come «immagini-concetti», legate al loro significato. La banalità in letteratura o nelle arti figurative non è attribuibile ad alcun *deficit* della fantasia, «bensì a fantasia o immagini *non provvedute di struttura o intellettualità* sufficiente ad evitare la loro genericità e casualità di *significato* e *quindi* la loro stessa opacità di *immagini*»⁵¹.

Se la metafora è un «nesso intellettuale» tra le immagini, uno «strumento tanto di poesia quanto di non-poesia»⁵² che interessa ogni forma di espressione, la parola poetica è una "parola pensante", poiché unisce le immagini al significato. Il linguaggio della poesia non esprime una immediatezza fantastica, ma assolve una funzione intellettuale, la quale rimanda a uno sfondo storico. Per questo una estetica materialistica richiede il supporto di una «critica stilistica *concreta*», «sociologica», che tenga conto della storia⁵³, ma che faccia del testo il proprio campo di indagine. Poesia e storia sono dunque unite: la lettura della poesia non prescinde dalla comprensione del *pathos* storico in cui essa è stata concepita. Le valenze espressive della poesia sono attraversate dal tempo storico. Ad esempio, l'«estrema *problematicità* dell'*Antigone*» e della poesia greca in genere non è

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁰ *Ivi*, p. 21.

⁵¹ *Ivi*, p. 65.

⁵² *Ivi*, p. 66. *Ret.*, III, 1405 a 5-10 sgg. (ARISTOTELE 2006, pp. 318-319); *Ret.*, III, 1412 a 10-15 (*ivi*, p. 346); *Poet.*, 1459 a 5 (*ivi*, p. 643).

⁵³ DELLA VOLPE 1973f, pp. 36-37.

separabile dai concetti etico-religiosi del mondo ellenico⁵⁴. Nella *Commedia* la sintesi tra senso letterale-figurato e senso morale produce una «simbolicità di secondo grado»⁵⁵, dove il valore delle parole equivale a quello delle «metafore morte» del linguaggio comune (che conservano un valore conoscitivo come «metafore vive»). Nel *Faust* prevale invece una tensione moderna, e i termini teologici e morali diventano le metafore del mondo storico-reale: «un significato simbolico (o generale) *non letterale*, cioè non fondato sulla letteralità del testo, bensì sulla sua portata *metaforica*»⁵⁶. Della Volpe mette in guardia da alcuni esiti della poesia del Novecento (Yeats, Valéry e Rilke), in cui ravvisa uno sfondo romantico⁵⁷, ma mostra un certo interesse per Eliot e Montale (gli esponenti della poetica del referente oggettivo). Ammira in Majakovskij l'«uso geniale di nessi metaforici (e iperbolici) ai fini di una *tipizzazione* dei valori della società socialista»⁵⁸. La forza icastica con cui il poeta sovietico rappresenta la realtà si trova in sintonia con gli effetti di verità storica dischiusi dal testo.

4. *Le arti come sistemi di segni*

In uno scritto del 1956, *Discorso poetico e discorso scientifico*, pubblicato nell'edizione del 1963 di *Crisi dell'estetica romantica*, della Volpe aveva avanzato la tesi secondo cui il discorso poetico si distingue dal discorso della scienza (e della storia) per la differente organizzazione semantica del materiale. Poesia e scienza hanno un comune nucleo razionale. La differenza riguarda l'organizzazione degli elementi linguistici, la loro articolazione strutturale. Sensibilità e ragione sono istanze comuni a entrambi. Per questo bisogna supporre una immaginazione e una sensibilità nello scienziato e nello storico, ma anche una razionalità nel poeta⁵⁹. Il linguaggio di ciascuna istanza conoscitiva si esplicita così a partire dalle modalità di funzionamento dei rispettivi discorsi. Su tale tema si sono interrogati gli strutturalisti francesi⁶⁰.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 22-36.

⁵⁵ *Ivi*, p. 41.

⁵⁶ *Ivi*, p. 51.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 53-59.

⁵⁸ *Ivi*, p. 64.

⁵⁹ DELLA VOLPE 1973b, p. 129.

⁶⁰ Sulla nozione di discorso rimando alla lezione inaugurale tenuta il 7 gennaio 1977 da Roland Barthes al Collège de France: BARTHES 1981.

In *Critica del gusto* della Volpe riprende la questione dell'unità eterogenea dei processi conoscitivi, riconducendo le differenze tra i discorsi alla disposizione interna del materiale linguistico. In altre parole: l'universale artistico non è un prodotto esclusivo della fantasia e della creatività, ma un "universale razionale" (analogo a quello scientifico), il cui valore di verità non risiede in una qualità indicibile e ineffabile, bensì nella organizzazione del materiale espressivo. La poesia è «una *tipicità caratteristica polisema*», mentre la scienza è «una *tipicità caratteristica univoca*». Di conseguenza il *simbolo poetico* o letterario può essere definito «un *concetto concreto polisemo* (o polisenso) di fronte al *concetto concreto univoco* ch'è invece il *simbolo scientifico* in genere»⁶¹. La «contestualità organica» fa del testo poetico un sistema caratterizzato da una «semantica autonomia» degli elementi costitutivi. La parola poetica trova la sua giustificazione nel contesto di «aseità» che la imprigiona e la consegna al significato.

Questo non vuole dire che la poesia non si apra sul piano logico (e dialettico) alla verità scientifica (filosofica o storica), ma che la parola poetica trova la verifica in se stessa, perché la ricava «dalla *dialettica contestuale* di un discorso semanticamente *organico* che la costituisce nella sua verità»⁶². La pregnanza di un verso non è effetto di una soggettività creativa, come pensa l'estetica romantica, ma il prodotto della organizzazione strutturale del testo, della interna coesione delle sue parti, della capacità del poeta (questo sì) di tradurre in parole i concetti e i simboli che intende comunicare. Se la scienza è segnata dall'«univocità» del senso, la poesia diventa così il luogo in cui è possibile reperire una ricchezza «polisemica», o *polisenso*, ossia una ricchezza aggiunta del senso.

In nome di un'estetica pensata come gnoseologia delle arti, della Volpe coglie una storicità più profonda che rimanda alle strutture della lingua. Tuttavia sul punto di annodamento della struttura al divenire storico si articola pure il rifiuto di una concezione della struttura come *a priori* storico. È una critica allo strutturalismo che della Volpe condivide con Rossi-Landi⁶³, e che si può tradurre nel modo seguente: l'universale artistico non è generico ma "storico", perché la sua storia è "presente" nel tessuto dell'opera. Soltanto così

⁶¹ DELLA VOLPE 1973f, p. 138. Si tratta del III capitolo di *Critica del gusto*, che porta il titolo "Laocoonte 1960".

⁶² *Ivi*, p. 143. Cfr. PLEBE 1958.

⁶³ Non è possibile scendere al di sotto della struttura, intesa in senso marxiano come rapporti di produzione «senza che l'uomo storico cessi di essere oggetto del nostro discorso» (ROSSI-LANDI 1972, p. 299).

L'arte può articolarsi come discorso, secondo precise modalità semiotiche⁶⁴. La struttura del linguaggio è lo sfondo che unisce il poeta al suo tempo storico, ma si cela nelle pieghe del testo⁶⁵.

Della Volpe si chiede: il criterio della «contestualità semantica organica», pensato per la poesia (e per la letteratura), può valere per le altre arti? È possibile estenderlo a opere non letterarie (che non si avvalgono di un linguaggio verbale)? «Occorre fare lo sforzo inconsueto – suggerisce – di ritrovare il *pensiero* non più soltanto nel segno verbale, nella parola che sembra il suo segno più naturale; ma altresì in un segno così diverso da essa quale quello figurativo in genere o quello musicale». Per questo è necessario pensare anche «le “altre arti” come sistemi di segni o *linguaggi* onde si manifesta il pensiero ossia il pensiero è concretamente pensiero»⁶⁶. Si delinea il passaggio dalla linguistica alla semiologia. Ma come intende della Volpe la pluralità dell'espressione artistica? Se le arti funzionano come sistemi di segni, occorre riconoscere le differenze espressive in cui si articola il discorso artistico. Per questo non può trovare fondamento la tesi di una gerarchia delle arti. Le differenze si presentano solo sul piano delle leggi che regolano la disposizione del materiale nei singoli universi semiotici. La parola poetica è un “semantema”: l'elemento essenziale in cui si concentra il significato. Essa non è il prodotto esclusivo del genio creativo del poeta, bensì il luogo in cui il significato trova la propria espressione⁶⁷. Così in pittura incontriamo “linee” e “colori”, in scultura “volumi”, “superfici” e “vuoti”, in architettura “linee” e “forme tridimensionali”, in musica “intervalli” e “suoni”, nel cinema “fotogrammi”. Il pensiero, veicolato dall'espressione artistica, deve piegarsi alle necessità del segno⁶⁸. Il pensiero e la tecnica artistica, il significato e

⁶⁴ «Lo storicismo si introflette, si introverte nel tessuto dell'opera, raccogliendosi sotto il linguaggio del poeta, nel comun denominatore linguistico che egli ha in comune con la lingua della cultura della sua società, col peso delle sue ideologie, muove da lontano, onnipresente eppure divenuta occulta, celata nelle strutture profonde, le giunture poetiche dell'opera» (GUIDUCCI 1967, p. 283).

⁶⁵ BETTINI 2000, p. 75.

⁶⁶ DELLA VOLPE 1973f, pp. 160-161.

⁶⁷ CALVO 1974.

⁶⁸ Su questo punto la ricerca di della Volpe incrocia quella di Cesare Brandi sul segno. Brandi sostiene tuttavia che tra segno ed immagine vi sia una differenza che riconduce il lettore ai concetti di *astanza*, con cui Brandi intende il manifestarsi dell'arte come presenza, e *semiosi*, che concerne invece il processo della comunicazione. È estremamente difficoltosa la costruzione di una semiotica dell'immagine: BRANDI 2010. Cfr. GARRONI 2003.

l'abilità poetica non sono separabili, ma sono legati in maniera dialettica, trattandosi di un rapporto tra fini contenutistici e mezzi espressivi⁶⁹. Il pensiero è costretto, per attuarsi, «ad *adeguare se stesso* alla specifica natura e relativi *limiti* del segno». È necessario afferrare «il postulato della identità (dialettica) di pensiero e linguaggio, di pensiero e sema»⁷⁰.

Nel *Laocoonte*⁷¹ di Lessing della Volpe scopre un antecedente teoretico della propria estetica. Il filosofo tedesco coglie la specificità dei generi artistici a partire dai differenti sistemi semiotici. Sciogliendo il nesso che lega tradizionalmente la poesia alla pittura (*ut pictura poesis*), definisce le leggi che presiedono a entrambe. Lessing suggerisce di prestare attenzione alla peculiarità dei mezzi espressivi. In una maniera analoga, Diderot nella *Lettera sui sordi e muti*⁷² si interroga sul rapporto tra il pensiero e l'espressione artistica, proponendo un'analisi comparata delle arti, in cui emergono le differenze tra le tecniche imitative di ciascuna arte. Non si tratta mai infatti di rappresentare pedissequamente il reale, ma di riprodurlo con un atto costruttivo, secondo una intenzionalità che trova la sua efficacia nelle soluzioni offerte dalle tecniche.

L'opera d'arte si presenta come una totalità articolata. Della Volpe è attento alla *polisemia* delle arti, ma lascia le sue indicazioni allo stato di proposta, facendo di *Critica del gusto* un laboratorio fecondo: fedele al progetto di una gnoseologia delle arti che costruisce con pazienza, almeno nei suoi tratti essenziali, fin dalle opere degli anni Trenta e Quaranta. Ciò gli ha permesso di orientare la domanda teoretica nel senso di un ripensamento complessivo dell'estetico e di accogliere spunti nuovi. Da una parte valorizza la positività del sensibile, che è l'oggetto rimosso di ogni filosofia idealistica, dall'altra fornisce alla ricerca estetica gli strumenti di una indagine capace di cogliere lo specifico dell'opera d'arte. Si traduce pertanto in una proposta di ampio respiro al cui centro vi è la lettura dell'oggetto artistico. Della Volpe punta a fondare un'estetica materialistica che integri le indicazioni del marxismo (insufficienti se considerate come enunciati assoluti) con le acquisizioni della linguistica e della critica letteraria. Il giudizio estetico si annoda così a una attenta analisi del linguaggio artistico. Non sarà possibile chiarire la posizione

⁶⁹ BUFALO 1989.

⁷⁰ DELLA VOLPE 1973f, p. 161.

⁷¹ LESSING 1991; DELLA VOLPE 1973f, p. 181. Della Volpe si era confrontato con Lessing in "Per una lettura critica della 'Drammaturgia' di Lessing", nell'edizione del 1963 di *Crisi dell'estetica romantica* (ID. 1973b, p. 112).

⁷² DIDEROT 1984; DELLA VOLPE 1973f, p. 182.

storica e sociale dell'opera d'arte se non in riferimento al carattere discorsivo della stessa.

È tuttavia nella sua riflessione sul cinema che della Volpe indaga con più coerenza la capacità dell'immagine di esprimere simboli e idee complesse⁷³. Qui stabilisce un confronto tra il linguaggio filmico e quello delle altre arti (letteratura, arti figurative). Il carattere bidimensionale della pellicola è «fisico ed esterno all'opera cinematografica, estraneo al segno e al valore filmico», riproduce la «tridimensionalità delle cose naturali, reali, del mondo»⁷⁴. Arte e letteratura risolvono il rapporto tra forma e contenuto ricorrendo a mezzi semiotici propri. Il cinema ha invece escogitato il dispositivo del montaggio: esprime simboli e idee per mezzo dell'assemblaggio delle immagini. Il regista propone un insieme di sequenze, come fa sapientemente Ejzenštejn nelle inquadrature del leone di pietra de *La corazzata Potëmkin* (1925)⁷⁵. Il montaggio rafforza il messaggio intenzionale del film, mostrando la sua natura di discorso *per* immagini⁷⁶. Della Volpe vede nella tecnica del montaggio la nuova articolazione del rapporto tra forma e contenuto, in cui la forma si presenta come l'organizzazione semantica del materiale. L'immagine cinematografica si fa comunicativa e “razionale” solo *in* un discorso. Essa è espressione della coerenza interna tra gli elementi costitutivi del film, in quanto il film è strutturato *come* un discorso. E proprio al termine di tale riflessione sul montaggio, della Volpe si chiede se il verosimile, che è criterio valido in letteratura, sia estendibile ad altri generi (cinema, pittura, scultura)⁷⁷. La categoria di verosimile mostra la propria incisività in quanto evidenzia la coerenza dei valori simbolici all'interno dell'opera artistica, ma attraverso le differenti soluzioni offerte dalle tecniche.

⁷³ Della Volpe ha da sempre mostrato interesse per il cinema, come attesta il suo ruolo attivo nella rivista “Filmcritica”. Si veda *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* (ID. 1973d).

⁷⁴ ID. 1973f, pp. 177-178.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 179. Si veda anche ID. 1973d, pp. 57-58.

⁷⁶ Cfr. PUDOVKIN 1971; EJZENŠTEIN 1985; ID. 2001. Sulla distinzione tra realismo e verosimiglianza si veda inoltre BRUNO 2000.

⁷⁷ Si tratta di una questione sollevata anche da Gillo Dorfles: «Tra i metodi di distinzione delle diverse arti, tentati dagli estetologi e dagli storici dell'arte, forse il più schietto ed attendibile è quello che poggia sopra una distinzione basata sulla diversità dei *media* usati, ossia dei materiali “fisici”, veri e propri di cui l'artista si è valso per dar forma e corpo all'immagine artistica» (DORFLES 1959, pp. 60-61).

5. La linguistica strutturale

Le opere artistiche, come i prodotti della scienza e della filosofia, sono manifestazioni di istanze umane. L'opera d'arte è inscrivibile in un contesto storico e sociale, ma è leggibile solo a partire dalla decifrazione del suo specifico linguaggio. Se della Volpe riprende in *Critica del gusto* un tema già affrontato ne *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*⁷⁸, apre un nuovo fronte polemico contro il romanticismo. A Humboldt riconosce il merito di aver colto il rapporto originario che lega la parola al pensiero, «geniale, pregnante ma oscura intuizione»⁷⁹, e di avere così insistito su di una concezione della lingua intesa come attività vivente e storica (*enérgeia*), respingendo la riduzione della lingua a meccanismo, a opera (*érgon*)⁸⁰. Humboldt ha impresso tuttavia a tale concezione una svolta unilaterale e astratta, preferendo alla struttura storica e sociale (dove il soggetto reperisce i segni che gli permettono di comunicare) i caratteri mistici di una ineffabile “forma interna” (*innere Sprachform*). Ritorna uno dei temi originari della ricerca dell'avvolpiana: le estetiche romantiche (e decadentiste) assegnano alla parola un posto unico nell'attività del poeta, ma non riescono a chiarire il legame della parola poetica con la struttura della lingua, facendo in questa maniera della poesia l'effetto di un'ispirazione individuale.

In *Critica del gusto* della Volpe introduce una novità: rimette in asse il rapporto tra *langue* e *parole*, tra struttura oggettiva dei segni linguistici ed espressione soggettiva degli stessi, nei termini enunciati da Saussure⁸¹. La parola poetica ci riporta alla «*mutua dipendenza di pensiero e parola*»; essa «*si dispiega*

⁷⁸ Si tratta dello scritto “Il verosimile filmico”, in *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* (DELLA VOLPE 1973d, pp. 40-55).

⁷⁹ DELLA VOLPE 1973f, p. 81. Riprende la questione affrontata in “Problemi di un'estetica scientifica”, in *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* (ID. 1973d, pp. 23-39).

⁸⁰ Così Humboldt in *Sulla differenza di struttura nel linguaggio umano e sul suo influsso sullo svolgimento spirituale dell'umanità* (1836): «La lingua stessa non è un'opera (*érgon*), ma un'attività (*enérgeia*). La sua vera definizione non può essere perciò che genetica. Essa è cioè il lavoro eternamente reiterato, volto a rendere il suono articolato capace di esprimere il pensiero. In senso stretto e immediato questa è la definizione dell'atto individuale del parlare; ma in senso vero e fondamentale si può considerare lingua (*Sprache*) solo, per così dire, la totalità di questo parlare (*Sprechen*)» (HUMBOLDT 1991, p. 36).

⁸¹ «La lingua non è una funzione del soggetto parlante: è il prodotto che l'individuo registra passivamente; non implica mai premeditazione [...]. La *parole*, al contrario, è un atto individuale di volontà e di intelligenza» (SAUSSURE 1978, pp. 23-24).

in concreto come mutua dipendenza di parola e lingua». È «espressiva di un pensiero poetico», ma è anche un elemento della lingua. Pertanto «non c'è metafora o altro simbolo poetico che, per quanto geniale o creativo, non sia un semantema, o elemento di significazione, appartenente a quel sistema preesistente di segni ch'è un sistema linguistico». Del resto, se la parola poetica non avesse «un suo “valore” grammaticale», sarebbe «una non-espressione», incomunicabile, e non sarebbe neanche un «valore (pensiero) poetico»⁸². Della Volpe considera gli studi di Hjelmslev «lo sviluppo più coerente» della linguistica moderna. Utilizzandoli, intende «assicurare le basi semantiche della poesia o letteratura e quindi procedere ad un abbozzo di Semiotica estetica generale»⁸³. Condivide la tesi della differenza tra il piano della parola e il luogo del linguaggio, e distingue, con Hjelmslev, la funzione grammaticale della lingua dall'impiego della stessa⁸⁴. Rimane tuttavia ancorato a una generica comprensione dell'enunciato hjelmsleviano per cui «la lingua è la forma del pensiero»⁸⁵. Gli sfugge la priorità dell'articolazione linguistica sul pensiero: la lingua come il luogo «in cui è possibile esprimere l'inesprimibile»⁸⁶ in quanto eccede il soggetto.

A spingere della Volpe verso la linguistica contribuiscono non solo l'incapacità del marxismo di emanciparsi da una lettura contenutistica del fenomeno artistico, ma anche un'idea di estetica come semiotica delle arti che si coglie in sintonia con l'orientamento strutturalista emerso alla fine degli anni Cinquanta. In *Critica del gusto* si trova «la prima utilizzazione gnoseologica della linguistica saussuriana ai fini d'una poetica e nella cornice d'una estetica filosofica»⁸⁷. Da Saussure della Volpe riprende la concezione del linguaggio come sistema di relazioni regolato, al cui interno si distinguono «un lato individuale, la parola, e un lato sociale, la lingua, inconcepibili l'uno senza l'altro»⁸⁸. La *parole* è la modalità espressiva del soggetto, la *langue* è il quadro delle leggi preposte al funzionamento del sistema. Le leggi del linguaggio rendono possibile l'uso soggettivo di una lingua. Il rapporto tra *langue* e *parole* deve essere pensato dunque come un rapporto di reciproca dipendenza e

⁸² DELLA VOLPE 1973f, pp. 82-83.

⁸³ *Ivi*, p. 11.

⁸⁴ Sulla distinzione tra “espressione” e “contenuto”: HJELMSLEV 1968, pp. 52-65; CAPUTO 2013.

⁸⁵ HJELMSLEV 2004, p. 20; GALASSI 2013, p. 108.

⁸⁶ MARCONI 2017, p. 50.

⁸⁷ DELLA VOLPE 1973f, p.199.

⁸⁸ *Ivi*, p. 83.

funzionalità⁸⁹. Le due istanze si presuppongono a vicenda, in quanto l'atto di parola è possibile solo facendo ricorso alla struttura di una lingua, che opera come un sapere *già* in atto. Allo stesso tempo, il linguaggio senza esecuzione soggettiva non si articola nella funzione comunicativa. Tuttavia la lettura dell'evolpiana del concetto di "arbitrarietà del segno" risulta riduttiva⁹⁰. Della Volpe intende il concetto saussuriano come l'attribuzione convenzionale di un significato a una parola⁹¹. Anche se è reperibile nel *Corso di linguistica generale*⁹², la convenzionalità non esaurisce la riflessione di Saussure a riguardo. Nel capitolo "Il valore linguistico" ci imbattiamo, ad esempio, in una arbitrarietà sistemica, riconducibile a una concezione della lingua come sistema di valori⁹³. Nel linguaggio si stabiliscono rapporti differenziali tra i segni, che definiscono l'identità di ciascun segno: «*Arbitrario* e differenziale – scrive in proposito Saussure – sono due qualità correlative»⁹⁴. Il significante non riflette la realtà del significato, ma il rapporto che lo lega a un altro significante. La decisione di fare del concetto un aspetto della significazione ci riporta a Barthes⁹⁵, anche se il semiologo francese dimentica che «il fine della critica letteraria è l'idea poetica o suo recupero»⁹⁶. La critica non può ridursi all'analisi degli strumenti del linguaggio. Sebbene il linguaggio sia una struttura, non si può tuttavia incorrere nell'errore di separarlo dalla sovrastruttura⁹⁷.

Nella sua ricerca estetica della Volpe persegue una precisa linea che gli consente di tenere unite l'istanza "discorsiva" della razionalità e quella

⁸⁹ SAUSSURE 1978, pp. 17-30.

⁹⁰ MODICA 1978, pp. 58-59.

⁹¹ DELLA VOLPE 1973f, p. 194.

⁹² «La parola *arbitrarietà* richiede anche un'osservazione. Essa non deve suggerire l'idea che il significante dipenda dalla libera scelta del parlante (si vedrà più in basso che non è in potere dell'individuo cambiare in qualcosa un segno una volta stabilito in un gruppo linguistico); noi vogliamo dire che è *immotivato*, vale a dire arbitrario in rapporto al significato, col quale non ha nella realtà alcun aggancio naturale» (SAUSSURE 1978, p. 87).

⁹³ «Ma, in effetti, i valori restano interamente relativi, ed ecco perché il legame dell'idea e del suono è radicalmente arbitrario» (SAUSSURE 1978, p. 138).

⁹⁴ *Ivi*, p. 143.

⁹⁵ BARTHES 1966.

⁹⁶ DELLA VOLPE 1973f, p. 203.

⁹⁷ È quello che ha fatto Stalin nella sua polemica con le teorie di Marr: STALIN 1968; DELLA VOLPE 1973f, p. 142.

“empirica” del molteplice sensibile⁹⁸: se insiste sulla cifra “razionale-intellettuale” dell’opera d’arte, non perde di vista il versante “materiale-sensibile” in cui il discorso poetico si articola. La capacità di rappresentare la realtà sociale, di muoversi in un determinato orizzonte storico, è in relazione all’espressività che l’artista sa dispiegare nell’opera. Se l’efficacia dell’arte viene assimilata alla struttura dell’oggetto artistico, bisogna pensare a una logica interna che disponga gli elementi materiali. I generi artistici mostrano una «diversità strutturale tra i vari mezzi espressivi». Essi trovano «la loro giustificazione filosofica nella incidenza o rilevanza *gnoseologica* di tale diversità strutturale dei mezzi o tecniche»⁹⁹. Il giudizio estetico richiede così l’analisi della struttura dell’opera artistica, rimanda sempre alla lettura del testo.

Della Volpe supera la concezione dell’arte come intuizione ineffabile dell’estetica romantica e crociana. Al tempo stesso, respinge la riduzione dell’oggetto artistico a fenomeno sovrastrutturale. Evita in questo modo di schiacciare l’opera d’arte tra una lettura intuitiva e mistica, dove nulla sia *mai* spiegabile, e una lettura sociologica e contenutistica, dove invece tutto sia *già* comprensibile. Così «non è più ammissibile una iscrizione uniforme, indifferenziata, dell’arte nella sovrastruttura come quella finora concepita dal marxismo, che pretende di non vedere e quindi di poter trascurare la diversità delle tecniche espressive (dovuta alla diversità strutturale dei segni)»¹⁰⁰.

È sulla scena italiana che è necessario tuttavia collocare le tesi di *Critica del gusto*. L’opera ha riscosso attenzione tra i filosofi, incrociando il percorso di Ferruccio Rossi-Landi¹⁰¹ ed Emilio Garroni¹⁰², ma non ha ottenuto effetti di

⁹⁸ È l’esito cui giunge della Volpe sul versante logico-gnoseologico in *Logica come scienza positiva*: «Non è possibile un significato accettabile del problema del principio “logico” o del *pensabile*, se non si coglie in modo criticamente integrale il nesso che questo problema ha con quello della natura specifica, e positiva, del *sensibile*, sinonimo tipico del molteplice o non-essere» (ID. 1973c, p. 286).

⁹⁹ ID. 1973f, p. 179.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 180; ASOR ROSA 1985, p. 676.

¹⁰¹ Ferruccio Rossi-Landi ha chiarito il rapporto tra linguaggio e ideologia (ROSSI-LANDI 1968). Nell’intento di costruire un’economia politica del segno, ha esplorato le relazioni tra segni ideologie e riproduzione sociale. La tesi che il segno condensi lavoro sociale è, almeno in parte, un effetto della lettura di della Volpe, cui Rossi-Landi rivolge un elogio: «Non ha scritto nulla che non sia in qualche modo *leggibile* (malgrado lo stile): egli resta uno dei non molti pensatori italiani contemporanei che valga la pena di *studiare*» (ID. 1972, pp. 225-226). MUZZONI 2002, p. 157.

¹⁰² GARRONI 1964, pp. 118-119; e 263-287; ID. 1978. Sul rapporto tra la prima riflessione di Garroni e della Volpe si veda anche BUFALO 2016.

rilevato sulla critica letteraria¹⁰³. Non c'è dubbio però che ha contribuito allo svecchiamento del gusto estetico in Italia, esercitando una positiva influenza su molti giovani intellettuali. Della Volpe guardava con interesse alla lezione dei simbolisti e delle avanguardie, cogliendo nel rinnovamento novecentesco degli stilemi il segno di una reazione all'estetica romantica. Allo stesso tempo, il distacco dal realismo e dai "cascami del neorealismo" attraverso il ripensamento della categoria di verosimile anticipava i dibattiti e i nuovi orientamenti della cultura italiana degli anni Sessanta.

6. *Per una metodologia della lettura*

Quali indicazioni metodologiche e didattiche suggerisce *Critica del gusto*? Della Volpe ci indica tre piani di lettura¹⁰⁴:

- 1) la struttura del testo come sequenza di "immagini-concetto";
- 2) il significato dell'opera in relazione a una situazione storica e sociale determinata;
- 3) la *polisemia* del testo poetico, al di là dell'uso "equivoco" del linguaggio comune (ma anche di quello "univoco" della scienza).

Se il primo punto riprende la polemica anti-romantica e anti-crociana, e il secondo si riporta alla necessità di rettificazione dell'estetica marxista, l'ultimo presenta alcune novità rilevanti sul piano della lettura. Pur emergendo nella sua materialità letterale, il significante poetico non è separabile dal significato¹⁰⁵. La parola poetica è comprensibile al di là di ogni opacità derivante dalla «scorza fonica». È uno dei punti più controversi di *Critica del gusto*. Se della Volpe insiste per ricondurre l'estetica all'analisi dei codici in rapporto ai messaggi poetici, risolve questi ultimi – come scrive Umberto Eco – «in un sistema di differenze esprimibili da un disegno "razionale", riducendo a questo il meccanismo che poteva poi generare le connotazioni e tutta la ricchezza significativa del messaggio polisenso»¹⁰⁶. L'«immagine-suono» è traducibile poiché la sua materialità viene risolta totalmente nel senso. Di qui il concetto di *parafrasi critica*, che nasce dalla convinzione che sia possibile una

¹⁰³ SPINELLA 1993, p. 96.

¹⁰⁴ DELLA VOLPE 1973f, pp. 64-65.

¹⁰⁵ Sulle osservazioni critiche di Emilio Garroni a della Volpe: GARRONI 2003.

¹⁰⁶ Della Volpe in *Critica del gusto* cerca «di riunire in una sintesi sia la considerazione meramente estetica del fatto poetico sia la sua collocazione sociologica» (ECO 1968, p. 73).

trasposizione senza resti del testo poetico. Per della Volpe è «il momento dialettico positivo» che renderà agevole la lettura dell'opera, riducendo lo scarto semantico tra il segno e il senso¹⁰⁷.

Operando la traduzione del testo, il lettore instaura una dialettica tra il versante letterale e il significato contestuale. Il trasferimento di valori semantici nella traduzione allontana la poesia dalla sfera dell'ineffabile e dell'indicibile per ricondurla all'orizzonte del significato¹⁰⁸. In altri termini: della Volpe sottrae la parola poetica al momento "mistico", "creativo", al quale la riduce l'estetica romantica. Allo stesso tempo, vincola la lettura del testo al rispetto della legge interna di struttura. Le migliori traduzioni di poesia, per della Volpe, restano quelle in prosa: le sole che riformulino il discorso poetico nei termini di un linguaggio comune, fedeli in questo al *polisenso* del testo poetico. Così occorre lasciare cadere gli aspetti, a detta del filosofo, inessenziali alla comprensione di un brano. Il ritmo, la musicalità sono destituiti di un valore in nome della piena leggibilità del brano. Della Volpe punta al versante intellettuale del testo a danno della sua concreta materialità letterale, intesa come tratto di insignificanza. Dopo avere insistito sulla positività del sensibile, legge come insignificanti gli aspetti materiali, essenziali alla poesia.

Al tempo stesso, della Volpe non intende fare emergere un senso nascosto in una prospettiva ermeneutica, ma si interroga sul perché l'opera d'arte talvolta si sottrae all'interpretazione. Per questo individua nel testo i valori semantici, ricostruendone l'articolazione *polisemica*, insistendo su di una lettura che chiarisca l'organizzazione semantica del testo letterario. Aprendosi ai saperi che si affacciavano sulla scena italiana degli anni Sessanta, auspica l'uscita dai provincialismi della nostra cultura. È attento alle sollecitazioni della critica stilistica (i nomi di Spitzer, Devoto, Contini ricorrono nell'analisi del testo poetico)¹⁰⁹, anche il lavoro di Richards¹¹⁰ è presente, ma soprattutto è notevole il richiamo al *New Criticism* americano¹¹¹. Da quest'ultimo ricava la differenza tra "denotazione" e "connotazione"¹¹². La prima indica la parola nel proprio significato concettuale, la seconda i possibili significati assunti

¹⁰⁷ DELLA VOLPE 1973f, p. 103. SIMONE 1966.

¹⁰⁸ Sulle oscillazioni della lettura dell'avvolpiana cfr. SIMONE 1966; MODICA 1975; ID. 1978, pp. 61-62.

¹⁰⁹ Per un panorama della critica stilistica rimando a BEVILAQUA 1993.

¹¹⁰ RICHARDS 1961.

¹¹¹ BROOKS – WARREN 1981.

¹¹² ECO 1971, pp. 52-64.

dalla stessa nei vari contesti. Della Volpe è convinto, infatti, del carattere *onnitestuale* della lingua comune, in cui dominano l'arbitrarietà dei segni e l'alternanza di significati decisi dall'uso. Spiega, altresì, l'aspetto *contestuale* di un brano poetico, dove le parole fanno parte di una struttura che ne condiziona la presenza, decidendo la disposizione sintattica del verso e il significato delle parole. In poesia la parola è dunque insostituibile e la sua collocazione è necessaria. Vi è opposizione radicale tra il valore contingente e *onnitestuale* della lingua comune e quello espressivo del testo poetico. La *polisemia*, o pluralità dei significati, è «*indissociabile* da un *determinato contesto* perché da questo e per questo prodotta, costituisce il pensiero o discorso *poetico* e la sua autonomia»¹¹³.

Critica del gusto impiega quegli strumenti della linguistica strutturale e della semiotica ancora marginali nel panorama della cultura italiana, ma li riadatta all'istanza di fondazione di una estetica materialistica, innestandoli sull'impianto concettuale del marxismo¹¹⁴. Vuole tuttavia evitare alcuni rischi. Se mettere al centro dell'indagine la struttura e la specificità espressiva del testo significa rinunciare a fare ricorso a motivi estrinseci, il testo, qualora sia isolato dal referente storico, rischia di diventare un universo di rimandi interni. Della Volpe avverte qui la radicalità della posizione di Richards e del *New Criticism*, che teorizzano il *close reading*, ossia lo studio dell'organizzazione interna del testo letterario come una entità autonoma, tralasciando i richiami storici e biografici per concentrarsi su di una lettura tecnica. Per questo preferisce tenere aperto (e rendere problematico) il rapporto tra l'elemento poetico interno e quello sociale, che rimanda all'autore e al contesto. Non si tratta di mettere tra parentesi la storia, né di prendere congedo dallo storicismo, ma di allargare l'orizzonte della ricerca estetica e della critica letteraria, includendovi gli aspetti (sia sociologici sia stilistici) che pongono l'opera d'arte in sintonia col proprio tempo storico. La convergenza della critica semiologica col marxismo ne rende possibile la lettura¹¹⁵. L'estetica richiede pertanto una critica in grado di verificare la complessità e la pluralità dei valori semantici del testo poetico. Non solo una teoria generale, ma anche una coerente metodologia di lettura del fatto artistico.

¹¹³ DELLA VOLPE 1973f, p. 100.

¹¹⁴ MODICA 1989, p. 144; ID. 1985.

¹¹⁵ ROSSI L. 2004, p. 116.

Riferimenti bibliografici

Opere di Galvano della Volpe

DELLA VOLPE, GALVANO, 1973a

Fondamenti di una filosofia dell'espressione (1936), in ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, 3, Editori Riuniti, Roma, pp. 9-53.

ID., 1973b

Crisi critica dell'estetica romantica (1941; 1963), in ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, 3, Editori Riuniti, Roma, pp. 55-134.

ID., 1973c

Logica come scienza positiva (1950; 1956), ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, 4, Editori Riuniti, Roma, pp. 281-532.

ID., 1973d

Il verosimile filmico e altri scritti di estetica (1954; 1962), in ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, 5, Editori Riuniti, Roma, 5, pp. 9-101.

ID., 1973e

Poetica del cinquecento (1954), in ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma, 5, pp. 103-90.

ID., 1973f

Critica del gusto (1960; 1964; 1966) in ID., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma, 6, pp. 9-264.

Studi su Galvano della Volpe

AMBROGIO, IGNAZIO, 1971

“Per una teoria letteraria marxista: Galvano della Volpe”, in ID., *Ideologie e tecniche letterarie*, Editori Riuniti, Roma, pp. 163-208.

BADALONI, NICOLA, 1962

“Recensione alla *Critica del gusto*”, in ID., *Marxismo come storicismo*, Feltrinelli, Milano, pp. 245-257.

BIANCHI, PIERGIORGIO, 2012

Il campo di esperienza. Positività del sensibile e ricerca estetica in Galvano della Volpe, Orthotes, Salerno-Napoli.

ID., 2017

Una lunga fedeltà. Il marxismo di Galvano della Volpe, Edizioni Punto Rosso, Milano.

BETTINI, FILIPPO, 1975

Materialismo ed estetica. Riproposta di Galvano della Volpe, “Il Ponte”, 1, pp. 132-37.

ID., 2000

“Della Volpe oggi: per una teoria materialistica della letteratura”, in G. LIGUORI (a cura di), *Galvano della Volpe. Un altro marxismo*, Fahrenheit 451, Roma, pp. 71-81.

BRUNO, EDOARDO, 2000

“Il verosimile filmico come invenzione”, in G. Liguori (a cura di), *Galvano della Volpe. Un altro marxismo*, Fahrenheit 451, Roma, pp. 83-86.

BUFALO, ROMEO, 1985

La forma del sentimento. L'estetica pre-marxista di Galvano della Volpe, Gangemi, Roma.

Id., 1989

“Il metafisico del capitano Cook. Ovvero sulla rilevanza filosofica della ‘differenza’ nei linguaggi artistici”, in C. VIOLI (a cura di), *Studi dedicati a Galvano della Volpe*, Herder, Roma, pp. 47-64.

Id., 2006

“Della Volpe. Una filosofia ‘estetica’”, in Id., *L'esperienza precaria. Filosofia del sensibile*, Il melangolo, Genova, pp. 206-53.

Id., 2013

Galvano della Volpe e l'estetica di Benedetto Croce, “Bollettino Filosofico”, 28 (2013), pp. 22-47.

Id., 2016

“Sull'unità e la distinzione delle arti: Emilio Garroni e Galvano della Volpe”, in A. ARDOVINO – D. GUASTINI (a cura di), *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Pellegrini, Cosenza, pp. 55-70.

CALVO, FRANCESCO, 1974

Il problema del «significato» nella «Critica del gusto» di Galvano della Volpe, “Giornale critico della filosofia italiana”, 4, pp. 568-83.

D'ANGELO, PAOLO, 1997

Galvano della Volpe e l'estetica marxista, in Id., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 218-26.

FRASER, JOHN, 1979

Il pensiero di Galvano della Volpe (1977), Liguori, Napoli.

GALASSI, ROMEO, 2013

“Estetica e linguistica nella ‘Critica del gusto’ di Galvano della Volpe”, in Id. (a cura di), *I. Glossematica: principi e applicazioni II. Actes du colloque “Reading the Résumé of a Theory of Language / Lire le Résumé d'une théorie du langage”*, ZeL Edizioni, Treviso, pp. 107-14.

GIANNATONI, GABRIELE, 1976

Il marxismo di Galvano della Volpe, Editori Riuniti, Roma.

GARRONI, EMILIO, 1978

Il destino «eccentrico» di una estetica, “Rinascita”, 35, 8 settembre 1978, p. 27.

Id., 2003

Poesia, significato, metro: Galvano della Volpe, Cesare Brundi, Roman Jakobson, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari, pp. 164-74.

GUIDUCCI, ARMANDA, 1967

Dallo storicismo allo strutturalismo: della Volpe, in ID., *Dallo storicismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano, pp. 227-303.

LEONE DE CASTRIS, ARCANGELO, 1978

Croce Lukács Della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento, De Donato, Bari, pp. 139-204.

MARCONI, VALERIO, 2018

Galvano della Volpe e il metodo semiotico strutturale, <http://www.ec-aiss.it/>, pp. 1-17.

MERKER, NICOLAO, 1978

L'opera d'arte come strumento di conoscenza, Quaderni dell'Istituto Galvano della Volpe, 1, La Libra, Messina, pp. 137-48.

MODICA, MASSIMO, 1975

Parafrasi e analisi del testo nella critica letteraria (Le indicazioni di Galvano della Volpe), "Giornale critico della filosofia italiana", 3, pp. 408-30.

ID., 1978

L'estetica di Galvano della Volpe. Marxismo, linguistica e teoria della letteratura, Officina, Bologna.

ID., 1985

Il contributo di Galvano della Volpe alla linguistica e alla semiotica, "Filmcritica", 353, pp. 131-36.

ID., 1989

"Estetica, linguistica e semiotica nella *Critica del gusto* di Galvano della Volpe", in C. VIOLI (a cura di), *Studi dedicati a Galvano della Volpe*, Herder, Roma 1989, pp. 139-75.

MUSOLINO, ROCCO, 1963

La problematica estetica di Galvano della Volpe, in ID., *Marxismo ed estetica in Italia*, Editori Riuniti, Roma, pp. 49-78.

PLEBE, ARMANDO, 1958

Il concetto di autoverifica in estetica, "Rivista di estetica", 3, pp. 465-75.

PRESTIPINO, GIUSEPPE, 1961

Il marxismo positivo di Galvano della Volpe, in ID., *L'arte e la dialettica in Lukács e della Volpe*, D'Anna, Messina-Firenze 1961, pp. 57-92.

ROMAGNA, ERCOLE, 1983

Sistema e ricerca in Galvano della Volpe. Sviluppo dell'estetica dell'avanguardia, Tempi Moderni, Napoli.

ROMEO, CARMELO, 2002

"Galvano della Volpe e la tradizione del marxismo italiano", in P. DI GIOVANNI (a cura di), *Le avanguardie della filosofia italiana nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano, pp. 250-66.

ROSSI, LINO, 2004

Galvano della Volpe. La prospettiva estetica, Clueb, Bologna.

ROSSI, MARIO, 1968a

Galvano della Volpe: dalla gnoseologia critica alla logica storica (I), "Critica marxista", 4/5, pp. 165-201.

Id., 1968 b

Galvano della Volpe: dalla gnoseologia critica alla logica storica (II), "Critica marxista", 6, pp. 89-124.

SIMONE, RAFFAELE, 1966

Parafrasi critica e traducibilità della poesia nell'estetica di Galvano della Volpe, "Giornale critico della filosofia italiana", 2, pp. 258-73.

VIOLI, CARLO (a cura di), 1978

Galvano della Volpe. Testi e studi (1922-1977), La Libra, Messina.

Altri testi consultati

ARISTOTELE, 2006

Retorica e poetica, a cura di M. Zanatta, Utet, Torino.

ASOR ROSA, ALBERTO, 1985

"Il marxismo e la critica letteraria", in *Letteratura italiana*, vol. IV: *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 647-85.

BARTHES, ROLAND, 1981

Lezione (1978), Einaudi, Torino.

BENVENISTE, ÉMILE, 1994

Problemi di linguistica generale (1966), Il Saggiatore, Milano.

BETTINI, FILIPPO – BEVILACQUA, MIRKO (a cura di), 1975

Marxismo e critica letteraria, Editori Riuniti, Roma.

BEVILACQUA, MIRKO, 1993

"La critica stilistica", in O. CECCHI E E. GHIDETTI (a cura di), *Sette modi di fare critica*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 63-85.

BRANDI, CESARE, 2010

Segno e immagine (1960), a cura di L. Russo e P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo.

BROOKS, CLEANT – WARREN AUSTIN, 1981

Teoria della letteratura, a cura di L. Bottoni, Il Mulino, Bologna.

CAPUTO, COSIMO 2013

Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica, Mimesis, Udine-Milano.

CROCE, BENEDETTO, 1958

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia (1907), Laterza, Bari.

ID., 1961

La poesia di Dante (1920), Laterza, Bari.

DIDEROT, DENIS, 1984

Lettera sui sordi e muti (1751), a cura di F. Bollino, Mucchi, Modena.

DORFLES, GILLO, 1959

Il divenire delle arti, Einaudi, Torino.

ECO, UMBERTO, 1968

La struttura assente, Bompiani, Milano.

ID., 1971

Le forme del contenuto, Bompiani, Milano.

EJZENŠTEIN, SERGEJ MICHAJLOVIČ, 1985

Teoria del montaggio, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

ID., 2001

Il montaggio, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

FORTINI, FRANCO, 1965

Lukacs in Italia (1959), in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 194-222.

GARRONI, EMILIO, 1964

La crisi semantica delle arti, Officina, Roma.

GRAMSCI, ANTONIO, 1975

Quaderni del carcere, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.

GUIDUCCI, ARMANDO, 1958

Estetica e marxismo: G. Lukàcs, "Passato e presente", 3 (1958), pp. 261-94 (col titolo *Il prezzo della totalità*, in Id., *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano, pp. 79-106.

HJELMSLEV, LOUIS TROLLE, 1968

I fondamenti della teoria del linguaggio (1961), Einaudi, Torino.

ID., 2004

"Lingua e pensiero" (1936), in G. GALASSI – B. MORANDINA (a cura di), *Lingua e pensiero*, Il Poligrafo, Padova, pp. 11-20.

HUMBOLDT, WILHELM (VON), 1991

La diversità delle lingue, a cura di D. Di Cesare, Laterza, Roma-Bari.

LENIN, VLADIMIR ILIČ, 2017

Scritti su Tolstoj, Medusa, Milano.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, 1991

Laocoonte (1766), a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo.

LUKÁCS, GYORGY, 1950

Saggi sul realismo, Einaudi, Torino.

ID., 1953

Il marxismo e la critica letteraria, Einaudi, Torino.

ID., 1957

Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità, a cura di F. Codino e M. Montinari, Editori Riuniti, Roma.

ID., 1970

Estetica, a cura di F. Fehér, Einaudi, Torino.

LUPERINI, ROMANO, 1976

“Realismo nella problematica marxista”, in *Letteratura*, vol. 2, a cura di G. SCARAMUZZA, *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer*, Feltrinelli, Milano, pp. 384-421.

MARCONI, VALERIO, 2017

La lingua fuori luogo e la sua accessibilità, ovvero: del luogo poetico Out of Place Language and its Accessibility, namely the poetic Place, “Filosofi(c)Semiotiche”, vol. 4, 1, pp. 42-53.

MARX, KARL – ENGELS, FRIEDRICH, 1978

Scritti sull'arte, a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari.

MUSCETTA, CARLO, 1958

Realismo e contrrealismo, Feltrinelli, Milano.

MUSTÈ, MARCELLO, 2017

Gramsci, Croce e il canto decimo dell'Inferno di Dante, “Giornale critico della storia della filosofia” (2017), 1, pp. 34-63.

MUZZOLI, FRANCESCO, 2002

L'alternativa letteraria, Meltemi, Roma.

PLEBE, ARMANDO, 1959

Processo all'estetica, La Nuova Italia, Firenze.

PLECHANOV, GEORGIJ VALENTINOVIC, 1972

Scritti di estetica, a cura di G. Pacini, Samonà e Savelli, Roma.

PRESTIPINO, GIUSEPPE, 1974

La controversia estetica nel marxismo, Palumbo, Palermo, pp. 116-25.

ID., 1980

“Esteticità come evento e processo (in una prospettiva filosofica)”, in AA.VV., *Orizzonte e progetti dell'estetica. Atti del colloquio «Situazioni e intenzioni della ricerca estetica oggi in Italia» (Reggio Emilia, 16-17 novembre 1979)*, Pratiche Editrice, Parma.

PUDOVKIN, VSEVOLOD ILLARIONOVIC, 1971

La settima arte, a cura di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma.

RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, 1961

I fondamenti della critica letteraria, Einaudi, Torino.

ROSSI-LANDI, FERRUCCIO, 1968

Il linguaggio come lavoro e come mercato, Bompiani, Milano.

Id., 1972

Semiotica e ideologia, Bompiani, Milano.

SALINARI, CARLO, 1967

Preludio e fine del realismo in Italia, Morano, Napoli.

SAUSSURE (DE), FERDINAND, 1978

Corso di linguistica generale (1916), a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari.

SIMONE, RAFFAELE, 1992

Il sogno di Saussure. Otto studi di storia delle idee linguistiche, Laterza, Roma-Bari.

SPINELLA, MARIO, 1993

“La critica marxista”, in O. CECCHI E E. GHIDETTI (a cura di), *Sette modi di fare critica*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 87-103.

STALIN, JOSEF, 1968

Il marxismo e la linguistica, trad. it. B. Meriggi, pref. G. Devoto, Feltrinelli, Milano 1968.

VACCA, GIUSEPPE, 1978

“Introduzione”, in *Gli intellettuali di sinistra e la crisi del 1956. Un'antologia di scritti del «Contemporaneo»*, Rinascita-Editori Riuniti, Roma 1978, pp. IX-XXXI.

VICO, GIANBATTISTA, 1996

Principi di scienza nuova (1744), in Id., *La scienza nuova e altri scritti*, a cura di N. Abbagnano, Utet, Torino.

VITTORIA, ALBERTINA, 2014

Togliatti e gli intellettuali: la politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964), Carocci, Roma.

ŽDANOV, ANDREJ ALEKSANDROVIČ, 1949

Poetica e ideologia, Edizioni Rinascita, Roma.