

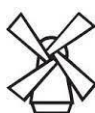
EDOARDO SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 1 (2001), pp. 27-58.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



il Mulino

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Edoardo Sanguineti

La poesia italiana del secondo Novecento

Edoardo Sanguineti è nato a Genova nel 1930, dove abita e insegna Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere. Esponente di spicco della Nuova Avanguardia, ha fatto parte del «Gruppo 63». La sua produzione poetica abbraccia un arco di tempo di cinquant'anni, dalla prima raccolta *Laborintus* (1956) sino a *Cose* (1999). In *Segnalibro* (1982) ha riunito le raccolte dei primi trent'anni di attività, cui hanno fatto seguito *Bisbidis* (1987), *Senzatitolo* (1992) e *Corollario* (1995). È autore inoltre dei romanzi *Capriccio italiano* e *Il Giuoco dell'Oca*. Ha collaborato con Luciano Berio, Enrico Baj e Luca Ronconi nell'ambito dello sperimentalismo musicale, pittorico e teatrale. È autore infine di importanti saggi di storia e critica della letteratura italiana, in particolare su Dante e Gozzano.

Io dirò alcune cose, ma, soprattutto parlando a non italiani, confido molto nel fatto che voi possiate, dopo il mio intervento, porre domande e chiedere chiarimenti, perché a me possono sembrare abbastanza ovvie alcune cose che, per chi non ha vissuto certe situazioni, e non ha partecipato anche di alcune premesse culturali, possono risultare facilmente oscure.

Faranno da riferimento alcuni testi, che però non commenterò particolarmente perché sono stati sì scelti su indicazione mia, ma in modo abbastanza casuale. Penso che vi gioveranno di più, forse, quando li leggerete dopo questa mia introduzione.

Siamo nel 2000 e molte volte quest'anno mi è stato chiesto, come è stato chiesto a tanti intellettuali, una sorta di bilancio del Novecento che si chiude. E si discute molto, non soltanto per la letteratura ma in generale per tutti i rami della cultura e per l'intera storia del Novecento, su che cosa sia stato davvero significativo, e su che cosa sopravviverà.

Cosa ha significato questo secolo? Qual è l'etichetta per il Novecento?

Trascrizione a cura di Amedeo Savoia

Io credo che, facendo una dichiarazione fatalmente generica e generale, come si può dire che il Settecento è stato il secolo dei lumi, dell'*Aufklärung*, l'Ottocento del romanticismo (il che naturalmente non esaurisce quello che è accaduto in quei cento anni, e in quegli altri) si può affermare che il Novecento è stato nel complesso il secolo delle avanguardie. L'avanguardia è un'istituzione tipicamente novecentesca, che si è sviluppata non soltanto nell'ambito della letteratura, ma ha toccato tutta la cultura del Novecento. Naturalmente niente è assolutamente nuovo e in un certo senso questo secolo di -ismi è un secolo che prolunga per molti riguardi quella che è stata la svolta decisiva ottocentesca, perché si potrebbe dire, e io lo dico volentieri, che la prima avanguardia è il romanticismo. E non è un caso che sia il primo -ismo. Ci sono naturalmente sfumature linguistiche nelle diverse lingue europee, ma il primo grande -ismo è davvero il romanticismo e segna una frattura decisiva, anche qui un poco in simbolo, in relazione alla Rivoluzione francese: comincia la cultura borghese. O meglio la cultura borghese, dopo un lungo sviluppo contraddittorio nei confronti degli *anciens régimes* (al plurale), delle varie forme che i poteri di ogni tipo, feudale, aristocratico, avevano ottenuto, prende finalmente il potere. Insomma anche la letteratura, anche la cultura, a un certo punto, conquistano la Bastiglia. Nasce la cultura borghese. E questa cultura è una cultura rivoluzionaria e produce una frattura, come tutti i grandi intellettuali europei subito sentono, e tutti gli intellettuali italiani significativi sentono, nei confronti della tradizione.

Comincio un poco alla lontana, non spaventatevi, arriverò presto al secondo Novecento, ma vorrei prima tener conto del fatto che uno dei grandi intellettuali del romanticismo italiano, Alessandro Manzoni, quello che forse lo rappresenta nel modo più tipico e responsabile, e che almeno per nome conoscerete – e che forse avete anche avuto occasione di leggere, con piacere o con dispiacere – alla questione «Che cos'è il romanticismo?», rispondeva che era molto più semplice dire che cosa il romanticismo non è e che cosa non vuole. Non voleva più la mitologia, e va bene, era una guerra molto d'epoca, anche se piena di significati. Non voleva più la mitologia, ma soprattutto non voleva più regole, non voleva più modelli. Uno degli intellettuali secondo me più significativi del Novecento italiano, pittore e musicista oltre che letterato, Alberto Savinio, diceva che il Novecento è segnato dalla fine dei modelli, e la crisi dei modelli, la crisi di norme sentite in qualche modo come eterne, di gerarchie preordinate,

nelle arti come nella società ha inizio proprio con la rivoluzione borghese. Le varie fasi naturalmente si susseguono. Ho citato Savinio, il quale, per esempio, parla di una svolta altrettanto radicale con l'apparizione di Manet o con l'apparizione di Baudelaire: è un'altra frattura che si crea nel cuore dell'Ottocento, un passo decisivo al di là del romanticismo e al di là, tanto più energicamente, di canoni, di norme, di punti di riferimento solidi.

Questo non toglie che, quando si arriva al Novecento, si ha il sentimento davvero di una svolta ulteriore: non è soltanto il rifiuto di modelli, regole e canoni, ma c'è proprio una volontà di rovesciamento netto, di frattura polemica ostentata, clamorosa nei confronti della stessa cultura borghese perché le avanguardie insorgono prima di tutto contro quella sorta di nuova egemonia che si era creata con la cultura borghese. Perché i romantici avevano un bel dire, ma poi – e forse era fatale – più che abolire regole e modelli, sostituivano alcune regole con altre regole, alcuni modelli con altri modelli. Ci si può domandare se questo non avvenga fatalmente sempre e comunque, ma questo è un altro discorso che ci porterebbe troppo lontano. E certo pensate che cosa ha significato il ricorso a Shakespeare nella cultura romantica: basta con l'immagine della tragedia greca! Pensate ancora a Manzoni, per rimanere in Italia, con l'unità di tempo, di luogo e infine anche di azione! Chi dettava il modello era in qualche modo Shakespeare che viene, nei confronti della depressione che aveva subito nel Settecento, riguardato nuovamente come un punto di riferimento fondamentale. Oggi è difficile rendersi conto di quanto le rivoluzioni che abbiamo alle spalle, particolarmente venendo al Novecento, e le rotture che si sono create, hanno modificato la nostra idea di arte e di realtà: la scoperta dei primitivi, gli studi di Riegl intorno a quella che era considerata la fase decadente dell'arte classica, l'arte tardo-romana, la scoperta del *Kunstwollen* come elemento che riabilitava tutti i momenti cosiddetti di decadenza nell'ambito delle culture antiche, e quindi, che so, rendeva l'arco di Costantino più interessante del Partenone, per intenderci. La scoperta delle culture non europee, il momento in cui Picasso fa riferimento non già alla tradizione della bellezza greca ma alle maschere africane, la rottura dei codici musicali, la rottura della tonalità, evidentemente è qualche cosa che nessun romantico avrebbe osato. Al massimo il wagnerismo aveva portato, per così dire, a una crisi dell'equilibrio tradizionale sul terreno armonico, così come evidentemente Manet, o gli impressionisti, rompevano con

certi modelli della tradizione. Ma è altrettanto noto – è un esempio in cui le arti figurative aiutano forse più della letteratura anche per la loro comunicazione internazionale più immediata – che se Manet dipinge *Le déjeuner sur l'herbe* il punto di riferimento è una incisione di Raimondi, che a sua volta si rifaceva a un modello di Raffaello, e il modello erano divinità fluviali: insomma era la parodia di una situazione mitologica. Non è naturalmente che Manet guardasse a Raffaello, ma ne era proprio il rovesciamento, onde lo scandalo famoso di una donna nuda con due borghesi a far colazione sull'erba. *Olympia* di Manet è una Venere, avrebbe potuto essere la Venere di Tiziano o di Giorgione, e invece viene vista come una prostituta borghese col gatto, con la servetta negra, con il mazzo di fiori. Insomma, c'è proprio un corpo a corpo che si crea, quasi parodico, nei confronti dei modelli classici. Ma, ripeto, quando si arriva al Novecento c'è qualche cosa ancora di più radicale: un rifiuto della bellezza. Si parla spesso di una estetica del brutto, dello sgradevole, che emerge nel Novecento.

Io ricordo un amico appassionato di musica che diceva che bisognava rendersi conto cosa era stato, per qualsiasi ascoltatore, a cominciare dai compositori stessi, il passaggio dalla tonalità alla politonalità e poi finalmente alla dodecafonìa. Se uno ascolta una sinfonia di Mozart sente emergere dei temi e attende che questi temi ritornino variati. Lo schema tema e variazione, la forma sonata implicano una sorta di anticipazione: accade qualcosa e io, non dico so già come va a finire, perché non è così naturalmente, ma ho delle linee di previsione, in ogni caso ho delle attese. Molto dell'estetica di questo secolo ha insistito su queste attese che si creano nell'ascoltatore, nello spettatore, nel lettore e che poi vengono soddisfatte. Ma se io ascolto una composizione di Schönberg non ho più alcuna attesa: la serie dodecafonica viene variata, replicata, ma in un modo che non è più percepibile all'orecchio, lo può essere all'occhio per una comunità di esperti molto limitata, ma l'ascoltatore non ha dei ritorni. C'è una frustrazione dell'attesa: mi attendo alcune cose, ne trovo altre, anzi sono pronto a tutto.

Se pensiamo a questo tipo di rottura, il Novecento è il secolo delle avanguardie e ha due momenti particolarmente rilevanti caratterizzati da una condizione, come è chiaro, molto ricca di elementi polemici, molto bellicosa. Le avanguardie non a caso sono una metafora militare. E sono,

schematizzando molto, i primi due decenni del secolo, gli anni fra il 1900 e il 1920. In fondo c'è una sorta di data emblematica, che è quella della nascita del surrealismo, ossia il 1924. Ma il surrealismo è l'ultima voce delle grandi avanguardie storiche nel momento in cui in Europa prevale ormai quello che è stato chiamato il ritorno all'ordine, una certa restaurazione neoclassica che tocca anche grandi figure, perché al ritorno all'ordine, in qualche modo, partecipano Stravinskij o Picasso. Però partecipano sempre con una tensione molto particolare, si vede che anche questa è una modalità che ha alle spalle tutta l'esperienza di rottura dell'Avanguardia. Comunque gli anni in cui esplodono l'espressionismo, il cubismo, il futurismo, e il dadaismo, che è forse il momento anche più radicale di volontà di rottura, quelli sono gli anni decisivi.

Nella cultura italiana, per venire ora alla fine a questa, il futurismo è sicuramente il movimento che anche nel nome indicava all'estremo questo desiderio di rottura. Dal vocabolo «futurista» nasce quasi subito dopo il vocabolo, da parte degli stessi futuristi escogitato, di «passatista». Anche qui naturalmente si può risalire all'indietro. Pensate a Wagner e a tutta l'arte dell'avvenire, la musica dell'avvenire: c'è questa tensione sempre più spostata verso il futuro. Insomma, volendo, si potrebbe immaginare che, per gradi successivi e con letture sempre più violente, si passa da un'arte che eminentemente guarda al passato, si regola sui modelli, un poco come i sociologi parlano di culture dirette dalla tradizione, a una cultura che, dopo aver passato potremmo dire la fase romantica, quella dell'autodirezione (che è il modello tipico borghese: il padre non dice più al figlio: «Devi fare come me!», ma dice: «Regolati tu!», nel senso di renderti autonomo, non fare quello che ho fatto io: l'uomo che si fa da solo è il modello che la borghesia propone) passa a una situazione che è la cultura di massa, cioè diretta dagli altri, nel concreto, dal mercato. In questa posizione i riferimenti al passato o addirittura al presente in qualche modo tendono a venire meno.

Il problema è davvero inventare un domani. Il futurismo non vuole più emblematicamente avere a che fare con la storia, nel senso di un deposito di esperienza da cui ricavare cose preziose e che valgono come valori o indicazioni. All'estremo afferma che bisogna bruciare le biblioteche, bisogna distruggere i musei. Naturalmente questo radicalismo è provocatorio: nessun futurista è mai diventato un terrorista culturale in senso concreto.

Però la volontà in qualche modo di partire da zero, questa passione per il primitivo, il barbarico, l'infantile, il non colto, questa agisce profondamente. Naturalmente a farlo molto spesso sono persone ipercolte, iperraffinate, che vestono la maschera del fanciullo candido, dell'inesperto, del rozzo. Nessuno è più sofisticato di Picasso quando ne *Les demoiselles d'Avignon* guarda alla cultura africana, ma si tratta di prendere occasione dal diverso per fare piazza pulita di quello che sta alle spalle.

Che cosa capita poi alla metà del secolo? Il ritorno all'ordine ha recuperato in gran parte, si è riconciliato con tanti elementi di questa cultura rivoluzionaria, o eversiva, o «ribelle». Forse la parola giusta è ribelle. Forse ancora migliore è la parola «anarchia». A me è accaduto già di dire diverse volte che in fondo la grande pulsione innovatrice della cultura dell'inizio del secolo è stata la cultura anarchica che copre le direzioni più diverse. Anarchico non tanto in senso politico, molto spesso sì, anche in senso politico, ma più ancora che politico, non meno, cioè proprio in senso etimologico, nessun *archè*, nessun principio. Come dicevamo, c'è una volontà, in qualche modo, di partire da zero. Nulla può valere come punto di riferimento, come qualche cosa che prescrive e spinge in una certa direzione, e pone dei limiti. C'è la sensazione, abbastanza vertiginosa nella rivolta novecentesca, che tutto è possibile. C'è anche la grande fortuna, non a caso, di Nietzsche, che muore con l'aprirsi del Novecento: Dio è morto, in qualche modo tutto è lecito. La morte di Dio è in qualche modo un'allegoria, su un terreno pieno di significati, di questa apertura verso ogni possibilità.

A metà del secolo, che è quello di cui devo parlare – ma mi pareva necessario vedere che cosa stava alle spalle – la cultura italiana, sul terreno della poesia più specificamente (cercherò di limitarmi il più possibile a questo), si trova di fronte a una tradizione di lirica molto «poetica», che è poi quella che è passata con l'etichetta di ermetismo, con molta approssimazione, come accade quando si costituiscono etichette che poi non rappresentano necessariamente un movimento consapevole e coerente. L'etichetta è stata applicata in vario modo, l'indice ideale dei poeti ermetici è stato anche molto discusso. Chi è, chi sono esattamente gli ermetici? Per alcuni non ci sono dubbi, si dichiaravano tali programmaticamente. C'è stato in particolare un ermetismo fiorentino molto caratterizzato, quello rappresentato da Luzi appunto, ancora oggi vivente. Ma c'è questa

gran discussione: Ungaretti o Montale, che sono forse i poeti più noti del Novecento italiano, sono stati poeti ermetici, o no? Diciamo che gli ermetici – almeno questa è la mia opinione – erano soprattutto coloro che, tenendo conto dell'esperienza di Montale e di Ungaretti, come anche per altri riguardi e in altro modo di Cardarelli e di Saba con cui formano una sorta di quartetto abbastanza significativo nel cuore del Novecento, sono visti un po' come i maestri in questa fase, sono stati i punti di riferimento per coloro che erano un poco più giovani di loro nel complesso, oltre una generazione e anche dopo, per creare una sorta di codice coerente. Nasce uno stile poetico abbastanza omogeneo, al limite tendente verso una relativa impersonalità.

Per essere molto, molto sbrigativi, e me ne scuso – ma è necessario un po' semplificare – pensate al petrarchismo del Cinquecento. Petrarca funge da grande modello e si riscrive perpetuamente Petrarca da parte della lirica più caratteristica del Cinquecento italiano. Beh, qui non c'è alcun modello, e non solo in Italia; peraltro, il petrarchismo è un fenomeno europeo, ma qui non c'è alcun punto di riferimento. Si crea una situazione però di eclettismo poetico. Si prende da questi poeti quello che serve e, secondo me, chi lo ha rappresentato in modo più netto è stato Quasimodo. Alcune recensioni dell'opera del giovane Quasimodo, negative, sono molto sintomatiche perché lo accusano di essere già in una fase in certo modo di nuova restaurazione, perché non c'è più ricerca, sia pure quella ermetica, ma piuttosto una ricomposizione. Il famoso successo di Quasimodo che prende il premio Nobel è spiegabile, in questo senso, abbastanza facilmente e per certi riguardi ragionevolmente, perché è colui che per primo cerca di costituire questa *koinè*, come si diceva un po' di anni fa particolarmente volentieri: questo linguaggio comune della poesia contro cui le nuove avanguardie del secondo Novecento intendono reagire.

La Seconda guerra mondiale e il dopoguerra sono uno stimolo molto forte a creare una rottura, per dire che bisogna voltare pagina, uscire fuori da questa idea di una poesia molto chiusa su se stessa con chiara distinzione fra parole poetiche e parole non poetiche, fra temi poetici e temi non poetici, questa poesia molto coltivata, iperletteraria, e entrare in maniera molto più diretta in rapporto con la vita quotidiana, il che vuol dire anche con la lingua quotidiana. In un certo senso farla finita con il poetico prefabbricato. In italiano si usa volentieri quell'anglismo che definisce

burocratese il linguaggio della burocrazia, o politichese il linguaggio dei politici. Io coniai la parola «poetese», il linguaggio dei poeti: bisogna finirlo con il poetese! Cioè con un linguaggio che in qualche modo automaticamente per i contenuti che propone, per la forma in cui li propone, per la selezione linguistica che viene proposta, specula sopra una sorta di automaticità del fatto poetico: io dico questa cosa e so già che produrrà un effetto poetico.

Se rinascono le avanguardie, in congiunzione, ripeto, con la guerra, è proprio per il desiderio di farla finita con questo poetese. Una alternativa notevole in quegli anni era offerta dal neorealismo, ma il neorealismo in poesia risulta assai poco efficace, è in qualche modo una retorica abbastanza limitata e, infatti, non produce poeti molto significativi. Ha risultati già più interessanti sul piano narrativo, ma molto notevoli, come è noto, nel cinematografo: per eccellenza la cultura italiana nel dopoguerra a livello europeo è rappresentata molto dal cinematografo, l'Italia diventa il paese che produce il neorealismo a livello cinematografico. Personalmente, fra l'altro – ma questo lo dico molto marginalmente – credo che quello che è interessante nel neorealismo cinematografico è il fatto che esso si richiama alle avanguardie, perché quello che vi è di più notevole soprattutto nei primi film di Rossellini e Visconti, in modo un po' diverso per De Sica, è il fatto che viene sentita come essenziale la grande lezione delle avanguardie sovietiche. È l'insegnamento degli Ejzenštejn e dei Pudovkin che ha agito su di loro. Ne danno una versione molto originale, sono certamente autori molto creativi, ma non a caso il loro punto di riferimento è legato all'esperienza delle avanguardie.

E in letteratura? In letteratura si apre un giuoco molto libero. Il richiamo a posizioni di avanguardia in Italia è abbastanza imbarazzante perché il futurismo, che certo era stato un movimento significativo ed era stato un modello internazionale, era però molto legato all'esperienza fascista. Marinetti, partito da posizioni anarchiche, era subito caratterizzato da spinte nazionalistiche e bellicistiche. Nel manifesto del futurismo la guerra appare già come «sola igiene del mondo» e di qui nascerà l'interventismo marinettiano e un nazionalismo fortissimo. Il futurismo vuole portare l'Italia al primo posto delle nazioni, l'arte deve rinascere dall'Italia, non già richiamandosi alle vecchie glorie del Rinascimento, ma alla novità delle ricerche. Chi pensava che era necessario riprendere l'atteggiamento delle avanguardie, naturalmente in modi nuovi per quello che si era capaci di

fare, guardava con parecchi dubbi al marinettismo. Naturalmente c'erano testi futuristi rilevanti, c'erano anche nei manifesti dei principi che erano utili, ma una certa cautela per le implicazioni politiche del futurismo era fatale.

Si guardava allora con maggior simpatia al dadaismo, all'espressionismo, al surrealismo che apparivano molto più tranquillizzanti rispetto a un atteggiamento ideologico che si voleva assumere di critica, ma che naturalmente fosse una critica semmai di sinistra, non certamente di destra. E i modelli a cui si poteva fare riferimento erano molti, soprattutto ricercati fuori d'Italia. Si guardava certo ad alcuni poeti significativi, su cui so che siete stati informati, dell'inizio del secolo, all'esperienza di certo futurismo, dei crepuscolari o di poeti che si trovarono in una situazione più autonoma, come Govoni e Palazzeschi, che parteciparono al futurismo ma, poi dissenzienti, avevano radici molto nette nell'esperienza dei crepuscolari. Avevano rotto insomma con il mito della poesia. Semmai puntando sulla dichiarazione «Non sono poeta», «Mi vergogno di essere poeta», «Vivo tutta un'altra vita da quella del poeta», che significava poi in concreto da parte di tutti respingere il modello D'Annunzio. Per noi si trattava di respingere il modello ermetico essenzialmente. Allora tornavano utili Lorca come Eliot e Pound, poeti dell'espressionismo tedesco, come le esperienze poetiche dadaiste, Breton e magari il cinema di Buñuel.

Non è un caso che io, che vengo da quella esperienza, abbia parlato sovente di pittori o di musicisti. Perché si sentiva che sul terreno della musica, sul terreno della pittura, si era mantenuta più viva la spinta verso la ricerca, la sperimentazione, una volontà di rottura. Nasce così una rivista che si chiama «il Verri» diretta da uno studioso di estetica, un filosofo che si è occupato particolarmente di estetica, Luciano Anceschi, che allora insegnava a Milano e poi insegnerà a Bologna. Questa rivista manca in partenza di qualsiasi programma, ma Anceschi era interessato molto ai rapporti con la filosofia fenomenologica, che allora aveva in Milano un centro importante. Era l'età della grande diffusione dell'esistenzialismo, e particolarmente della scoperta di Heidegger. Ma la rivista, che ha un orientamento filosofico piuttosto pronunciato ma abbastanza aperto – e fenomenologia voleva poi dire molto apertura verso l'esperienza in generale – raccolse molti giovani. In maniera prima confusa, poi sempre più nettamente quelli che avrebbero fatto parte dell'avanguardia, divennero i principali collaboratori della rivista. In ogni caso si incontrano lì:

appartengono a varie regioni d'Italia, vivono separati, spesso senza contatti fra di loro, e scoprono che molti problemi sono comuni.

Nel 1961 (la rivista nasce nel 1956) esce un'antologia di poeti, *I novissimi*. Erano cinque poeti: tre li avete documentati per un saggio molto sobrio del loro lavoro: Giuliani, Porta e Balestrini; c'era anche Pagliarani e c'ero anch'io. Si pubblica un'antologia di noi cinque, un'antologia manifesto, con il sottotitolo «Poesia per gli anni Sessanta» e vuole essere una proposta verso un nuovo atteggiamento del fare poetico. Il titolo stesso, *I novissimi*, lo propongo io e vuol essere un titolo abbastanza apocalittico, estremistico, anarchico: da un lato vuol dire estremamente nuovi, radicalmente nuovi nei confronti del passato, dall'altro lato, latinamente, vuol dire anche gli ultimi con cui si chiude l'esperienza della poesia. Noi siamo, in qualche modo, l'ultima spiaggia della poesia. E quindi con una certa atmosfera volutamente apocalittica. E dicevo anarcoide. Poi ognuno aveva delle posizioni politicamente e ideologicamente sue, ma nel complesso c'era questa volontà comune con elementi anche, in senso molto largo, nichilistici, una volontà di provocazione distruttiva.

Giuliani, che è il primo che qui trovate, ebbe l'incarico di stendere anche un commento a questi testi. Noi gli fornivamo informazioni, questi testi spesso erano oscuri, avevano allusioni culturali e linguistiche abbastanza complesse e lui elaborava, aggiungendo considerazioni sue, un commento informativo di aiuto al lettore. E la prefazione metteva l'accento su due elementi cercando di raccogliere un poco quello che era il significato di questa esperienza. Ognuno di noi aveva pubblicato già qualche libro, i più giovani erano Porta, che è già morto, e Balestrini, ambedue nati nel 1935. Avevano pubblicato poco allora. Il più anziano era proprio Giuliani (1924), poi veniva Pagliarani (1927), poi venivo io che mi trovavo in posizione mediana. Si era degli anni Venti, Trenta. Io anche cronologicamente credo rappresentassi una sorta di media aritmetica di coloro che facevano parte dell'antologia.

E Giuliani metteva l'accento sopra due elementi. Uno era il carattere vitale della poesia, la poesia come affermazione vitale. E qui utilizzava una affermazione di Leopardi, secondo cui il compito della poesia è quello di suscitare un sentimento di vitalità. Che era un modo per dire usciamo appunto dal poetese, dal gergo, dal lavoro letterariamente ristretto, parliamo della vita. Ma voleva dire soprattutto: la poesia non è ciò che è

scritto, ma l'effetto che produce sul lettore. Suscitare sentimento di vitalità comportava un orientarsi, se volete, in posizione molto simile a quella che molto tempo dopo sarà l'estetica, forse l'ultima estetica più diffusa come metodo critico nella cultura europea, della ricezione. La cultura del Novecento ha oscillato fra una cultura dell'autore – in un testo si cerca il mondo di un autore, si indaga un autore, si procede poniamo monograficamente, si studia il pensiero, lo stile, la tematica, poi ognuno lo farà a suo modo chi psicanalizzando, chi sociologizzando, studiando lo stile o che altro – e una attenzione netta al testo – l'autore non importa niente o poco, quello che è essenziale è l'analisi testuale, è il messaggio più che l'emittente. Oppure, è la fase più recente probabilmente, l'attenzione è tutta rivolta alla ricezione, è il lettore quello che è significativo, nel senso che un testo esiste perché c'è un lettore che lo interpreta, lo adotta, gli riconosce significato, lo fa suo e dà senso a quello che è nel testo ma il testo lascia aperto in gran parte, lo definisce e esplica la pluralità delle interpretazioni.

L'altro punto su cui insisteva Giuliani era il carattere che egli diceva «schizomorfo» della poesia. La poesia non è fatta da schizofrenici evidentemente, ma la cultura poetica moderna è una cultura che procede non già alla ricerca dell'armonia, della composizione, dell'eufonia, della coerenza ma, al contrario, della dispersione, della dissociazione. E non è un caso che la schizofrenia fosse assunta come metafora. Giuliani era molto sensibile alla psicoanalisi, ma più ancora direi alla psichiatria. Proprio la tematica psichiatrica veniva presa come punto di riferimento, in qualche modo, in maniera simbolica. Come una sorta di modello percettivo, il guardare il mondo non secondo l'ottica di una razionalità compatta, organizzata, coerente, ma secondo la dispersione continua di atteggiamenti, che è la realtà poi della vita di tutti, anche fuori dall'ordine patologico.

Noi viviamo di esperienze estremamente caotiche che cerchiamo di organizzare. Allora possiamo mettere l'accento sopra la coerenza dell'Io, la razionalità che ci sforziamo di dare evidentemente per organizzare umanamente la vita, cerchiamo di dare continuità al soggetto, all'Io, organizzarlo moralmente e anche semplicemente dare coerenza all'esperienza. Oppure mettere l'accento invece sopra la discontinuità reale dell'esperienza: Freud aveva dissolto l'Io, non solo perché aveva accanto all'Io posto un Super-Io e un Inconscio, ma perché aveva sentito l'estrema fragilità dell'Io come

un'organizzazione, interpretabile, anche al di là di Freud, come un fatto culturalmente dato.

In un certo modo l'Io è, se così si può dire, non naturale. Gli animali non hanno Io, per essere molto svelti nella cosa. Quel tanto di Io che un animale assume probabilmente, se addomesticato, è quel tanto che il padrone riesce a dargli di coerenza. Ma la nostra immagine dell'uomo è un'immagine, ed è stato uno dei grandi oggetti di dibattito culturale del Novecento, molto più culturale che naturale. Pensate a Barthes, al giovane Barthes particolarmente, quello di *Mythologies*. Tutta la politica di Barthes, e questo è uno dei segni di frattura a metà del secolo, era: rifiutiamo l'idea naturale dell'uomo. Poi Foucault dirà nettamente che l'uomo non esiste, è stata un'invenzione storica ed è scomparsa. Ma esiste il carattere culturale dell'esperienza umana, che è la storia e non è natura. Noi viviamo di storia. Questo darà evidentemente molto spazio a coloro che, come me, si sentono legati all'esperienza del materialismo storico e quindi vedono come una posizione coerente quella di pensare che l'uomo si spiega soprattutto attraverso l'esperienza concreta, materiale che lo attraversa. La cultura è tutto perché nessuno nasce uomo, uomo si diventa perché il fanciulletto forse già nel ventre materno è acculturato dai ritmi dell'esperienza della madre, non so, non lo saprebbe dire nessuno con esattezza, se il fanciullo possa già ascoltare o non ascoltare, ecc. Ma in ogni caso le tecniche di parto, le tecniche d'allevamento tolgono, strappano l'uomo alla naturalità animale e l'uomo nasce animale e viene plasmato uomo, l'*Enfant sauvage* è esposto al rischio di rimanere una bestia, come un celebre film di Truffaut evocava, con un celebre caso che analizzava largamente. L'uomo è un'invenzione dell'uomo. Un marxista direbbe che l'uomo è prassi e la prima prassi non l'esercita sul mondo ma sull'uomo stesso.

Ne nasce un'idea di poesia – perché queste cose poi si accompagnano evidentemente – molto diversa da quella tradizionale. La poesia è un prodotto storico, è un oggetto del lavoro umano, non esiste come un valore dato, è un valore socialmente riconosciuto quando è riconosciuto, è di responsabilità certo di chi la fa, ma soprattutto di chi la ascolta, che dice: «Sì questo mi interessa, mi commuove, è bello, è grande!». Le varie culture diranno, di volta in volta, quello che apparirà più opportuno e soggettivamente appare più opportuno, ma non possono 'fabbricare' una

poesia; certo si ha in mente qualcosa, ma quel qualcosa non è la poesia come una realtà cui si può fare riferimento come a un oggetto già noto, già conosciuto, già dato. Di dato, a questo mondo, non c'è niente. Noi viviamo le nostre esperienze in una situazione dolorosa piena di tensioni, di violenza, di conflitti, di guerre, di disagi, ecc. Nessuno è in pace nemmeno con se stesso, perché non riesce ad autoallearsi in maniera da sentirsi abbastanza rassicurato. Si fa quello che si può. E non è un caso che già nella cultura eversiva dell'età romantica, se torniamo a fare un passo indietro, l'identità genio-follia, la grandezza della follia come occasione creativa, o le droghe, o l'ubriachezza, o gli stati più inquieti della coscienza, fossero sentiti più vicini all'esperienza estetica di stati composti, riflessi, organizzati. Perché il rifiuto di regole e di modelli nasce certamente dal rifiuto di un'idea di vita gerarchizzata e organizzata come gli *anciens régimes* proponevano.

Si apre la responsabilità individuale, nasce il borghese, l'uomo che si fa da sé. Se si va innanzi su questa strada, a un certo momento, si giunge a un modello al limite patologico. Che però non è patologico perché Freud metteva bene in luce che nessuno è sano, una volta che noi accettiamo una certa idea dell'uomo in cui la salute è il risultato di un immenso lavoro, e ancora quando va bene. Nei sogni non c'è bisogno di entrare in situazioni patologiche. La psicopatologia della vita quotidiana spiega quello che un individuo è e pensa nella sostanza, più che qualunque proposizione rigorosa, che egli è pronto subito a smentire con un errore, con un gesto, con un atteggiamento concreto. Applicate tutto questo, o meglio mettete tutto questo a contatto con l'esperienza poetica e, si capisce, nasce un'idea molto diversa di poesia.

Ho detto che non analizzerò i testi, ma se voi guarderete questi brani che casualmente vi sono stati proposti, vedrete subito emergere credo il caso più estremo tra quelli disponibili, ed è *Tape Mark* di Balestrini. Questa poesia è costruita elettronicamente. Allora lavorare con un calcolatore era naturalmente una grande impresa. I calcolatori erano macchine mostruose, rarissime e occorreva una promozione e un soccorso di grandi industrie per dare a un poeta un'opportunità di questo tipo. Ma si facevano grandi ricerche perché era la stessa epoca in cui la *musica ex machina*, l'esperienza della musica elettronica, cominciava a diffondersi largamente; e anche in pittura l'abbandono della pratica della pittura artigianale verso tecniche

completamente diverse; la riscoperta – perché fu una vera riscoperta – della fotografia; l'assunzione del cinematografo finalmente come arte da tutti i punti di vista comporta quello che Benjamin largamente ha indagato, e cioè l'esperienza dell'arte nell'età della riproduzione tecnica e tutta l'influenza della tecnologia. L'arte è morta, aveva ragione Hegel, non perché non si debba o possa più pensare a un'esperienza estetica, ma perché è morto l'artigianato, quella che era considerata arte è un'esperienza di artigianato. È spesso impossibile distinguere nella cultura un prodotto d'artigianato da un prodotto d'arte. Basta allontanarsi un poco nel tempo e la cosa diventa istituzionale: nel museo d'arte greca o romana, o di culture arcaiche, d'arte messicana o cinese, non c'è nessuna distinzione fra opera d'arte e opera d'artigianato. L'artigianato è arte, l'arte è artigianale. Renoir era un artigiano della tela evidentemente, oggi è molto difficile trovare un quadro che sia un prodotto artigianale. Ma non divaghiamo.

Questo testo di Balestrini è un testo costruito a macchina. Cosa fa Balestrini? Prende tre frasi che non sono sue, nelle note troverete le indicazioni. Impone alla macchina di rielaborare questi testi rimescolandoli fra di loro sulla base di poche norme generali vagamente sintattiche, non di sintassi in senso ordinato, ma di rimescolamento. Dopodiché, non lo dice, ma in realtà ottiene una grande quantità di versioni. Naturalmente a quel tempo «grande» voleva dire trenta, oggi sarebbero trenta milioni probabilmente. E le ritocca, le aggiusta. Non le riprende così come la macchina le dà. Il testo appare completamente dissociato, il lettore evidentemente sente che ci sono tre proposizioni sotto o alcune proposizioni che sono state frantumate. Ma naturalmente al lettore non viene proposto di risolvere un gioco enigmistico e ricostruire le frasi. Va benissimo se queste ultime gli sono date in nota perché così si rende conto dell'esperienza che ha attraversato. Ma il senso dell'operazione è far sentire a chi legge la discontinuità, se volete la schizofrenia del testo che rompe la continuità. E questo crea – usiamo una parola chiave dell'estetica del Novecento – un effetto di forte spaesamento, come sapete benissimo, l'effetto di straniamento tra Brecht, Šklovskij, i *collages* surrealisti, l'uso della associazione libera attraverso l'inconscio.

In vario modo il procedimento è sempre lo stesso: rompere con ogni coerenza. Pensate al tipico giuoco – giuoco si fa per dire, perché in realtà voleva essere molto serio – del *cadavre exquis* dei surrealisti. Si mettono

insieme vari autori, uno scrive un verso, dopo di che piega il foglio e lo passa all'altro che non legge quello che il primo ha scritto ma scriverà il secondo verso. Oppure si può fare con il disegno: uno parte, l'altro continua senza aver visto quello che l'altro ha fatto ecc. Quello che importa è precisamente che il testo esploda, la collaborazione a più mani non è finalizzata alla ricerca di una coerenza.

In passato i pittori tenevano bottega e lavoravano spesso insieme. Leonardo completava i quadri di Verrocchio, ma l'importante era (poi i filologi discutano, se quello è già di mano di Leonardo oppure no) che l'impressione fosse di grande coerenza. Qui è l'opposto, l'importante è che uno non sappia quello che l'altro dice, qui sono presenti tutti gli stadi di opacità mentale, di dissociazione. Insomma l'ispirazione, la famosa ispirazione romantica viene rifiutata, anche se poi sarà ancora una parola valida paradossalmente (quello che si combatte è una poesia come effusione dell'anima e sentimentale), se reinterpretata radicalmente. L'artista non dice più: «Io ho grandi sentimenti, grandi passioni e adesso ve li comunico sulla carta, coerentemente al possibile, in modo da suscitare emozioni». Ma: «Io lascio libero l'inconscio di prendere una parte molto grande, la più grande possibile, di quello che io cerco di comunicare». Quello che primaveniva interpretato come sentimento soggettivo viene ora interpretato come flusso dell'inconscio. E qui basta pensare alla scoperta, appunto, del monologo interiore joyciano per eccellenza. Cerco di definire un personaggio e dargli consistenza, non già presentandolo per quello che egli pensa coerentemente, ragiona e sviluppa non contraddittoriamente. Anche contraddittoriamente, ma secondo il famoso precetto di Aristotele nella *Poetica* per cui, se ogni personaggio deve essere coerente, si può anche fare un personaggio incoerente, ma deve essere coerentemente incoerente: cioè, io posso rappresentare un personaggio che è un incoerente, ma tutti si accorgono che è un incoerente e ha significato perché gli altri sono coerenti e lui no. Qui invece non c'è questo giuoco, non c'è più coerenza. C'è la ricerca dell'incoerenza che è più un difetto ma diventa essenziale: l'emozione estetica nasce dalla sorpresa, dallo *choc*.

Breton diceva che l'arte è il meraviglioso. Se volete è una ripresa di alcuni elementi che erano già in germe nella cultura barocca, la poetica della meraviglia, dello stupore, dell'incongruo, dello strano: «Non canterò più la bella donna ma canterò la bella zoppa, la bella guercia la bella

balbuziente». Ci si avvicina a un mondo anche qui molto più prossimo al reale, non più la donna angelo sublime, il mondo perfetto. Anche qui la radice borghese è molto forte: pensate a tutto quello che accade in Olanda con la scoperta del ritratto della persona qualunque (relativamente parlando: non più il principe, il santo o il devoto offerente, ma il signore borghese), e la natura morta e il paesaggio. La scoperta che il mondo può apparire bello anche se non succede nulla: si vedono oggetti, frutti, alberi, si vede un interno di architettura di chiesa.

Ho citato questa poesia di Balestrini, che naturalmente può produrre sconcerto, ma l'effetto è anche questo sconcerto. Se non producesse uno sconcerto mancherebbe al suo scopo e questo scopo è anche proprio in qualche modo di disorientamento. Da tre proposizioni incongrue nasce una specie di metaproposizione, che suggerisce una lettura dove diventa molto forte l'elemento soggettivo del lettore che elabora un suo modo di guardare il mondo.

Facciamo un passo indietro e prendiamo Porta che, come dicevo, è già morto. Il mondo di Porta è abbastanza caratterizzato, ma se prendete il suo testo, come se prendete altre poesie di Balestrini, potete benissimo pensare che anche Porta lavorasse con il computer. La cosa sorprendente della poesia di Balestrini quando si mette al computer è che non produce una poesia diversa da quella che produceva quando non lo usava, perché usava già un computer mentale che elaborava, diciamo così, artigianalmente quello che tecnologicamente era molto più semplice da raggiungere. Ma Balestrini ha poi smesso assolutamente di usare il computer. Fabbricare una poesia a macchina non aveva senso. È un po' come un pittore che magari per un po' usa un video perché tanto vale che un certo modo di vedere sia arricchito andando al di là del quadro, poi comincia a lavorare questo video e non è più importante che sia fatto a video, è una serie di immagini elaborate artigianalmente. L'importante è raggiungere l'effetto tecnologico più che, empiricamente, il fatto che sia tecnologicamente elaborato. Quello rimane il punto di riferimento, il sintomo della fine, della rottura di una esperienza. Se prendete la poesia *Aprire* avete l'impressione di assoluto disgregarsi: non c'è più organizzazione sintattica, sono come ritagli sulla pagina. Pensate all'esperienza di Burroughs di lavorare attraverso ritagli, o l'esperienza del *collage* polimaterico: viene utilizzato e sbattuto sulla tela un pezzo di giornale, un oggetto, nella *pop art* elementi presi dalla realtà e incoerentemente incollati sulla tela.

Insomma, il mondo si presenta come esperienza di caos, fundamentalmente; quando vi parlerò di me dirò volentieri come esperienza labirintica. Il primo libro che io pubblico ha per titolo *Laborintus*. Il mondo non è più una architettura coerente dominabile, è un mondo dove ci si perde, ci si smarrisce in una rete labirintica che è l'esperienza del disordine come esperienza davvero molto più vicina alla realtà, al modo in cui noi viviamo la vita, e possiamo quindi sperare, in qualche modo, di accompagnarla nella riflessione culturale. Questo accadeva agli inizi degli anni Sessanta. Nel 1963 si costituisce a Palermo, in una riunione, il «Gruppo 63», che rimarrà attivo fino al 1969. Non ci sono solo poeti, ci sono critici, saggisti, romanzieri, tutti amici di musicisti, di pittori. Nasce la Nuova Avanguardia in Italia e opera, a partire da prodotti già elaborati in gran parte negli anni Cinquanta, nello spazio degli anni Sessanta.

Dopo la storia muta molto. Coloro che hanno vissuto questa esperienza e altri più giovani di loro proseguono. Si costituisce un nuovo gruppo che si definisce «Gruppo 93», che non nasce però nel 1993. Nasce negli anni Ottanta e si chiama così per simmetria con il «Gruppo 63», con l'idea di lavorare fino al 1993: «Voi avete messo il '63 come anno di partenza, noi mettiamo il '93 come anno finale. Fino al '93 lavoriamo insieme e poi basta, ognuno proseguirà per conto suo». D'altra parte le avanguardie sono state sempre relativamente effimere. Io rimasi molto impressionato quando, sono cose che tutti fanno ma che non si pensano mai abbastanza, un sociologo francese che insegnava a Bordeaux, Robert Escarpit, autore di diverse ricerche in sociologia letteraria, calcolò quanto è durata la tragedia greca e quanto è durata la tragedia elisabettiana. Si scopre, con grande sgomento, che si tratta di pochi decenni, venti o trent'anni. Siamo soliti pensare che la grande cultura greca sia la tragedia greca; che il grande teatro inglese sia quello elisabettiano e immaginiamo che siano durati per un secolo, per due secoli. Ma no! Qualche decennio, dopo di che tutto si sbaracca. Insomma la storia è molto più frantumata di quello che le classifiche secolari permettono. Ma le classifiche secolari sono utili. Non ho fatto altro fino adesso che dirvi, in fondo, che l'Ottocento è l'età del romanticismo, che il Novecento è l'età delle avanguardie.

Grosso modo con gli anni Settanta chi ha vissuto l'esperienza delle avanguardie tende a continuarla, anche se spesso questa esperienza viene molto temperata. Porta, per esempio, era partito molto netto, poi le

sue posizioni tendono a liricizzarsi maggiormente, a conciliarsi. Ognuno naturalmente ha la sua storia all'interno di questi quadri. Il mondo della poesia giovane degli ultimi decenni si presenta molto difficile a essere organizzato perché tendono a dissolversi i movimenti culturali. I gruppi, quelli che esistono, sono gruppi di ritorno all'ordine: richiamo al mondo del mito, nuovo orfismo, e simili. Parola innamorata, come si dice. La poesia vuole ritornare a essere effusione sentimentale, a ricercare un linguaggio separato, a proporre un mondo d'ordine e di valori. E credo che tutto coincida, fra l'altro, con situazioni che sono della società dei lettori. Evidentemente certe tensioni rivoluzionarie che si erano espresse all'epoca della Seconda guerra mondiale e nei grandi conflitti sociali che subentrarono, si spengono sempre più energicamente. Sconfitta planetaria dell'esperienza del socialismo, dominio globale, attraverso la globalizzazione, appunto, del grande capitale e quindi un ritorno all'ordine che è della società, dell'economia. Un ordine che è quanto mai violento e disordinato. Ma questo è un altro discorso che però ha naturalmente una influenza culturale, un proporsi di modelli culturali molto consumistici, molto rassicuranti o, quando sono inquietanti, è il trionfo dell'*horror*, spesso però in forma estremamente evasiva. Qualcuno riesce anche criticamente, ma questo ci porterebbe molto lontano. La poesia nel complesso è molto isolata. *Horror* poetici, che io sappia, in Italia non se ne producono, ma credo che non se ne producano nel mondo. Trovano il loro luogo nel romanzo, nel film, nel telefilm, nei prodotti video insomma: il loro luogo è fortemente tecnologico. Qui il discorso diventerebbe infinito, ma vi ho già trattenuto per una durata spaventosa di tempo.

A botta e risposta con Edoardo Sanguineti

Lei ha utilizzato spesso il termine «poetese». Potrebbe illustrare in modo più dettagliato che cosa intende con questa parola? (Christiane Emmert, Università di Regensburg, Germania)

Ho parlato della poesia come di una sorta di linguaggio separato, spesso sono lingue molto artificiali. Su come scriveva Omero non sappiamo niente, però probabilmente era una lingua esclusiva della poesia che rimescolava dialetti diversi con formulari cristallizzati. Quello che stava in quella lingua, che era molto stereotipata, molto formalizzata, in quei versi, in

quell'esametro, quello era poetico, il resto era accantonato. Se si scrive in endecasillabi o in altre forme metriche – ogni lingua ha dei suoi metri particolarmente coltivati – è chiaro che ci sono parole che o non entrano o, se entrano, devono adattarsi. Questo adattamento crea un effetto di lingua poetica. «Gran Dio morir sì giovane» si canta nell'opera. Quel «morir» è determinato dal fatto che siamo in una lingua poetica, nel caso quella del melodramma, e quindi non si potrebbe dire «Gran dio morire sì giovane». Uno in prosa avrebbe detto «gran Dio morire così giovane». «Gran Dio morir sì giovane» è richiesto da una certa struttura metrica.

Allora, per non rifare la storia dell'umanità, una rivoluzione assoluta è la nascita del verso libero. Il verso libero permette di far entrare nella poesia potenzialmente qualsiasi parola. In Italia c'è stato un critico molto importante nel Novecento, Gianfranco Contini, che sosteneva, anche qui con uno schema molto semplice, che ci sono nella poesia italiana due punti di riferimento che si stabiliscono fin dalle origini: Dante e Petrarca. Dante tende a un pluralismo linguistico e cerca di utilizzare tutti i linguaggi possibili. Non solo perché usa anche il latino, il provenzale che non è poi un poliglottismo molto forte (il greco non lo sapeva: ci sono tentativi di grecismi anche malriusciti e traballanti; non era colpa sua), ma perché i livelli linguistici sono molto eterogenei.

Un altro critico, Mario Fubini, dice che il linguaggio che Dante usa nell'*Inferno*, nel *Purgatorio*, nel *Paradiso*, è molto diverso nelle tre cantiche. Nel *Paradiso* usa un linguaggio tendenzialmente molto alto, tendenzialmente, statisticamente. Il linguaggio infernale, invece, è molto basso, molto concreto. Allora come dice Dante «vecchio»? «Vecchio» è la parola infernale, è il livello più basso: Caronte è un vecchio. Nel *Purgatorio* usa «veglio», che ancora adesso noi potremmo usare in italiano, non si usa più; «è un veglio» lo si dice ironicamente, perché è una parola tipicamente poetica. Era già all'età di Dante una parola poetica, era un francesismo, connotato da un uso di tradizione poetica cui Dante poteva guardare, e quindi quando Dante incontra Catone dice «veglio». Ma san Bernardo in *Paradiso* è un «sene», che è il latino *senex*, è un forte latinismo scomparso dalla lingua. Nessuno oggi, salvo che voglia citare Dante, userebbe la parola «sene». Quindi sono proprio tre livelli diversi. Dante li usa tutti e tre volendo esaurire tutte le possibilità della lingua come tutte le realtà del

mondo, anche se viste attraverso l'oltremondo. Petrarca è invece, diceva il Contini, un monolinguista, tende a usare un linguaggio di un solo tono molto coerente, molto selezionato.

Credo che in tutte le culture esistano momenti di prevalenza dell'allargamento del linguaggio, l'uscita dal poetese, o di chiusura nel poetese. Ho citato il verso libero perché rappresenta la possibilità più larga di depoeticizzazione. Ci fu una polemica che attraversò tutta l'Europa. È ancora poesia una poesia che usa il verso libero e non ha più regole, non ha più norme? Allora il poetese è un fenomeno ricorrente perché, anche non volendo, un dato momento culturale tende a essere egemonizzato, omogeneizzato, che non vuol dire coperto completamente, da temi, codici, modi metrici, ritmici, linguistici d'ogni specie che costituiscono i connotati di una lingua poetica. Allora, dicevo, quando noi abbiamo; in certo modo, fatto guerra al poetese è stato per voler rompere con questa condizione chiusa. Noi eravamo di fronte a un certo poetese che selezionava estremamente le cose.

Faccio un esempio che credo sia abbastanza divertente e paradigmatico. Un grande poeta italiano che molti di voi avranno letto, almeno in parte, in ogni caso sapete chi è, Giacomo Leopardi, professava essenzialmente una poetica dell'indefinito. Per lui era poetico ciò che non era razionale. La lingua francese era per lui il massimo della razionalità. Lui non lo sapeva, in realtà quello che aveva in mente era la lingua del razionalismo borghese, dell'illuminismo, quindi sentiva la lingua francese come naturalmente impoetica. L'italiano, invece, era per lui una lingua poetica perché indefinita, perché da noi l'illuminismo, quello di una lingua tecnica o scientifica, era molto più frenato in quel momento, anche se l'Italia era stata all'avanguardia in questo ambito (Galileo era stato il primo scrittore europeo a scrivere di scienza in volgare e ad abbandonare il latino). Leopardi commenta una poesia di Giovanni Petrarca nella quale si parla di un sole che tramonta e tramontando va «a gente che di là forse l'aspetta». Il sole va a illuminare della gente che forse dall'altra parte del mondo (Colombo non c'era ancora stato e quindi le Americhe erano ignote), forse aspetta l'arrivo del sole. Questo era un grosso problema, già affrontato da tutta la scienza precedente appena nata l'idea di una terra sferica. C'è gente agli antipodi, o no? Il problema degli antipodi era stato molto importante. Dante colloca il Purgatorio in America per così dire, perché può farlo, nessuno c'era

stato, quindi Ulisse va a finire presso l'isola del Purgatorio. Leopardi dice come è poetico quel «forse», «a gente che di là forse l'aspetta», perché uno può immaginare questi spazi dell'altro mondo come vuole. Ci sarà altra gente che aspetta che là arrivi il sole, oppure no? Leopardi afferma che noi moderni non possiamo più dire questo, lamenta che noi ormai abbiamo carte geografiche, il mondo è definito in un breve spazio, conosciamo tutto, la scienza domina tutto. La poesia sta morendo in sostanza, è minacciata gravemente dal fatto che tutto diventa calcolato, definito: arriva il mondo borghese e distrugge la poesia. Anche Hegel, anche Lukács e altri dicono questo: comincia insomma l'età della prosa, finisce l'età del poetico.

Un poeta ermetico, bravo, Alfonso Gatto, morto da un po' di tempo, scrive una poesia che comincia con questo verso: «Forse pedala nella sera l'uomo», dovendo descrivere un uomo che va in bicicletta. È un esempio tipico di poetese. Già «pedala nella sera». «Pedala» è audace, perché «pedala» è linguaggio comune. Però «nella sera», «pedala nella sera» non è proprio ciclismo dell'esperienza quotidiana. E poi «l'uomo», non il ciclista ma l'uomo. «Forse»: l'unica cosa che mi viene da dire è o pedala, o non pedala! Non è un problema di antipodi. Questo è un esempio tipico di poetese cristallizzato. Per far poesia io devo essere indefinito, allora posso fare uno sforzo di buona volontà e cercare di rappresentare uno che se ne va in bicicletta. C'era arrivato persino Giovanni Pascoli, insomma, a rendere poetica la bicicletta con cautela, e poi faceva «dlin dlin» con il suo campanello, e questo si armonizzava con la campagna, perché il mondo industriale faceva spavento ai poeti.

So che la maggior parte di voi è di cultura tedesca, quindi conoscerete spero Walter Benjamin. C'è una cosa straordinaria. Benjamin scrisse quei famosi saggi, fra le altre cose, su Charles Baudelaire come il poeta che apre alla modernità. Metà delle considerazioni di Benjamin partono dalla considerazione che Baudelaire scopre la folla, scopre la poesia della città, del mondo cittadino. E c'è un passaggio stupendo dove, commentando una poesia di Baudelaire, egli dice che però in Baudelaire la folla non compare mai. Il che è sorprendente: scopre la poeticità della folla e la folla non c'è! Anche questo è curioso, perché Baudelaire scopre la realtà della città moderna, ma è in lotta con grandi cautele nei confronti dell'impoetico della città. E Benjamin sente tutto quello che è implicito, ma naturalmente vuole sviluppare apologeticamente tutto questo.

Potrei continuare, ma credo di aver chiarito anche con un esempio concreto come noi potevamo sentire il poetese e dire bisogna farla finita con versi del tipo «forse pedala nella sera l'uomo». Usiamo un altro linguaggio. Non a caso, peraltro, «forse pedala nella sera l'uomo» è un endecasillabo. Questo non toglie che si possano scrivere endecasillabi. Io ho scritto ottave, sonetti sia pure così, in maniera episodica e non sempre totalmente regolare, ma qualche volta sì assolutamente. Però sono trattati come una variante del verso libero. In sostanza, non c'è più l'effetto poetico dell'endecasillabo col suo ritmo, è giocato come una citazione. Si cita, una sorta di giuoco, un riferimento a qualcosa che è raffreddato, è straniato.

Avrei due domande. Nella seconda metà del Novecento si trovano alcuni gruppi di poeti che si incontrano per riflettere sulla poetica dei poeti precedenti, dei periodi precedenti e su quale via nuova scegliere, su quale sarà la nuova espressione. Nel passato, ad esempio, i poeti lavoravano e scrivevano più da soli. Non ci sono delle informazioni che ci fossero così tanti gruppi e mi interessa sapere il perché di questi gruppi.

La seconda domanda è questa: la letteratura italiana di oggi risente della letteratura italiana dei periodi precedenti, e naturalmente della letteratura europea non soltanto contemporanea, ma anche di quella passata. Mi interessa sapere quale posto in questi influssi ha la letteratura delle nazioni slave e quali sono stati precisamente i poeti slavi, se può dirlo, che hanno influito sulla letteratura italiana della seconda metà del Novecento. (Robert Groselj, Università di Lubiana, Slovenia)

Per il primo punto, e cioè la costituzione in gruppi, ho detto che a partire già dal romanticismo siamo con gli -ismi. Gli -ismi caratterizzano in fondo dei gruppi: i romantici, ad esempio, sono un gruppo organizzato. Più organizzati loro che, poniamo, i neoclassici. I neoclassici erano gli uomini d'ordine insomma, avevano già l'egemonia, non avevano da organizzarsi, erano al potere. I romantici ribelli si organizzano in maniera clamorosa e spesso provocatoria. La prima di *Hernani* a Parigi diventa celebre perché è una sommossa. C'è la famosa giacca rossa di Gautier, che va allo spettacolo con la giacca rossa. Però in realtà, proprio perché la cultura è un fatto sociale organizzato, la storia è sempre stata così, con differenze molto grandi nei modi da epoca a epoca, e da tipo di cultura a tipo di cultura.

La poesia cinese o giapponese ha organizzazioni poetiche, codici poetici organizzati. Ci sono società spesso più organizzate ancora di quelle che ha vissuto l'Occidente. Ma i circoli poetici e le posizioni di gusto attraversano un po' tutta la storia. Anzi, si potrebbe dire paradossalmente che oggi, nell'età moderna in senso largo, fanno effetto i gruppi perché non sono socialmente dati, ma bisogna costruirseli e organizzarseli. I romantici nessuno li obbligava a mettersi insieme. Per essere efficaci devono organizzarsi, devono collegarsi fra di loro, trovare degli alleati, trovare consensi perché propongono qualcosa di innovativo e di eversivo. Prima la cultura negli *anciens régimes*, al plurale, era in qualche modo organizzata dal potere: erano circoli di corte, erano ambienti raffinati. Poteva essere il papa, il vescovo, il principe, l'imperatore. Alla corte di Augusto c'era una organizzazione poetica. Virgilio e Orazio fanno parte di un gruppo. I Novissimi alludevano anche a un gruppo di poeti latini che aveva preso questo nome, quando nascono, *neoterói*, come Catullo. Costituiscono un movimento perché Catullo, con i suoi amici e con influenze ellenistiche, rompe con una certa cultura classicheggiante romana. Quindi anche loro si organizzano. Alla corte di Carlo Magno i poeti dell'età carolingia sono un corpo molto organizzato. Cioè i gruppi intellettuali comprendono fra di loro, o in esclusiva o in aggiunta, gruppi poetici. Naturalmente in alcuni casi questa collettività poetica ha maggiore, in altri minore significato. Ci sono figure spesso totalmente isolate, o fortemente isolate. Però non è esclusivamente moderno questo raggrupparsi, anzi, come dicevo è nato dal bisogno di organizzare socialmente la cultura.

Anche qui potrei citare Benjamin. A proposito di Baudelaire dice che è il primo che sente di dover produrre una merce in concorrenza con altri poeti. E arriva ad affermare che certe tecniche del verso di Baudelaire si spiegano solo come strategie concorrenziali per battere altri poeti concorrenti. E vi segnala come novità che bisogna conquistarsi il pubblico mentre prima, dice, non che non esistessero mai rivalità, anzi le rivalità tra diversi pittori, musicisti, poeti erano molto forti, ma si trattava di conquistare il consenso di una corte, di un'autorità. Qui no, ormai il rapporto è con il pubblico perché si è entrati nell'età borghese, nell'età della merce. Sono prodotti che si vendono.

A questo punto contano molto le strategie. Allora il gruppo acquista un significato nuovo perché non è più un'élite sociale, anzi spesso è una posizione di ribelli che non hanno potere. In un certo senso si potrebbe spiegare, mi è accaduto di farlo, le avanguardie come una volontà di produrre antimerce. Il pubblico si aspetta certe cose, io gli do cose totalmente diverse che escano fuori dal mercato.

Cos'è la poesia di avanguardia? Lo dico in simbolo, è una poesia che non si vende. Noi viviamo in un mondo che non vende poesia in generale. Però il pubblico si rifiuta anche nella narrativa, anche nel cinema. È chiaro che Hollywood produce sempre più film che tendono al consumo, alla mercificazione, sulla base di quanto vende, di quanto hanno successo l'attore, il regista, una tematica e via dicendo. È chiaro che se io prendo un film surrealista, poniamo i primi film di Buñuel, le cose sono radicalmente diverse.

Buñuel non aveva alcuna intenzione di entrare in concorrenza con il cinematografo. Era finanziato, per quel poco che costavano queste cose, da gente abbastanza bizzarra, da nobili antiborghesi. Curiosamente questo artista poteva fare un passo indietro e trovare gli aristocratici a finanziarlo. Magari per fare *L'Age d'or*, che poi immediatamente è stato proibito dalla censura, assaltato dai fascisti d'epoca, dalle squadre dei nazionalisti fascistizzanti cattolici francesi. Proibito da tutte le censure in Francia, fu poi riproposto nel dopoguerra con molto ritardo. Adesso è guardato come un classico assoluto. E questo spiega anche la necessità di raggrupparsi. Se non c'era il gruppo surrealista che disse: «Ah Buñuel, questo è dei nostri!», nessuno gli dava retta.

Veniamo alla seconda domanda, ai rapporti con la cultura non nazionale da parte italiana. Si tratta, credo, in parte di un fenomeno europeo, in parte italiano esclusivamente. Certamente c'è stato per lungo tempo un rapporto molto privilegiato con la cultura francese in Italia. E questo si spiega: la cultura francese era egemone in Europa. Ci aveva pensato Napoleone: anche qui è la cultura borghese che comporta l'egemonia culturale. Io ricordo sempre che noi beviamo cognac perché c'è stato Napoleone. Se non venivano i francesi a spiegare in Europa che il cognac è buono non ci piacerebbe. Nel dopoguerra, perché è diventato buono il whisky? Perché sono arrivati gli angloamericani e lo hanno portato. Poi è diventata buona la Coca Cola. La cucina è un prodotto culturale e si

esporta. La conquista planetaria dei Mc Donald's non è mica un caso. Prima erano arrivati i francesi a spiegare che il bordeaux era il miglior vino del mondo e che la cucina di Parigi era il *non plus ultra*. L'aristocrazia russa parlava francese. Ne *La montagna incantata* di Thomas Mann, il dialogo d'amore si svolge in francese perché è la lingua dell'amore. C'era tutto un modello. Parigi è sempre Parigi. Poi planetariamente, non solo in Europa, si impone la cultura angloamericana. I romanzi russi in Italia arrivavano dalle traduzioni francesi. Di gente che conosceva il russo in Italia ce n'era pochissima. L'influenza di tutta l'Europa orientale era minima. Quando si scopre Dostoevskij è una rivoluzione in Occidente, anche perché evidentemente comporta una svolta assolutamente essenziale. Però è molto di seconda mano, la scoperta dello spirito slavo faceva molto esotico, è un'influenza molto esotica. Nel dopoguerra c'è una notevole attenzione a quello che accadeva in Russia, in modi anche abbastanza eterogenei. Da un lato, per ragioni politiche, c'è molta attenzione a quello che si produceva, ma soprattutto vengono scoperte le avanguardie russe. Renato Poggioli, uno studioso appunto di letteratura sovietica, scrive una famosa antologia *Il fiore del verso russo*. Si scopre Majakovskij, la cui influenza è molto notevole, o altri poeti di questo genere. Il caso Pasternàk è stato anche quello un caso molto controverso.

La prima edizione de *Il dottor Živago* uscì in Italia, ma suscita la tempesta che suscita. Poi Pasternàk riceve il premio Nobel. Allora la politica interveniva molto fortemente. Comunque direi che l'Italia era spostata abbastanza come attenzione privilegiata verso l'Occidente. Semmai era sul terreno cinematografico che si avvertiva un'influenza proprio per il carattere più internazionale. Nella musica Musorgskij aveva un grande significato nell'esperienza culturale, ma non solo lui. Insomma Stravinskij è russo per molti riguardi, però la sua attività si svolge in Occidente. Questo accade molto sovente. La cultura dell'emigrazione è già naturalmente un'altra cosa. Comunque ci furono zone veramente di grande influenza, dopo la scoperta dei grandi russi che parte dalla Francia, ma è appunto molto di mediazione.

Oggi Lei ci ha parlato del Novecento. Abbiamo visto che ci sono tanti neo-post-: neoavanguardia, neorealismo, ecc. Mi interessa sapere cosa pensa Lei: cosa oggi possono fare i poeti? Esiste forse la possibilità di esprimersi attraverso la poesia, o il tempo della poesia è finito perché tutto ciò che un

tempo si considerava poetico oggi non si usa più, lo si rifiuta? (Ivana Jukic, Università di Zara, Croazia)

Sul nuovo non è solo un fenomeno italiano, il neo- che ritorna. Direi che anche qui c'è forse in parte un'influenza francese linguisticamente, nei fatti non so. Comunque in Francia, ad esempio con il *nouveau roman* e con la *nouvelle vague* c'è stata moltò quest'epoca del neo-, del nuovo che in parte voleva dire ricollegarsi al passato. Certo i neorealisti dicevano «noi riprendiamo la grande tradizione realista»; o la neoavanguardia diceva che bisogna rifarsi a quello che l'avanguardia aveva fatto a suo tempo in maniera adeguata al nostro tempo. Ma è contemporaneamente un senso di rottura. La *nouvelle vague*, espressione che non nasce come legata alla cinematografia, ma viene applicata essenzialmente alla cinematografia, effettivamente vuole dire un grosso rinnovamento nella sintassi cinematografica; e il *nouveau roman* vuole farla finita con il romanzo ottocentesco. «Basta con Balzac!», è la parola d'ordine di Robbe Grillet semplificata all'osso. *L'école du regard* è poi una variante particolare. Questo bisogno di nuovo credo sia generale. Adesso, è vero, viviamo invece una età molto di post-, il prefisso fondamentale è post-. D'altra parte si parla di postmoderno per arrivare poi al postumano, alla poststoria, nel senso che la storia è finita, ecc.

Naturalmente si può benissimo, io credo, immaginare un mondo che non usa più la poesia. Perché se uno crede nella natura, per usare l'opposizione di prima natura/cultura, penserà che l'uomo è un animale poetico e questo lo costituisce e quindi ci sarà sempre la poesia. Se io penso in termini culturali devo dire di non saperlo: la poesia è un prodotto dell'attività umana e gli uomini come l'hanno inventata possono disinventarla, non sentirne più il bisogno e la necessità. Per il momento non ho l'impressione che si tratti di un terreno molto amato. Certo i giovani, è una cosa che sottolineo sempre, producono un'enorme quantità di poesia. Credo che al mondo se noi guardiamo bene, non parliamo dell'Europa ma addirittura a livello generalmente umano, non si è mai né detta, né scritta tanta poesia come oggi. Quantitativamente, proprio. Per la semplice considerazione che il mondo si sta alfabetizzando, e in grandissima misura l'Europa almeno, è un paese di fortissima alfabetizzazione. Appena i giovani sanno leggere e scrivere a diciott'anni si mettono a scrivere poesie. Poi magari smettono, alcuni continuano. Ma se io aumento la possibilità, che una volta era più

limitata, di imparare a scrivere, di acculturarsi letterariamente, aumento il numero di produttori e se c'è una crisi della poesia in parte è una crisi di sovrapproduzione. È come quando si produceva troppo caffè e per mantenere i prezzi bisognava bruciarlo. Forse bisogna cominciare a bruciare un po' di poesia, perché riacquisti un suo valore concorrenziale e mercantile. Poi ci pensa la società stessa a bruciarla, nel senso che: chi la legge?

Io riceverò una media di cinque o sei tra manoscritti e libri al giorno. Eppure sanno che io di norma non rispondo, non lavoro per case editrici, è tutto a fondo perduto. È evidente che io non posso leggere tutte queste cose, dovrei passare le mie giornate a leggere i poeti. Non lo posso fare, ma nessuno lo può fare. Anche il lavoro di recensione della poesia sta diventando un poco impossibile. Una volta si poteva non dico vedere tutti i film, ma vedere la produzione significativa pur con tutte le difficoltà, le censure. Magari non si sapeva nulla di quello che si faceva in India o in Cina, ma si faceva anche poco prima, meno o niente. Ci sono paesi che non producono. L'India è probabilmente il paese dove oggi si fanno più film nel mondo, ma non li vede nessuno salvo gli indiani, o pochi altri. Poi ogni tanto si scopre questa cinematografia, quell'altra. Ma oggi è impossibile seguire tutto perché il numero di film – per lo più orrendi – che ci sono in tutte le sale, nelle catene televisive è talmente grande che va come va. I film significativi è difficilissimo vederli, invece, perché di solito passano per festival, non entrano nel mercato. Esattamente come le esecuzioni musicali, essere informati in quest'età iperinformativa diventa sempre più difficile.

Questa è la vera difficoltà della poesia, credo oggi. Allora, ci sono due reazioni possibili: o io mi pongo, questo è l'atteggiamento dell'avanguardia, il problema di inventare una poesia che sia adeguata all'esperienza attuale, facendo riferimento all'esperienza che tiene conto naturalmente di tutto quello che nel passato si è depositato. Non si tratta di ignorare il passato, ma semplicemente di non subirlo e di non accomodarsi su quello che già è una certa posizione. La maggior parte dei poeti, invece, si sente rassicurata se usa un poetese in qualche modo già dato e si colloca in una direzione di ritorno all'ordine. Questa è la maggior parte dei testi che tendono a prodursi e che naturalmente si riproducono di solito in maniera inerte. La maggior parte di pittura che si produce al mondo è, credo, malgrado tutto, pittura di piccoli paesaggi con una bella natura morta, un ritratto: quelle opere che si vendono all'asta nelle trasmissioni televisive, così a metro e a

soggetto. Ecco una bella donna, guardate qua per centosettantamila lire e via. Chi li compera? Un piccolo o medio borghese che ha una casa, se ha più buon gusto si prende una riproduzione di Van Gogh nei grandi magazzini. È più bello avere una riproduzione di Van Gogh che non avere un orrore che non significa niente. Però, volendo avere un quadro che sia un quadro e non una riproduzione non avrà i soldi per comperarsi un Picasso o cose di questo genere, si comprerà quello che può, e cioè un prodotto di un certo poetese che è nella tradizione, di quello che dà la sicurezza del poetico: guarda che bel paesaggio, guarda che belle queste pere ...

Naturalmente queste cose sono sempre più emarginate perché la tecnologia provvede molto bene. Ieri pomeriggio eravamo in un bar qui vicino, c'erano dei Van Gogh appesi al muro, ovviamente erano delle fotografie a colori di quadri di Van Gogh. Mi pare ancora la soluzione più ragionevole. Se non posso comperarmi, non dico un Picasso, ma un pittore che io possa amare e oggi non mi sento di aderire all'impoetico, quello di certa pittura moderna, cercherò almeno qualcosa che sia significativo, insomma.

Allora ci sono dei progressivi aggiustamenti del gusto. Io ricordo benissimo i tempi in cui di fronte ai grandi quadri di Picasso tantissima gente diceva: «Ma no! Quelle robacce lì! Quelle cose lì!». Erano inorriditi. Oggi se c'è un'esposizione di Picasso, tutti i giovani accorrono, si comperano le cartoline, i cataloghi. Questo è diventato un poetese in qualche modo. Infatti c'è tutta una serie di picassiani che, poiché Picasso era ormai assunto nell'Olimpo dei grandi, picasseggiavano perché era un modo di sentirsi adeguati. Questo non è privo di senso. C'è anche un'evoluzione di gusto e un'acquisizione di cose, non è mica poi da inorridire. Se il mondo fosse fatto di grandi creatori ad ogni istante, se le centinaia di migliaia di persone che pubblicano e scrivono versi in Italia o mandano manoscritti, fossero tutti dei Petrarca, saremmo rovinati perché ci troveremmo di fronte in qualche modo all'angoscia di doverli leggere tutti, di valutarli senza tregua. Per fortuna, in un certo senso, nell'economia generale i grandi prodotti sono rari e quello permette di scegliere.

Chi di noi riesce a morire avendo letto tutto Omero, tutto Shakespeare, tutta la Bibbia, tutto Dante, tutto Goethe ecc.? È superiore alle forze di qualunque individuo. Ricordo che avevo un amico a cui un tale venne portandogli un libro di poesie con la preghiera di leggerlo. Gli disse: «Non

ho ancora finito di leggere Molière!». È vero, a un certo momento bisogna fare pure delle scelte e tutti noi ci consigliamo continuamente. Nella scuola che cosa state facendo adesso? Cercate di capire evidentemente cos'è la cultura, quali valori possono essere confermati attraverso confronti, discussioni, ascolto. «L'hai letto quel libro? Leggilo, è importante!». Poi il consiglio sarà buono, sarà cattivo. Cerchiamo di orientarci nel gran caos del mondo.

Se li paragono con i francesi del «Nouveau roman» devo dire che i suoi romanzi divertono, soprattutto «Capriccio italiano». Con «Il Giuoco dell'Oca», forse perché non ho capito il gioco, avevo l'impressione che si trattasse di una cosa come i tarocchi, come Calvino ne Il castello dei destini incrociati ... (Sylvia Tschörner, Università di Innsbruck, Austria)

È diverso, ma rispecchia un poco quell'epoca, indubbiamente. Calvino, fra l'altro, aveva molto amato *Il Giuoco dell'Oca*. Era un momento in cui questa idea, tra l'altro, di letteratura come gioco e combinatoria stava riemergendo in vario modo ...

Potrebbe essere dovuto al fatto che i francesi sono idealisti e Lei, dal punto di vista epistemologico, è realista? (Sylvia Tschörner, Università di Innsbruck, Austria)

Qui si entra in un problema di interpretazione. Sono idealisti i francesi? Questo è il primo interrogativo. Io credo che uno dei più grandi scrittori realisti del Novecento sia Beckett. Ovviamente prendo i francesi in senso largo, un po' come si usava con il *nouveau roman*, o si parlava di teatro dell'assurdo. Oggi a nessuno viene in mente di mettere insieme Beckett e Robbe Grillet, poniamo. Però arrivarono in fondo insieme, furono la nuova cultura francese, anche se Beckett è irlandese ma arrivò attraverso Parigi. Beckett è il più grande realista probabilmente del cuore del secolo, anche se apparentemente è del tutto delirante. Ma se c'è uno scrittore realista è lui. Adorno ha spiegato abbastanza bene in che senso il grande scrittore realista del Novecento sia stato Beckett. Quanto a Robbe Grillet, per prendere un esempio molto preciso di *nouveau roman*, era il teorico più noto, anche se il più bravo è stato Butor. Però quello che ha divulgato il *nouveau roman* è stato certamente Robbe Grillet.

E Lucien Goldmann ha dato un'interpretazione di Robbe Grillet assolutamente realistica. Si può essere d'accordo o meno. Come si spiega l'*école du regard* e la posizione di Robbe Grillet? È la disumanizzazione per cui Robbe Grillet vuole farla finita con l'umanesimo, nel senso che la realtà sia guardata non più con un occhio umano ma con un occhio impassibile. Non a caso poi la macchina da presa diventò uno strumento favorevole alla realizzazione ideale del racconto. Lo si spiega con la mercificazione.

Nasce un mondo di merci in cui la proiezione e i significati umani diventano assolutamente secondari di fronte al prevalere delle merci. La disumanizzazione che è data dalla mercificazione fa sì che Robbe Grillet realisticamente rappresenti un mondo dove non sono più importanti la passione, il sentimento umano, il mondo dove l'uomo proietta sulle cose una propria interiorità, o crede di farlo. Al contrario, l'uomo diventa un oggetto in mezzo agli altri, un manipolatore di oggetti che è manipolato in realtà dagli oggetti, come molta sociologia va dicendo. Dunque, è possibile dare del *nouveau roman* un'interpretazione realistica, molto più realistica di molti scrittori, che apparentemente sembrano realisti ma che in realtà sono naturalisti, cioè hanno una certa immagine del mondo, ordinata di cause ed effetti, che credono ancora nel personaggio unitario, che lo spazio e il tempo siano vissuti come coordinate razionali.

Robbe Grillet è molto più avanti, molto più realista. Sarebbe come dire che Einstein o la Teoria dei quanta non sono realisti. Non è realistico nemmeno Copernico perché il sole, checché si dica, nasce, tramonta e la terra sta ferma. Il vissuto mio quotidiano è di una terra ferma e di un sole che gira. In realtà, avevo citato prima Savinio per tutt'altre cose, egli insisteva sul fatto che la fine dei modelli presuppone in primo luogo che si diventi del tutto 'uomini copernicani'. Bisogna diventare copernicani e non è facile, non è facile. Vuol dire liquidare tutta l'idea di una gerarchia, di un mondo ordinato con un Dio che organizza e dà senso a tutto quanto.

Ieri leggevo – apparentemente non c'entra ma credo che invece bisogna cercare, almeno io lo penso, di legare cose che apparentemente sono del tutto divise – su «La Stampa», un giornale torinese, di un dibattito con tre interventi sopra le dichiarazioni di quel rabbino israeliano per cui la *Shoàh* era la giustizia divina che puniva colpevoli ebrei servendosi di Hitler per realizzare un compito morale: la punizione di malvagi. Quindi chi è morto ad Auschwitz era malvagio. Dio lo sapeva e ha utilizzato Hitler

per realizzare la giustizia divina. Ne è nata, come si sa, una tempesta spaventosa, sia nel mondo ebraico, sia nel mondo in generale. Ma come? Un ebreo che rappresenta la destra ortodossa ebraica, non un ebreo che non crede più in Dio, anzi un cultore, un teologo dell'ebraismo più rigoroso giustifica in un certo senso – e bisogna capire bene naturalmente, perché altrimenti ci si strappa le vesti e basta – lo sterminio degli ebrei.

Ma questo è un problema di qualunque religione, è il problema della spiegazione del male. Se io penso a un Dio buono, qualunque posizione teologica io assuma in concreto, mi trovo di fronte alla giustificazione del male per cui devo inventare strategie razionalmente mostruose. Chi era molto coerente, Kierkegaard, diceva che la religione è immorale: la moralità è una cosa, la religione un'altra. L'atteggiamento religioso è Abramo che uccide Isacco. È del tutto accidentale e secondario (non a caso l'esempio è ebraico perché sono i più rigorosi teologi del mondo e di tutta l'esperienza storica), anzi non importa niente che poi arrivi l'agnello sacrificale, che il figlio sia sostituito. L'atteggiamento religioso è nel momento in cui Dio mi obbliga e io uccido il figlio. A questo punto la morale viene meno, ma la religione comincia con la violazione della morale. La religione è immorale! Adesso non la finiremmo più, però la difficoltà che pone il rabbino è seria.

C'è un dibattito di teologi ebrei che noi non conosceamo. Se non fosse arrivata questa frase che l'ha reso parte della cultura planetaria, quelli erano lì a litigare per conto loro. Ma non è una questione così isolata particolarmente nello stato di Israele, nemmeno direi nella cultura ebraica internazionale. I problemi che solleva non sono solo di cultura ebraica. Come giustifico il male? In che senso Dio lo permette? Agostino è impazzito su queste cose, il successo del tomismo è di aver trovato una soluzione di compromesso con la tradizione classica aristotelicamente a posto. Insomma sono grandi arrangiamenti.

Allora finché durano i modelli, finché io sono alle prese con Dio sono di fronte a traumi spaventosi. Se divento copernicano, se degerarchizzo il mondo, invece ... Un poeta italiano che non è un grande poeta scrisse un verso stupendo, come accade certe volte ai modesti poeti. Celebrando la Rivoluzione francese disse che Robespierre tagliò la testa al re e Kant tagliò la testa a Dio. Naturalmente poi Kant fa tutto quel traffico che si sa per trovare Dio in base proprio all'etica, ma è un'altra faccenda. Però Dio

lo fece morire in un momento capitale, che è l'avvento della borghesia, che è radicalmente eversivo nei confronti del Padre eterno e delle sue immagini terrene. La morte di Dio si produce insieme alla morte del potere per grazia di Dio e, eventualmente con aggiunta poi addomesticata per un po', per volontà della nazione. Ma decisivo era l'avallo divino. Io avevo un amico monarchico che, quando si fece il referendum, disse che non vi avrebbe partecipato perché sosteneva che quello era re per grazia di Dio e che non poteva votare né a favore, né contro. Sarebbe stato come votare per Dio o contro Dio. A noi può parere strano, ma il mondo è andato avanti per millenni su basi di quest'ordine, che sono magico-teologici. Ora qui non entro in questioni teologiche, ma che cosa vuol dire essere realisti? Se il realismo è l'immagine naturalistica divulgata del buon senso generale del mondo, certamente Robbe Grillet non è realista, ma non è realista Einstein, non è realista Copernico. Nessuno di questi corrisponde all'esperienza così come la vivo nella quotidianità immediata. Cioè fondamentalmente: il mondo è un caos, con gran fatica cerchiamo di dare un ordine, niente di più. E sarà realista colui che tiene conto di questo caos di partenza, cioè realista è Freud, realista è Marx.

Per chiudere un aspetto del discorso di oggi: perché i surrealisti furono l'ultima avanguardia? Perché misero i piedi sul piatto, come si dice in italiano, cioè resero evidente quello che prima era stato nascosto. Ci sono due problemi da risolvere: che cosa facciamo di Freud e che cosa facciamo di Marx? Il surrealismo al servizio della rivoluzione, l'utilizzazione dell'inconscio? Questi sono i problemi del realismo moderno. Non la riproduzione di ciò che appare allo sguardo innocente e candido della vita quotidiana, ma il cercare di capire che cosa sta accadendo realmente e come davvero siamo fatti e come funzioniamo. Questa è una grossa difficoltà. I francesi erano realisti all'interno di una certa loro posizione, gli italiani di un'altra, ma il vero conflitto è, per certi riguardi, realismo e naturalismo. Il realismo è antinaturalistico, realista era Dante, realista era Shakespeare, che non imitavano nessuno. Il realismo è artificioso, è molto artificioso, è una costruzione molto artificiosa. Il mondo non appare einsteiniano, forse non lo è nemmeno, è sempre più dubbio che sia tale, ma non perché siamo tornati a Tolomeo, bensì perché nemmeno il mondo einsteiniano pare ormai del tutto adeguato a una visione ancora più complessa, ancora più inquieta, ancora più dubitabile che pare affermarsi come necessaria.