

## *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*

[«Nuova rivista di letteratura italiana», VIII 1-2 (2005), pp. 231-51]

### 1. Ha scritto Auden:

Gli interrogativi che soprattutto mi interessano quando leggo una poesia sono due. Il primo è di carattere tecnico: «Ecco un marchingegno verbale. Come funziona?». Il secondo è morale nel senso più ampio del termine: «Che tipo è colui che vive in questa poesia? Qual è la sua idea di ciò che è bene, di ciò che è giusto? E la sua idea del Maligno? Che cosa nasconde al lettore? Che cosa nasconde anche a se stesso?»<sup>1</sup>.

La critica accademica ha cercato di rispondere soprattutto alla prima domanda: come sono fatte, come funzionano le poesie? È stato questo, esplicitato in un infinito numero di scritti teorici, il programma di quasi tutti i metodi di studio della letteratura che sono venuti succedendosi nel corso del Novecento. E l'idea stessa di un metodo, di un protocollo da seguire per l'analisi di un'opera letteraria dice chiaramente su che cosa debba cadere l'attenzione: sulla letterarietà, su ciò che distingue il discorso poetico dal normale discorso in prosa. La critica dei critici-scrittori e quella dei critici-pensatori, la saggistica nel suo senso più tradizionale, non accademico, ha invece continuato a interessarsi piuttosto alla seconda questione, cioè a domandarsi chi è, quale visione del mondo mostra di avere l'uomo che ha messo insieme il «marchingegno verbale» che abbiamo sotto gli occhi, e quale profitto etico il lettore può ricavare dal colloquio con lui. Entrambi i punti di vista hanno una loro ragion d'essere, ma il secondo appare oggi a molti – mentre sembra avviata a chiudersi la stagione dei metodi e delle teorie applicate alla letteratura – più necessario del primo. Certo è raro trovare queste due capacità – quella di spiegare com'è fatto un testo e quella di valutare la sua sostanza morale – in uno stesso interprete o in una stessa opera sulla letteratura: perché mentre per il critico-pensatore la poesia è spesso soltanto un pretesto per un discorso che la supera, la critica accademica ha altrettanto spesso il difetto opposto, di non saper uscire dal cerchio chiuso che la poesia descrive: che è il limite di tante letture filologiche o stilistiche dovute anche a grandi maestri. Nel libro *Sulla poesia moderna* (Bologna, Il Mulino 2005) Guido Mazzoni fonde invece queste due capacità o punti di vista in maniera mirabile, sussumendoli entrambi nell'ottica dello storico della letteratura e delle idee. Da un lato egli spiega come funziona la poesia moderna, cioè quali sono, paragonate alla poesia del più lontano passato, le sue caratteristiche formali, retoriche, metriche, tematiche, e quale posizione essa occupi nell'attuale sistema dell'arte; dall'altro lato, s'interroga sul tipo d'uomo che ci parla, oggi, dalla poesia, e sul genere di visione del mondo che egli trasmette ai lettori. Non si tratta dunque in alcun modo di una storia della poesia post-romantica o di una sezione di essa, al modo in cui lo sono per esempio *Da Baudelaire al surrealismo* di Raymond o *Da Rimbaud ai postmoderni* di Russell; né di una mappa per 'figure e problemi principali' al modo in cui lo è *La struttura della lirica moderna* di Friedrich. Mazzoni non ignora né la cronologia né la tipologia, ma sottomette entrambe a un'idea generale circa ciò che *nella sua essenza* è la poesia moderna. Il risultato è un'argomentazione rigorosa, quasi geometrica, in cui in ogni singola parte sembra riflettersi l'intero, la concezione di fondo che ispira tutto il libro. E il rovescio di tale rigore è, come cercherò di mostrare più avanti, l'unilateralità, cioè la tendenza a costringere l'infinita varietà dei fenomeni entro gli schemi di una visione fortemente unitaria.

2. Nell'introduzione, Mazzoni situa se stesso e il suo procedimento in relazione con alcuni tra i principali modelli per la storia della cultura. Riporto la descrizione che egli dà dei principi e degli obiettivi propri di quelle che potremmo chiamare la 'grandi narrazioni storico-estetiche' (le opere di Hegel, Lukács, Adorno, Szondi) perché tutti questi principi e obiettivi, nessuno escluso,

---

<sup>1</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, Milano, Adelphi 1999, p. 70.

stanno a fondamento anche del libro di Mazzoni, il quale dunque qui parla di sé, del suo proprio punto di vista sulla letteratura (suoi i corsivi):

Opere così diverse fondano la propria architettura su alcuni presupposti comuni che oggi è facile criticare: la fiducia nell'*unità culturale* di un'epoca; la convinzione che esistano delle *discontinuità significative* fra periodi storici diversi; la fede nel *valore rappresentativo delle opere che sono sfuggite all'oblio* entrando nei nostri canoni monumentali o documentari; l'idea che si possano *raggruppare opere diverse* per origine, scopo, funzione in insiemi unitari come gli stili, i periodi, i generi; e infine, per quanto riguarda la storia delle arti, la fiducia nel *valore rappresentativo delle esperienze estetiche* (p. 14).

Nelle pagine successive, questa opzione a favore di una visione sistematica della storia letteraria viene difesa contro quegli orientamenti che nelle scienze umane oppongono all'astrattezza delle grandi narrazioni le realtà particolari dei gruppi umani (*cultural studies*), delle generazioni o delle epoche 'brevi' (la filologia e lo storicismo positivista, con quelle che con un po' di degnazione Mazzoni chiama le loro «genealogie elementari»), delle classi o *status* (Bourdieu). La difesa di questo punto di vista va di pari passo con la convinzione che in una prospettiva di lunga o di lunghissima durata l'evoluzione dell'arte sia omogenea, o meglio omologa, all'evoluzione storico-sociale e che dica la verità su di essa, una verità dotata di più sostanza umana di quanta ne abbiano le descrizioni fornite da qualsivoglia altra scienza umana:

A lungo andare, il risultato delle grandi battaglie interne al sistema della cultura dipende sempre dalla corrispondenza che questi conflitti intrattengono con i mutamenti epocali, soprattutto quando i fenomeni di cui si parla sono molto estesi: un autore può entrare nei programmi scolastici per motivi contingenti, ma un genere o uno stile non si impongono mai per caso (p. 21).

C'è dunque, secondo Mazzoni, una ragione oggettiva che spiega la formazione e la persistenza del canone delle opere che giudichiamo classiche, e questa fiducia nel buon lavoro della memoria e dell'oblio da un lato spiega il carattere serenamente conservatore del libro, cioè il fatto che Mazzoni non contesti affatto i canoni, le periodizzazioni, gli *ismi* correnti, ma semplicemente dia di queste categorie critiche acquisite delle nuove descrizioni e delle nuove motivazioni; dall'altro, giustifica il forte legame che durante tutto il libro unisce la storia della poesia alla storia delle idee, legame che induce a guardare alla poesia come a una delle manifestazioni dello spirito del tempo.

Il resto dell'introduzione è dedicato a una definizione del concetto di genere letterario e a una breve descrizione dei caratteri fondamentali della poesia moderna. Le due cose sono strettamente connesse, perché quello di genere è un concetto mobile e aperto; e nella fattispecie, perché il genere che chiamiamo poesia ha mutato profondamente la sua fisionomia nel corso degli ultimi due secoli. Se, osserva Mazzoni, Leopardi poteva progettare di scrivere, nella stessa pagina di diario, un poema didascalico sui boschi, una tragedia su Ifigenia, alcune novelle in ottava rima, un poema sul modello di *The Rape of the Lock*, una serie di odi filosofiche nonché alcuni «idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo», i lettori odierni tenderanno a semplificare il quadro respingendo ai margini del poetico tutto ciò che non appartiene alla sfera della lirica intesa come comunicazione di «esperienze vissute o riflessioni personali [scritte] in uno stile distante dal grado zero della comunicazione quotidiana» (p. 38). La didassi, la passione politica, la fede, la narrativa, tutto ciò insomma che esula dalla sfera lirico-soggettiva forma, nel sentire comune (e del sentire comune Mazzoni resta sempre, durante tutto il libro, un alleato fedele), la periferia del genere: «se il genere di cui parliamo non coincide con la lirica, e se alcune delle sue opere più importanti (*Un Coup de dés* o *La terra desolata*, i *Cantos* o *The Age of the Anxiety*) esulano dall'ambito della poesia soggettiva, la centralità della lirica resta inscalfibile» (p. 40).

Il primo capitolo ripercorre le vicende della nozione di poesia nella storia del pensiero estetico occidentale. Come è noto, la teoria letteraria classica e medievale non possiede il concetto di lirica come genere sintetico, destinato a sussumere tutti e *soltanto* i testi di carattere soggettivo. L'idea dell'autonomia della lirica rispetto agli altri sottogeneri verrà formulata per la prima volta dalla trattatistica cinquecentesca per uno scopo contingente, cioè descrivere il particolare tipo di esperienza condensato nelle poesie del *Canzoniere* di Petrarca, dal momento che tale esperienza non

sembrava incasellabile in alcuna delle categorie elaborate dalla poetica classica. Il nuovo genere che si affianca così ai due canonici dell'epica e del dramma differisce da questi tra l'altro e soprattutto quanto all'identità dell'istanza enunciativa: ai due generi mimetici, nei quali è sempre pertinente la domanda intorno a 'chi parla', se ne oppone un terzo definito non in base a caratteristiche concernenti il tema o il modo del discorso (diretto, riportato, misto) ma in base alla perfetta sovrapposibilità tra l'io narrante e il protagonista del canto. Nella teoria romantica e nella concezione stessa che oggi abbiamo della poesia essa è il «canto del cuore» (Abrams), la «voce immediata del sentimento» della quale la lirica rappresenta la «forma originaria» (p. 68). L'autore che, in Italia, prima e meglio di ogni altro prende coscienza di questa metamorfosi è Leopardi. Benché nei *Disegni letterari* sopracitati egli contempra la possibilità di esercitarsi su molti tavoli, e di dare vita a opere che col senno di poi ci sembrano appartenere a un'altra, ormai remota età della letteratura, egli riconosce chiaramente, nello *Zibaldone*, il primato della lirica sugli altri generi poetici, e dissolve nella categoria del 'lirico' e nel nome di *Canti* – sotto il quale raccoglie le sue poesie nell'edizione fiorentina – i sottogeneri metrico-retorici e tematici che la tradizione classicista gli consegnava:

La poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico di ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio di ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dall'uomo (*Zibaldone*, 4234, cit. da Mazzoni, p. 80).

*L'infinito* traduce in pratica quest'idea della poesia, e il secondo capitolo si apre con una lunga discussione del testo e delle sue interpretazioni. Mazzoni riconosce la novità e la modernità dell'*Infinito* soprattutto nella relazione d'identità che qui sussiste tra io empirico e io lirico: perché tale identità non si dava né in quella che Mazzoni chiama, riprendendo una categoria in uso nella romanistica tedesca, *Gesellschaftslyrik* né nella grande tradizione lirica romanza, laddove un io fungibile vive «esperienze individuali (perché dette da una prima persona singolare) ma non individuate (perché indistinte ed emblematiche)» (p. 100), dando luogo a quello che Mazzoni definisce «autobiografismo trascendentale» (p. 112). Assumendo Petrarca come autore esemplare per ciò che riguarda questo tipo di rapporto tra io empirico e io poetico, e nel solco dunque degli studi di Santagata, Mazzoni scrive sul *Canzoniere* alcune delle pagine più chiare e intelligenti fra quante siano state dedicate all'argomento. I caratteri più vistosi della poesia di Petrarca – la soppressione dei dettagli circostanziali, la censura linguistica, il carattere esemplare della *fabula* – vengono giustificati nel quadro di un ideale poetico che consegue l'universalità non attraverso un'estrema individuazione bensì appunto attraverso la proiezione sull'io di parole e concetti universali. *L'infinito* è invece più prossimo al terzo modello di lirica che Mazzoni individua definendolo «autobiografismo empirico». In esso, il poeta può, attraverso un linguaggio privato, mettere in forma frammenti di autobiografia che non ambiscono né a rappresentare l'intero della biografia stessa né a presentare la propria privata esperienza come figura dell'esperienza comune: «a partire da una soglia che varia da letteratura a letteratura, ma che sostanzialmente coincide con l'età romantica, i poeti possono raccontare i dettagli effimeri delle proprie vite effimere con una libertà confessoria, un *pathos* esistenziale, una serietà narcisistica inediti» (p. 113).

Il secondo capitolo dà dunque conto del modo in cui, approssimandosi all'età moderna, la poesia ha mutato i suoi contenuti. Il terzo capitolo è dedicato alla forma della poesia e alle due soglie storiche che essa ha attraversato negli ultimi due secoli. Prima, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, l'espressivismo romantico ha rifiutato le regole classicistiche e ha cessato di considerare la poesia come una «variazione ornamentale della prosa» (Barthes). Il documento che meglio di qualsiasi altro certifica questo passaggio è la prefazione di Wordsworth alle *Lyrical Ballads*, nella quale una scrittura naturale, originale, autentica, capace di tradurre in forma senza mediazioni il «traboccare spontaneo di sentimenti potenti», è opposta alla *poetic diction* tradizionale e al suo canone di *decorum* metrico, retorico, tematico. Durante la seconda soglia storica, tra

Ottocento e Novecento, i poeti traggono le estreme conseguenze dalla libertà romantica e alla lingua e alle forme ancora socializzabili e condivise dei loro predecessori (fino a Hugo e a Baudelaire) sostituiscono un loro proprio idioletto (Rimbaud, Mallarmé). I paragrafi 3-6 osservano le conseguenze di questo mutamento sul piano del lessico, della metrica, dei tropi.

Il quarto capitolo descrive *Lo spazio letterario della poesia moderna*. La lirica occupa il centro di questo spazio: ma non si tratta di un centro immobile, che non sperimenti dall'età romantica ad oggi trasformazioni anche radicali. E la traiettoria che Mazzoni disegna va dalla «sicurezza» dell'io romantico (p. 180: «l'io parla di sé nella convinzione incrollabile che la sua vita personale abbia un immediato valore universale o, se si preferisce, cosmico-storico, nel duplice senso di 'riconosciuto da tutti', ma anche di 'essenziale, decisivo per la nostra comprensione della realtà'») alla dissoluzione di quella sicurezza dopo le avanguardie storiche, cioè al maturare della sfiducia circa la possibilità che l'esperienza personale tradotta in letteratura possa ambire ad avere rilevanza pubblica e a dar voce a idee e sentimenti sovraindividuali. Questa sfiducia produce, secondo Mazzoni, due atteggiamenti opposti: quello disforico della 'vergogna della poesia' crepuscolare (p. 183: «chi prende la parola sente di non avere il diritto di darsi tanta importanza»), dove per crepuscolare s'intende, ben al di là del momento storico di Gozzano e Corazzini, quel desolato atteggiamento verso la vita per cui sono crepuscolari anche Larkin, Giudici o l'ultimo Montale; e quello euforico, provocatorio – «espressionistico», nella classificazione di Mazzoni – che nell'esperienza assoluta del poeta trova l'ultima riserva di verità e di autenticità rimasta in un mondo inautentico. I paragrafi 5 e 6 descrivono le «periferie antiliriche» che nello spazio della poesia moderna si dispongono attorno a questo nucleo lirico: da un lato il *long poem* o il poemetto narrativo, dall'altro quella 'poesia pura' che – come in Mallarmé, e con le sue parole – presuppone la «scomparsa elocutoria del poeta» e, sul piano degli effetti, un solipsismo che «rinuncia a ogni legame con le strutture pubbliche del mondo della vita, finendo per generare un'oscurità impenetrabile» (p. 202). Nei paragrafi 7 e 8 Mazzoni inizia una riflessione che si sviluppa più ampiamente nell'ultimo capitolo, e che abbandona il piano della ricostruzione storica per affrontare il problema del significato attuale della poesia tanto *in sé*, per la visione del mondo che essa sottende e veicola, quanto nei suoi rapporti con gli altri generi letterari.

La densità di questo libro è sempre tale da scoraggiare il riassunto, ma giunti al quinto e ultimo capitolo il compito si fa particolarmente arduo sia per la quantità e la difficoltà dei problemi che Mazzoni affronta nello spazio di poche pagine e sia perché quei problemi non sono considerati isolatamente ma vengono assorbiti in una complessiva visione della società moderna e trattati insomma come sintomi di uno stato del mondo. Direi che le tesi che Mazzoni sviluppa nel corso del capitolo sono contenute *in nuce* in una delle frasi d'apertura: «evidentemente solo una società individualistica può attribuire tanto peso a un'arte che, per i suoi contenuti e prima ancora per il suo stile, restituisce al lettore una visione del mondo compattamente soggettiva» (pp. 211-12). Le pagine successive *non* stemperano la radicalità di quest'affermazione. Il 'nucleo lirico' che nel corso dei secoli è andato estendendo il suo dominio sulla letteratura in versi non solo, nel Novecento, ha consolidato il suo primato in questo settore, ma ha influenzato in maniera tangibile anche le grandi forme della letteratura mimetica come il romanzo e il teatro, spostando il fulcro della narrazione dagli elementi relazionali dell'intreccio alla particolare visione del mondo dei personaggi trattati come monadi. All'altro capo della gerarchia dei generi, l'«inesplicato bisogno di individualità» che caratterizza il nostro tempo (Mallarmé) ha trovato il modo di applicarsi su amplissima scala nel lirismo declassato delle canzoni *pop*, le quali godono oggi di quel mandato sociale che la poesia non musicata ha da tempo perduto. La categoria psicologica della quale questi orientamenti estetici sono il sintomo è, secondo, Mazzoni, il narcisismo moderno:

Pochi fenomeni culturali raccontano con tanta forza la stagione narcisistica dell'individualismo moderno quanto il successo fra le masse di una forma simbolica [la canzone] che colloca l'interessante in esperienze brevi, soggettive e rappresentate – dunque vissute – in modo soggettivo: dichiarare una passione, raccontare un piccolo evento epifanico, esprimere un'opinione personale in uno stile personale (p. 232).

Il libro si chiude su questo crepuscolo. Con la previsione, anzi con la presa d'atto della marginalizzazione della poesia da un lato a vantaggio del lirismo elementare delle canzoni, dall'altro a vantaggio di quei generi narrativi come il romanzo e il cinema che arginano il moderno solipsismo rappresentando l'uomo, direbbe Lukács, nella totalità delle sue determinazioni: non già intravisto, in solitudine, nell'attimo che ne dovrebbe rivelare l'essenza, ma immerso nel flusso del tempo e nel sistema delle sue relazioni con gli altri uomini (p. 240).

3. «Uno dei desideri umani più profondi è quello di scoprire un disegno unitario in cui tutta l'esperienza, passata presente e futura, reale, possibile e mai realizzata, trovi ordine e simmetria»<sup>2</sup>. L'urgenza di questo desiderio si avverte quasi a ogni pagina di *Sulla poesia moderna*. Mazzoni sa bene quanto esso possa apparire inattuale nell'odierno contesto filosofico; ma il suo procedimento, che mira a introdurre «ordine e simmetria» nell'immenso territorio della poesia moderna, si può giustificare a due livelli. Da un punto di vista generale, qualsiasi racconto di un fenomeno culturale che abbracci un lungo periodo di tempo concentrandosi sulla lenta evoluzione degli universali dell'arte come le forme della narrazione o della rappresentazione figurativa, o come i modi dell'espressione lirica, si troverà di fronte a costanti e varianti che non solo tollerano ma richiedono, per essere davvero comprese, una considerazione unitaria che mostri la *direzione* nella quale l'arte del passato è venuta orientandosi. Ben più che la storia evenemenziale o la storia del pensiero, quella delle forme artistiche si impone al singolo come un *apriori* la cui forza condizionante è tanto più forte quanto egli è meno in grado di avvertirla: si opera sempre in continuità o in contrasto con una tradizione. Da un punto di vista particolare, la tesi di fondo del libro, che la storia della poesia sia un lungo tragitto dall'*es* all'*io*, dalla rappresentazione rituale di passioni ed esperienze fungibili all'«individuazione senza riserve», è ovviamente vera. Qui tuttavia deve cominciare la discussione, perché questa giusta tesi può essere argomentata e approvata in due modi diversi. Si può dire (1) che il linguaggio della poesia occidentale è a poco a poco mutato fino a consentire all'*io* 'empirico' di manifestarsi in piena libertà, lasciando cadere a uno a uno quei vincoli retorici – diventati vincoli del pensiero – che la tradizione aveva imposto agli autori premoderni. E si può dire invece che (2) una radicale e violenta trasformazione della soggettività, e del modo in cui la soggettività si esprime attraverso la letteratura, ha fatto sì che la poesia attingesse l'attuale grado di verità psicologica.

Naturalmente, i due punti di vista non si escludono a vicenda. Per chi sostiene il secondo, cioè per chi ritiene che la differenza tra la poesia antica e la poesia moderna stia non tanto nella lingua o nella retorica ma più in profondità, in un fatto *di visione*, la mutazione di linguaggio che ha interessato la poesia negli ultimi due secoli non è altro che il riflesso di un'evoluzione spirituale la quale, producendo nuovi concetti relativi all'*io* rappresentato nell'opera, ha avuto anche bisogno di nuove parole per esprimerli. E a chi invece in questa trasformazione vede, primariamente, un fatto di linguaggio non può sfuggire che a lungo andare la quantità si converte in qualità, e che l'indebolimento delle norme retoriche determina l'ingresso nella letteratura di tutti quei contenuti che il *decorum* classicista le aveva precluso. Ma queste due maniere di descrivere il fenomeno, benché conciliabili, vanno tenute distinte perché possono portare a conclusioni sensibilmente diverse circa il significato dell'intero processo storico.

L'idea che la poesia debba rappresentare sentimenti veri e originali relativi a un'esperienza particolare non ha avuto naturalmente bisogno, per affermarsi, dell'estetica romantica. Come ha osservato Wellek, «molto di tutto questo non è che buona dottrina classica»<sup>3</sup>; Wellek cita il motto di Orazio «Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi» (*Ars poetica*, 102-3); ma, con più preciso riferimento alla lirica d'amore, la verità del canto e della passione che lo origina è ribadita spesso dai greci e dai latini, e per esempio da Ovidio, in versi («Ad mea formosus voltus adhibete, puellae, / carmina, purpureus quae mihi dictat Amor»: *Amores*, II i 37-38) dei quali si possono seguire le metamorfosi nel corso della letteratura antica e medievale, da Riccardo da San Vittore a

<sup>2</sup> I. BERLIN, *Libertà*, Milano, Feltrinelli 2005, p. 159.

<sup>3</sup> R. WELLEK, *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Bologna, Boni 1980, pp. 225-53 (a p. 247).

Notkero il Balbo a Dante («I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto...»)<sup>4</sup>. Ma le citazioni sono in realtà superflue, perché l'idea della necessaria corrispondenza tra sentimento ed espressione – già presente dunque nei poeti classici – diventa addirittura un *topos* nel Medioevo: e a parte la famosa terzina di Dante è istruttivo leggere, nelle *vidas* dei trovatori, giudizi come questo: «Et enamoret se de la comtessa, filla de son seignor; e l'amors qu'el ac en leis l'enseingnet a trobar»; o, all'opposto, come questo: «Mas non fez gaires de las cansos, quar anc non fo fort enamoratz de neguna»<sup>5</sup>: giudizi, cioè, che commisurano la riuscita artistica al grado di verità con la quale i testi riflettono i sentimenti e le esperienze dei trovatori. Mazzoni non ignora questo stato di cose, ma trova una conferma alla sua tesi circa l'incompatibilità tra il lirismo antico e quello moderno nei trattati di poetica. Questo è naturalmente un modo di procedere giusto e necessario quando il campo della ricerca è tanto vasto. Occorre però domandarsi se sia sufficiente contare esclusivamente sulla teoria della letteratura premoderna per comprendere la prassi o la coscienza della prassi. Nell'età moderna, la poesia e il pensiero sulla poesia procedono spesso di pari passo, e anzi talvolta, come nel caso di molte avanguardie novecentesche, così prolifiche di manifesti e così povere di risultati, il secondo precede o surroga la prima. Ma fino al Cinquecento questo vincolo fra teoria e prassi non si dà mai, e il dibattito sulla letteratura è poco più che un balbettio, che trova spazio, tra l'altro, in opere che di solito non sono dedicate specificamente alla letteratura bensì all'istruzione retorica o linguistica. Insomma, è del tutto legittimo valorizzare il *De oratore* di Cicerone o il *Tresor* di Brunetto Latini o il *De vulgari eloquentia* come fonti d'informazione circa il pensiero sulla letteratura, ma non bisogna chiedere loro più di quello che possono dare e, soprattutto, non bisogna speculare sui loro silenzi. L'analisi diretta dei testi poetici non è eludibile, e può portare a conclusioni del tutto diverse. Mazzoni oppone ai «brani espressivistici di Platone, di Aristotele e di Orazio», nei quali si sottolinea l'importanza per la poesia della vera passione, la testimonianza di Aristotele: «per Aristotele l'elemento principale dell'arte poetica, in ordine logico e cronologico, è la *mimesis* delle azioni: la *lexis* è soltanto uno dei mezzi con i quali il poeta imita. Prima vengono le cose da imitare e solo dopo la dizione, che viene scelta "secondo convenienza"» (pp. 134-35). Ma la *Poetica* di Aristotele non è, in sostanza, molto più che una teoria della tragedia, e queste osservazioni sulla *mimesis* e sulla *lexis* si riferiscono appunto al dramma e non alla poesia monologica, dato che su questa Aristotele non dice praticamente nulla. Insomma, non è la teoria, così reticente, che qui conta e va meditata, ma l'operato dei poeti.

Vero è, d'altra parte, che la supposta verità sentimentale della poesia antica si serve di un linguaggio insincero, cioè di una retorica che sembra lasciare un campo molto ristretto alla libera e originale espressione degli affetti. Come credere all'autenticità di una poesia che ha tra i suoi personaggi il dio d'Amore, o che allestisce la scena seguendo le leggi di un genere a tema e retorica fissi come la pastorella? Ma è appunto in questi termini che parla di sé, della sua vita, il maggiore lirico del Duecento: «Cavalcando l'altrier per un camino, / pensoso dell'andar che mi sgradia, / trovai Amore in mezzo della via / in abito leggièr di peregrino» (Dante, *Vita nova* 4.9 [IX 9], vv. 1-4). Questo scarto, questa contraddizione tra il lirismo e i ferrei vincoli che la retorica sembra imporre ai poeti, è innegabile, com'è innegabile che tra la presenza del soggetto nella poesia moderna e la presenza del soggetto nella poesia antica e medievale esiste una differenza quantitativa tanto pronunciata da mutarsi in differenza di qualità: al punto che è del tutto legittimo domandarsi, di fronte alle poesie dei trovatori o di Dante o Petrarca, ciò che non avrebbe senso chiedersi a proposito delle poesie dei moderni, se cioè esse rispecchino una reale disposizione spirituale dell'autore, ed eventi reali, o non siano invece delle semplici esercitazioni retoriche, nel rango della *Rollenlyrik*. Ma da un lato, «molta poesia anche in tempi più antichi fu decisamente e concretamente autobiografica»<sup>6</sup>. Wellek cita l'elegia del cinquecentista Thomas Wyatt *They Flee from Me That Sometimes Did Me Seek* osservando che essa certamente rispecchia «un'intima

<sup>4</sup> Cfr. AU. RONCAGLIA, *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, Roma, Signorelli 1951, p. 30.

<sup>5</sup> *Vidas*, rispettivamente, di Guiraud lo Ros e di Uc de Saint Circ, in J. BOUTIÈRE ET A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nizet 1964, pp. 345 e 240.

<sup>6</sup> WELLEK, *Discriminazioni cit.*, p. 247.

esperienza personale»; ma, molto prima, nessuno si sognerebbe di negare il fondamento nella vita dell'elegia latina o di una forma 'mista' e purtuttavia intrinsecamente soggettiva come la satira. Nel Medioevo, nessun dubbio si può nutrire sull'ingenua sincerità di Walther von der Vogelweide, che gioisce per aver finalmente ottenuto il suo feudo («Ich han min lehen, al die werlt / ich han min lehen»)<sup>7</sup>, o su quella del duecentista italiano Monte Andrea, il quale trasforma in lirica, in occasione di lamento, le sue disgrazie finanziarie. Ecco due soggettività dispiegate, due vite spalancate davanti ai nostri occhi; ecco l'esatto contrario della *Gesellschaftslyrik*, cioè di quella poesia in cui parole, formule, concetti stereotipi vengono usati per descrivere sentimenti che, nella loro più ampia determinazione (l'Amore, il Dolore, la Gioia), tutti quanti conoscono o hanno conosciuto. Insomma, la lirica ha sempre *potuto* essere lo spazio della libera e veritiera espressione individuale, e questo spazio si è allargato e ristretto a seconda delle età e della disposizione mentale e caratteriale di ciascun poeta. E si potrebbe dire – aderendo a quella che mi sembra essere in sostanza anche l'opinione di Mazzoni – che ciò che è accaduto a partire dalla seconda metà del Settecento è stato semplicemente questo: che al verbo *potere* (dato che come mostrano le *vidas* i trovatori potevano anche simulare i loro affetti) si è sostituito progressivamente (ma in rapido, e se commisurato alla lenta evoluzione delle arti quasi fulmineo progresso) il verbo *dovere*: «l'esperienza vissuta, l'esperienza privata, intensa, divennero precisamente il criterio valutativo centrale nelle teorie liriche tedesche (e non solo in quelle liriche). *Erlebnis* divenne il termine intorno al quale esse si cristallizzarono»<sup>8</sup>.

Nel discorso sulla lirica premoderna occorre dunque tenere distinti questi due piani d'osservazione, quello relativo alla categoria psicologica della soggettività/sincerità dello scrivente e quello relativo al mezzo, cioè alla forma (lessico, tropi, sintassi) attraverso la quale questa soggettività si esprime. Perché in realtà non c'è niente di più soggettivo, introspettivo, solipsistico della poesia romanza del Medioevo. Al suo centro non stanno forse sempre le idee, i sentimenti e le esperienze dell'io? Ma è, se ci concentriamo sulla sua fisionomia, un io dimezzato, ridotto a puro cuore. «E questo è contra – scrive Dante in una pagina della *Vita nova* che non cessa di sorprendere e di far riflettere – coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare [cioè la lirica in volgare] fosse dal principio trovato per dire d'amore» (16.6 [XXV 6]). Ecco trovata l'essenza della poesia, non in un fatto di voce, di registro o di forma ma nella fissità di un tema: la poesia è, per gran parte della tradizione romanza, il genere che parla di un io innamorato. La realtà esterna degli eventi e del mondo sociale o vi è presente in forme stereotipate (gli altri amanti, gli avversari infidi, le donne solidali, il *set* posticcio sul quale la vicenda amorosa si svolge) o è assente. Le si adatta così alla perfezione, molto meglio di quanto non si adatti alla più multiforme poesia del nostro tempo, la descrizione che della lirica ha dato Hegel: «L'autentico poeta lirico non ha bisogno di partire da avvenimenti esterni [...], ma al contrario egli è per sé un mondo soggettivamente chiuso, cosicché può ricercare in sé stesso sia lo stimolo che il contenuto e accontentarsi delle interne situazioni, condizioni, avvenimenti, passioni del suo cuore e del suo spirito»<sup>9</sup>. Né questo 'parlare di sé' è pura *Rollenlyrik*, cioè invenzione di un'io poetico privo di rapporti con l'io empirico. Al contrario, l'io empirico o biografico, e insomma la persona reale del poeta affiora spesso in maniera molto più vivida di quanto non accada nella poesia moderna. Il *Liber* di Catullo ci dice sulla vita concreta del suo autore molto più di quanto *Another Time* o *Gli strumenti umani* ci dicano sulla vita concreta di Auden e Sereni. E al di là di questo biografismo spicciolo, è un fatto che leggendo Catullo o Orazio, o i *Tristia* di Ovidio, noi abbiamo l'impressione di entrare in contatto non tanto con un altro pensiero o con un'altra sensibilità ma, precisamente,

<sup>7</sup> WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Poesie*, Firenze, Vallecchi 1963, p. 134 («Ho il mio feudo – lo sappia il mondo! / Ho il mio feudo ottenuto!»).

<sup>8</sup> WELLEK, *Discriminazioni* cit., p. 248.

<sup>9</sup> G.W.F. HEGEL, *Estetica*, 2 volumi, a cura di N. MERKER, Torino, Einaudi 1997, II, p. 1253.

con un'altra esistenza umana della quale apprendiamo non la quintessenza (quella a cui mirano i moderni) ma le circostanze di fatto. Ecco come comincia l'elegia III 3 dei *Tristia* (vv. 1-6)<sup>10</sup>:

Haec mea si casu miraris epistula quare  
alterius digitis scripta sit, aeger eram,  
aeger in extremis ignoti partibus orbis  
incertusque meae paene salutis eram.  
Quem mihi nunc animum dira regione iacenti  
inter Sauromatas esse Getasque putes?

Certamente, il poeta, servendosi di un metro codificato, e pagando il suo tributo ai *topoi* del lamento, cala la sua «esperienza in stampi rigidi»; ciononostante, non direi, almeno in questo caso (e questo è il punto: che l'eccezione 'soggettiva' di Ovidio o di Catullo diventa norma per tutti i moderni), che la sua «identità reale» si trovi immessa «nei confini di un'identità poetica fissa» e che la sua vita empirica si adatti «a una maschera già stabilita» (Mazzoni, p. 115). Non viene invece proprio di qui, da questa così forte carica umana, l'immagine che abbiamo dei poeti classici come di amici, simili a noi anche nelle debolezze, che l'artificio letterario non maschera né sublima? E non è del resto, questa, soltanto una prerogativa dei classici. Nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente*, Dante descrive il turbamento – qualcosa di simile a un colpo apoplettico o a un attacco di epilessia – che lo ha colto nel momento in cui, lui ancora bambino di pochi mesi, Beatrice è venuta al mondo (57-65):

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si truova  
nel libro della mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne  
una passïon nova,  
tal ch'io rimasi di paura pieno;  
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno  
subitamente si ch'io caddi in terra  
per una luce che nel cuor percosse.

Il ricordo e la descrizione di un malessere fisico: si può immaginare qualcosa di più vero, concreto, intimamente soggettivo? Ma proprio qui comincia a farsi sensibile la differenza che separa i testi moderni da quelli antichi e medievali.

In primo luogo, la descrizione che Dante dà di questo malessere è, letteralmente, fine a se stessa, cioè non mette capo ad alcun giudizio sull'amore o sulla vita che il lettore possa condividere: è un racconto, una pagina di diario che documenta uno stato d'animo o uno stato del corpo il quale non ha, per chi legge, alcun interesse e alcun merito se non quello di rappresentare icasticamente la forza della passione. Dal canto suo, la poesia moderna non rinuncia alla biografia spicciola, agli aneddoti, al contrario. Ma questi aneddoti sono solo *apparentemente* fini a se stessi: in realtà, servono a spiegare, a illuminare in un lampo una situazione o una condizione di spirito rinviando metonimicamente a un significato più vasto. Una delle più belle poesie di Miłosz, *Rue Descartes*, è costruita in questo modo. C'è all'inizio il ricordo della giovinezza passata a Parigi insieme ad altri immigrati; e c'è l'immagine del poeta che torna negli stessi luoghi verso la fine della sua vita e riflette non tanto sulla caducità delle cose quanto sulla saggezza che deriva dall'averle viste cadere<sup>11</sup>:

Appoggio di nuovo i gomiti sul granito del lungofiume  
come se fossi tornato da un viaggio nei paesi sotterranei  
e avessi d'improvviso visto in moto nella luce la ruota delle stagioni

<sup>10</sup> «Se per caso sei stupita di vedere che questa lettera è scritta da una mano diversa dalla mia, sappi che è perché sono malato, malato nella regione estrema di un mondo sconosciuto, e incerto della salvezza. Puoi immaginare come sto, mentre giaccio in un'orribile regione tra Sarmati e Geti?».

<sup>11</sup> C. MIŁOSZ, *Poesie*, Milano, Adelphi 1983, pp. 175-76.



là dove sono caduti gli imperi e quelli che vivevano sono morti.  
E non c'è più né qui né altrove la capitale del mondo.  
E a tutti i costumi abbattuti è stata resa la loro buona reputazione.  
E so ormai che il tempo delle generazioni umane è diverso da quello della terra.

Poi c'è il ricordo di una cattiva azione:

E dei miei peccati gravi uno è quello che meglio ricordo:  
percorrendo una volta un sentiero nel bosco lungo un ruscello  
gettai una grossa pietra su una serpe d'acqua attorcigliata nell'erba.

Ebbene, questo episodio ha avuto, agli occhi del poeta, conseguenze smisurate, cioè ha deciso, alla lettera, dell'andamento della sua vita; la poesia si conclude infatti così: «E ciò che mi è capitato nella vita è stato la giusta punizione / che prima o poi raggiunge chi infrange il divieto».

Nella poesia moderna il ricordo di un episodio vissuto ha quasi sempre un valore che supera quello dell'episodio in sé, rivelando in un frammento un senso ulteriore che investe la vita intera del poeta o dice qualcosa di significativo sulla vita di tutti. La prova migliore di questo fatto viene da quei rari casi nei quali invece l'aneddoto, il minuto fatto biografico non vuol dire nulla, non ha alcuna connessione con un significato più profondo. Gli sciacalli del mottetto di Montale sono, né più né meno, sciacalli, riaffiorati per nessuna ragione particolare alla memoria del poeta, ma i lettori e i critici, spaesati di fronte a una simile gratuità, vanno alla ricerca di un senso riposto. In altre parole, nella poesia premoderna il racconto della propria privata esperienza non ha quasi mai un valore simbolico: come in un diario, il poeta registra ciò che gli è accaduto o accade senza che ciò metta capo a un ordine d'idee superiore dal quale il lettore possa sentirsi intimamente coinvolto. E di fatto, la domanda che noi ci poniamo di fronte a una poesia di Baudelaire, di Eliot, di Montale – *che cosa significa questa poesia?*, cioè: che cosa vogliono dire le immagini che il poeta mette davanti a noi? Perché i ricordi che la memoria seleziona sono questi e non altri? – non ha alcun senso se applicata ai testi antichi, perché in questi il significato si esaurisce in ciò che il poeta esplicitamente *dice*, senza che al di là del detto occorra cercare alcun reale sottaciuto 'messaggio'. La difficoltà del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* o dei tre *Great Middle English Poems* studiati da Spitzer<sup>12</sup> non stanno nel fatto che essi sono profondi o intenzionalmente criptici, cioè caratterizzati da una forma e da un contenuto dei quali soltanto l'autore ha la chiave, ma nel fatto che nel loro chiarissimo linguaggio essi si richiamano a idee e sentimenti, o meglio a *modalità* ideali e sentimentali che sono estranee all'esperienza e alla vita spirituale del lettore moderno.

In secondo luogo, l'episodio che Dante descrive nella sua canzone, lo svenimento in concomitanza con la nascita di Beatrice, *non è vero*, così come non sono vere le iperboli usate dallo stesso da Dante o dagli altri poeti del Medioevo nel descrivere lo sconvolgente effetto dell'innamoramento o la natura sovrumana dell'amata: non è vero che l'amante è tratto prigioniero alla corte d'Amore (Cavalcanti, *Li mie' foll'occhi*), e non è vero che al passaggio di Beatrice «ogne lingua deven tremando muta» (Dante, *Tanto gentile*, 3 [*Vita nova*, 17.5 = XXVI 5]). Naturalmente, anche l'episodio ricordato da Miłosz può essere frutto d'invenzione: tuttavia, esso è plausibile, e viene evocato in virtù della sua forza simbolica, della sua capacità di dare, attraverso la visione di un dettaglio, un giudizio più ampio sulla vita che il poeta ha vissuto. Quello di *Tanto gentil* e di *Li mie' foll'occhi* non è invece né il piano del possibile né il piano del simbolico, e il loro significato non si rivela attraverso una metafora originale ma attraverso il recupero di un'iperbole convenzionale. Ed è appunto sul grado di convenzionalità che la poesia premoderna ammette e che la poesia moderna invece non tollera che bisogna riflettere per valutare in maniera adeguata le vicende dell'io lirico nel corso della storia letteraria. E dato che il problema si pone in relazione non soltanto alla poesia ma a qualsiasi genere di espressione scritta che ponga al suo centro non una scena oggettivamente descritta, dramma o racconto, ma le personali opinioni dello scrivente, si

---

<sup>12</sup> L. SPITZER, *Explication de Texte Applied to Three Great Middle English Poems*, in ID., *Essays on English and American Literature*, Princeton, University Press 1962, pp. 193-247.

possono applicare al nostro caso le splendide considerazioni che Leclercq ha fatto a proposito degli *elogia* funebri e dei panegirici compilati dai monaci medievali:

Non che si debba, generalmente, mettere in dubbio la loro sincerità; ma non è sempre facile distinguere, nelle loro dichiarazioni, ciò che è spontaneo da ciò che è più o meno costretto, imposto dalle leggi dello stile o di un genere letterario. Per essi, assoggettarsi alle regole dell'arte è una forma di lealtà; è un modo di essere sinceri verso l'arte quello di accettarne le esigenze. Né per S. Ambrogio alla morte del fratello Satiro, né per S. Bernardo alla morte del fratello Gerardo, l'elogio funebre nella forma tradizionale del panegirico escluse la sincerità; nell'uno e nell'altro caso, questi sentimenti, realmente provati, esigevano un'espressione tanto più letteraria quanto più erano intensi [...]. Uno dei rari avversari di S. Bernardo, Pietro Berengario, gli ha rimproverato d'aver voluto imitare modelli antichi nel fare l'elogio di suo fratello; ha citato Socrate, Platone, Cicerone, S. Gerolamo, S. Ambrogio. E certamente S. Bernardo non li ignorava. Ha dato prova, nei loro confronti, di una geniale libertà, ma non si è riconosciuto il diritto di scostarsi, per esprimere un dolore reale, una sofferenza che apparteneva a lui solo, da una tradizione letteraria che era anch'essa una realtà [...]. Per questo, senza dubbio, nella letteratura antica non esiste il 'diario' come accade di vedere oggi: questo genere letterario in cui l'autore formula per se stesso dei pensieri intimi che tuttavia non scriverebbe se non dovessero essere letti, sarebbe stato allora considerato favorevole a una falsa sincerità [...]. Gli antichi riconoscevano, più semplicemente di noi, che la 'composizione' di un'opera d'arte, qualunque essa fosse, implicava una parte di finzione<sup>13</sup>.

È questo, a mio avviso, il giusto modo per affrontare anche il problema della presenza del soggetto nella poesia premoderna. Dalla constatazione che i poeti – come i monaci nei loro elogi – parlano delle loro vite aderendo a norme retoriche oggettive non deve seguire alcun giudizio limitativo circa la verità e la profondità dei sentimenti che si esprimono nella loro opera; più semplicemente, come scrive Leclercq, in ogni età «l'arte (*téchne*) implica il ricorso a mezzi e a strumenti che non sono quelli della natura nella sua immediata spontaneità»<sup>14</sup>. La storia dell'arte è appunto storia di quei mezzi e di quegli strumenti. Che ad essi possa corrispondere, in epoche diverse, un contenuto umano anche notevolmente diverso, è certo; ma è bene evitare di porre una cesura storica tra una stagione in cui l'«entelechia» della poesia (Mazzoni) non si è ancora rivelata e una stagione, l'età post-romantica, in cui tale processo si è ormai definitivamente compiuto. Qui l'hegelismo a cui il discorso di Mazzoni si richiama mostra il suo lato negativo. Perché la distinzione tra *Gesellschaftslyrik*, autobiografismo trascendentale e autobiografismo empirico proposta da Mazzoni (così come le altre distinzioni tra i vari modi di autorappresentazione dell'io che altri studiosi sotto altri nomi hanno indicato) ha valore piuttosto euristico che storiografico, cioè designa modi della letteratura che non si succedono ordinatamente nel tempo ma coesistono in forme e proporzioni mutevoli. Non esistono stagioni della soggettività meglio o peggio rispecchiata nell'arte; esistono stagioni della *téchne* e del linguaggio letterario nelle quali esso si mostra più o meno propenso – secondo gli attuali canoni estetici – a riflettere la differenza specifica delle diverse soggettività. Ciò significa che l'autobiografismo empirico non comincia con il romanticismo, anche se chiunque può vedere (per usare ancora categorie di Lukács) quanto più intensa e quanto più estesa sia la rappresentazione dell'io nella poesia degli ultimi due secoli se la si paragona a quella preromantica. E allo stesso modo, quella forma di lirismo sotto mentite spoglie che possiamo chiamare (senza sottillizzare sulle etichette) *Gesellschaftslyrik* o autobiografismo trascendentale non cessa di esistere con l'Ottocento, e sopravvive per esempio in tanta poesia tardoromantica – quella del Prati che leggevano in collegio Speranza e Carlotta – e oggi nella lirica seriale della canzoni *pop*.

All'inizio di *Middlemarch*, il grigio Casaubon accoglie la promessa sposa Dorothea con un discorso pieno di gelidi luoghi comuni:

Voi possedete tutte – anzi, più che tutte – quelle qualità che ho sempre considerato come i pregi caratteristici della femminilità. Il grande fascino del vostro sesso risiede nella disponibilità a un amore ardente, pronto al sacrificio e alla devozione, nel quale noi ravvisiamo la capacità di completare e perfezionare la nostra esistenza. Finora non ho conosciuto altre gioie che quelle di carattere più austero...

---

<sup>13</sup> J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Firenze, Sansoni 1988, pp. 169-70.

<sup>14</sup> LECLERCQ, *Cultura umanistica* cit., p. 169.

Commenta l'autrice:

Nessun discorso avrebbe potuto essere più onesto nel suo intento: la fredda retorica della conclusione era sincera quanto il latrato di un cane o il gracchiare di un corvo innamorato. Non sarebbe imprudente concludere che non c'era passione dietro quei sonetti dedicati a Delia [del poeta inglese Samuel Daniel, 1592] che ci colpiscono come la fievole musica di un mandolino?<sup>15</sup>

Certo, potremmo dire che l'onesto e sincero discorso di Casaubon è indice di un'anima gretta, incapace di vera passione: e infatti è così. Ma questo nostro giudizio (così come l'ironia della Eliot) riflette in realtà un pregiudizio *linguistico*: l'amore, la passione realmente sentita, si esprime, per noi, in modo molto diverso, e Casaubon non è, semplicemente, all'altezza dei tempi post-romantici in cui vive. Che cosa avrebbe diritto di replicare Casaubon? Che i libri, lo studio, la vita solitaria lo hanno educato ad esprimersi così, con classica compostezza, allo stesso modo in cui si sono espressi tanti uomini e poeti vissuti prima di lui; e che da questo per noi bizzarro uso del linguaggio nulla si può dedurre che smentisca la verità dei suoi sentimenti: il suo amore per Dorothea è reale, le sue parole sono sincere «quanto il latrato di un cane».

La seconda conseguenza che deriva dall'interpretare l'evoluzione della soggettività in poesia come un fatto di visione e non di linguaggio sta nel collegamento che così, necessariamente, si istituisce tra questo mutamento e le grandi trasformazioni dello spirito. È ciò che Mazzoni fa nell'ultimo, davvero magistrale capitolo del suo libro riconoscendo nella lirica moderna e nella sua variante di massa, la canzone *pop*, il genere letterario omologo alla tendenza spirituale del secolo, il narcisismo come sviluppo patologico dell'individualismo. Qui a me pare che sia condivisibile tanto quello che Mazzoni dice sull'anima moderna quanto la sua opinione sulla posizione che la poesia occupa nella società e all'interno del sistema dei generi letterari. Trovo però discutibile la connessione tra questo (o qualsiasi altro) genere letterario e lo spirito del tempo. Nella frase di Adorno che Mazzoni cita più volte nel corso del libro, secondo cui «le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti», il posto delle *forme*, comunque queste vadano intese, non può essere tenuto dai *generi letterari*. La relazione che lega alla realtà umana queste categorie del pensiero estetico – includenti del resto, dopo la fine delle poetiche normative, opere di natura la più disparata – è infinitamente più mediata; o precisamente: la ricerca dell'etimo spirituale di un genere può avere senso quando si tratti della *forma* che un determinato genere ha preso in un determinato frangente storico: il 'dramma borghese' o il 'romanzo di formazione' o altri idealtipi inventati dalla storia della cultura permettono forse simili deduzioni. Ma la poesia moderna è un territorio troppo vasto perché queste generalizzazioni si possano considerare davvero pertinenti. Ritenere che ad essa corrisponda una particolare tendenza spirituale, e anzi addirittura una speciale disposizione psichica, significa attribuirle un'essenza che essa in realtà non possiede. Da un lato, brevità e rappresentazione soggettiva della vita interiore non sono necessariamente funzione del narcisismo (cfr. invece Mazzoni, pp. 186 e 214). Dall'altro, meritano indubbiamente di essere chiamati 'lirici' anche molti di quei testi non brevi e/o non soggettivi che Mazzoni colloca alla periferia di quella città-poesia al cui centro sta appunto la lirica intesa come «espressione della vita intima dell'autore» (p. 70): una periferia della quale – proprio a causa del pregiudizio che individua «la forma elementare della lirica» nel monologo «di un personaggio individuato che parla di sé in uno stile che si vuole carico di elementi personali» (p. 190) – fanno parte tutte quelle poesie e tutti quei poeti che non si possono senza forzature far rientrare nel canone della lirica così angustamente intesa: sicché 'periferici' risultano tra gli altri Browning, Eliot, Pound, Rilke, Brecht, Milosz, Mallarmé, le avanguardie novecentesche. Questa topologia non implica, naturalmente, alcun giudizio di valore: l'*eccentricità* così definita non comporta affatto minore rilievo nella tradizione né minore altezza di risultati: e non credo di sbagliare se dico che i poeti preferiti da Mazzoni stanno alla periferia della città-poesia piuttosto che al suo centro. Si è centrali o periferici solo in quanto ci si avvicina di più o di meno a quello che per Mazzoni è il *proprium* della poesia moderna,

---

<sup>15</sup> G. ELIOT, *Middlemarch*, Milano, Oscar Mondadori 1995, p. 50.

il «racconto degli eventi che hanno segnato una vita» unito al «racconto degli stati intimi dell'io» (p. 73). Ma ammesso e non concesso che un *proprium*, un'essenza debba essere cercata, ne è questa una definizione accettabile?

4. Il piacere che proviamo nella lettura di gran parte dei poeti premoderni è di una qualità diversa rispetto a quella che proviamo leggendo la poesia degli ultimi due secoli. Accade di rado che i primi dicano qualcosa che ci porti a meditare profondamente sulla nostra vita e, quando accade, questo stimolo ci viene piuttosto dalla poesia morale di un autore come Orazio che dalla lirica strettamente intesa. Questa era solita operare, nell'infinita gamma dei temi in astratto praticabili, una selezione che al nostro punto di vista attuale appare troppo drastica. Come ho accennato sopra, col nome di lirica si designa sino alle soglie dell'età moderna quasi esclusivamente la poesia d'amore; e questo amore ha parole che gli autori traggono meno dalla loro privata esperienza che da un usurato codice retorico. A un lettore che non li abbia a lungo studiati essi non daranno alcun piacere salvo l'emozione – tutt'altro che vana ma di natura piuttosto intellettuale che estetica – di entrare in contatto con un universo spirituale molto lontano dal nostro. Chi invece li ha studiati apprezzerà soprattutto l'elemento tecnico, il virtuosismo che si esercita entro forme obbligate. Il piacere che proviamo nel leggere i grandi poeti moderni è più vicino invece a quello che proviamo leggendo un romanzo o un saggio filosofico, e consiste di solito in una specie di agnizione: il testo ci mette di fronte un'idea o un sentimento del quale riconosciamo la verità.

In che cosa, dunque, la soggettività della poesia medievale può dirsi diversa rispetto alla soggettività della poesia moderna (di *tutta* la poesia moderna, non solo del suo centro lirico)? In nient'altro che nel diverso *uso* che, nelle due epoche, gli autori fanno del loro soggettivo punto di vista sulle cose. Leggendo le rime di Cino da Pistoia noi non abbiamo alcuna *chance* di capire che cosa Cino pensasse della vita, e questo non solo perché le sue poesie parlano quasi esclusivamente di un unico suo aspetto, l'amore, ma perché l'amore stesso è vissuto e descritto senza apparente riguardo per quelle differenze specifiche che agli occhi dei moderni costituiscono l'oggetto stesso della poesia. Allo stesso modo, chi vuole conoscere le idee del più grande e più sincero lirico del Medioevo, Petrarca, si rivolgerà piuttosto alle *Familiari* o ai trattati latini che al *Canzoniere*, perché in quelle opere di pensiero molto più che in quest'opera di poesia si manifesta la reale essenza dell'io, la sua differenza specifica. Vale a dire che la poesia premoderna *non* è il luogo in cui si esprime un'originale visione del mondo e, con essa, valori che possano sollecitare il giudizio dei lettori; in essa, per usare ancora una volta la frase di Adorno, l'individuazione senza riserve – cioè la riduzione del mondo all'anima e alla vita del poeta – *non* mira al conseguimento dell'universale.

Per spiegarmi meglio mi servirò di un esempio tratto dalla poesia duecentesca. A un certo punto della sua vita, Guittone d'Arezzo entrò a far parte della Confraternita dei Cavalieri di Santa Maria. Continuò a scrivere versi, ma abbandonò (o aveva già da qualche tempo abbandonato) le liriche d'amore e si dedicò soltanto alla poesia d'argomento morale o religioso. In un paio di queste poesie si dichiara felice della sua scelta di vita ed esorta gli amici a fare altrettanto<sup>16</sup>:

Chi pote departire  
d'esto secol malvagio el suo talento,  
ahi come grand'è lui bona ventura!  
Ché tutto e' de' fallire,  
e quello che ci ha più di tenimento  
più tene in sé d'affanno e di rancura;  
.....  
Ma quei, che 'n Dio servire  
hanno locato loro intendimento,  
son partuti d'affanno e da paura

<sup>16</sup> GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di F. EGIDI, Bari, Laterza 1940, canz. XLIV 1-6 e 15-17.

È difficile immaginare un coinvolgimento dell'io più sincero e profondo di questo; e difficilmente si potrebbe pensare a una più limpida visione del mondo, che l'autore non soltanto difende ma afferma con vigore nello sforzo di fare proseliti. Ma si tratta davvero della libera manifestazione di un punto di vista personale? In realtà, la pratica delle 'lettere di vocazione' era molto diffusa nell'ambiente monastico medievale. Un monaco, di solito un novizio, scriveva ai suoi amici di un tempo dipingendo un quadro entusiastico della vita monacale, di modo che essi fossero invogliati a seguirlo<sup>17</sup>. Nonostante l'esistenza di questo protocollo, qualcosa che sta a metà tra una consuetudine e un vero e proprio genere letterario, non c'è motivo di pensare che lettere come quella citata fossero insincere: semplicemente, la retorica aveva predisposto una griglia di norme atte a dar forma al 'libero' entusiasmo dei frati. Ma l'esempio serve a mostrare dove stia, nelle poesie di Guittone, la differenza principale rispetto a un'ipotetica poesia moderna che origini dalla stessa situazione. Il coinvolgimento dell'io non è in discussione: ed è l'io empirico, non quello che Mazzoni chiama l'io trascendentale, non un io fungibile ma l'uomo Guittone. Ma la visione del mondo che il sonetto esprime non proviene originariamente da lui, non nel senso che egli parla sotto l'influsso di un ideale, come accade in tanta poesia politica del Novecento, ma nel senso che l'ideale parla attraverso la sua voce rendendo virtualmente indifferente l'effettiva partecipazione dell'io al messaggio che l'io trasmette: è presumibile che questo 'sonetto di vocazione' rispecchi alla perfezione le idee dell'uomo Guittone, ma potrebbe anche *non* rispecchiarle, l'io potrebbe interpretare un ruolo che spontaneamente non avrebbe interpretato o che avrebbe interpretato in maniera diversa.

Ciò che vale per la poesia morale vale a maggior ragione per la poesia amorosa, dal momento che questa è per sua natura ancora più conservatrice, ancora più legata a forme e contenuti tradizionali. Ma qui occorre un ulteriore chiarimento. Per dar ragione della banalità dell'antica lirica romanza, del suo continuo aggirarsi all'interno di un sistema formale e tematico chiuso, gli studiosi hanno formulato due ipotesi: si è pensato a quella che ho definito un'*integrazione di competenza*, nel senso che il lettore o l'ascoltatore sarebbero stati in grado di misurare e apprezzare il leggero scarto formale che ciascun nuovo testo realizzava rispetto alla tradizione del genere; e si è pensato a un'*integrazione d'esperienza*, nel senso che quanto più vaga e indeterminata è la cosa descritta dai poeti (amore, gioia, dolore, lutto, attesa) tanto più agevole è il rispecchiamento da parte del lettore, la sostituzione della propria privata esperienza a quella dell'io lirico<sup>18</sup>. L'«autobiografismo trascendentale» di Mazzoni si accosta a questa seconda linea d'interpretazione:

Petrarca [...] cerca sempre di evitare che il riferimento a circostanze precise leda il valore universale del discorso, ad esempio riassorbendo le rime d'occasione nella compagine allegorica della raccolta, in modo da nascondere, nei limiti del possibile, la loro origine effimera. Nella logica del *Canzoniere* le vicende troppo circostanziate o troppo individuate rischiano sempre di dimostrarsi caduche, la vita personale potendo ambire all'esemplarità solo quando riscatta la propria contingenza [...]. Il *Canzoniere* racconta dunque una *fabula* allegorica; l'io smussa i tratti troppo personali della propria storia per farsi emblema; la struttura delle poesie non si lascia turbare dalla contingenza dell'occasione; la mimesi del mondo esterno e interno tende all'indeterminato, al generico, all'universale» (pp. 109-10).

Queste letture della poesia antica hanno a mio avviso due difetti. In primo luogo sottovalutano l'importanza della *téchne* e sopravvalutano idealisticamente il potere del talento individuale, come se per una libera scelta e non per le oggettive, storiche condizioni imposte dal linguaggio, i poeti si orientassero verso questo stile così poco aderente alla realtà soggettiva: come i pittori verso le stilizzazioni innaturali dei fondi oro e i filosofi verso la speculazione servile della glossa invece che verso l'elaborazione di un loro personale sistema. Come se, in altre parole, fosse possibile scrollarsi di dosso con un atto di volontà le costrizioni che in *ogni* età dell'arte definiscono il campo entro il quale il talento individuale può esercitarsi. In secondo luogo, queste letture proiettano a torto sul

---

<sup>17</sup> Cfr. J. LECLERCQ, *Lettres de vocation à la vie monastique*, in «Analecta monastica», troisième série (1955), pp. 169-97.

<sup>18</sup> Cfr. C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 20-24.

passato quelle stesse aspettative che nei confronti della poesia nutrono i lettori moderni. Fuorviati dal rilievo pubblico che la poesia ha assunto nell'età moderna, gli interpreti tendono ad attribuire anche alla poesia premoderna un'importanza sociale che essa non aveva. Il profitto che la poesia antica garantiva e che alla poesia antica si chiedeva non era né quello del rispecchiamento prodotto dall'esatta descrizione di un sentimento né quello che deriva dalla rivelazione di una verità utile alla vita. La visione del mondo, la sintesi dei pensieri e dei sentimenti, non passava attraverso la lirica ma attraverso il racconto lungo, in versi o in prosa, o il dramma, o il trattato filosofico, o la lettera privata. Per quanto possa sembrarci strano – oltre che un po' deprimente, per chi dedica buona parte del suo tempo allo studio di quest'area della letteratura – il genere di piacere che antichi e medievali si ripromettevano dalla poesia era molto più concreto e immediato: *dolcezza* e *leggiadria*, nell'elogio che Dante fa delle rime d'amore di Guinizzelli; e, nella poesia morale, una saggezza subito traducibile in precetti. L'idea per noi così naturale che la vita del singolo efficacemente rappresentata possa essere figura della vita di tutti non appartiene a questi autori. Ovidio e Dante non riflettono sul tema dell'esilio in generale, come destino di molti, ma parlano del loro proprio esilio; Monte Andrea e Villon, o Cecco Angiolieri, non scrivono poesie sulla povertà degli uomini, come farà Brecht, ma sui loro personali, tragicomici problemi di denaro. L'individuazione di cui parla Adorno non ha, nel Medioevo, alcuna applicazione universale: le parole del poeta, vere o false che siano, descrivono una condizione che è soltanto sua.

La sanzione migliore di questa irrilevanza della lirica sta nel giudizio che i poeti stessi ne danno. La 'vergogna della poesia' ha infatti radici profonde, e sarebbe un errore trattare come *loci modestiae* le ironie di Baudri de Bourgeuil (*Perlege*, 167: «Improperant nugas quas scriptito sedulus ad te») o di Petrarca sulle loro *nugae* o le giustificazioni di Dante per l'immaturità della *Vita nova* (*Conv.* I i 16). Pagine di diario prive di un contenuto condivisibile, esse sono percepite come la parte più caduca della loro opera. Al contrario, l'alta stima nella quale autori e lettori tengono le poesie moderne deriva dal fatto che è proprio attraverso le poesie che penetriamo nel mondo morale degli autori, è qui che si deposita la parte più importante, duratura e interessante del loro pensiero, qui l'estrema individuazione consegue davvero l'universale, ovvero elabora un significato che risulta insieme originale e condivisibile: e noi possiamo infatti scrivere un saggio sulla visione del mondo di un poeta moderno quale essa risulta dai suoi versi, perché ad essi egli avrà affidato le sue idee più serie profonde. Mentre per sapere che cosa Petrarca pensa veramente della vita, e come materialmente e spiritualmente vive, le *Familiari* sono molto più utili del *Canzoniere*, i *Fiori del male* sono, per capire l'anima di Baudelaire, un documento più prezioso di qualsiasi epistolario. E se il tono doloroso delle rime di Cavalcanti può essere una posa, una scelta di stile che non ha alcuna vera attinenza col suo pensiero e col suo concreto atteggiamento nei confronti dell'amore, il profondo, essenziale pessimismo di Leopardi o di Larkin emerge, meglio che dalle loro lettere private, proprio dalle loro 'pubbliche' poesie.

A questo aumento d'intensità e di profondità della lirica ha corrisposto infine, in parallelo, un'enorme diversificazione nella gamma dei suoi contenuti: che è la ragione per cui mentre da un libro di poesie premoderne sappiamo quasi sempre che cosa aspettarci (per lo più un'altra personale – ma non troppo personale – variazione sul tema amoroso), una raccolta di liriche moderne riesce spesso a spiazzarci non soltanto per la sua forma ma anche per i suoi soggetti. Nel secolo appena concluso, la poesia ha potuto dire qualsiasi aspetto della realtà oggettiva rivaleggiando con il romanzo e con la filosofia, e spesso prevalendo su entrambi per intensità e forza persuasiva. Soggettivo, in essa, non è stato – com'era stato per secoli – il tema bensì il punto di vista sulle cose; e la sua «entelechia» va riconosciuta perciò non tanto nella totale, narcisistica libertà che l'autore adopera nella rappresentazione di se stesso (p. 190: «monologhi di un personaggio individuato che parla di sé in uno stile che si vuole carico di elementi personali») quanto, mutuando un termine della narratologia, in un fatto di *prospettiva*: nella facoltà che al poeta è concessa di esprimere – al pari del romanziere e del filosofo, ma senza le mediazioni che a questi vengono imposte dalla trama e dal rigore dell'argomentazione – un giudizio personale su ogni aspetto della vita. Per questo, l'idea dell'omologia tra lirica e narcisismo su cui Mazzoni insiste nell'ultimo capitolo (p. 240), e

l'idea di definire, alla luce di questa omologia, un'«antropologia poetica moderna» (p. 233), rischia di farci perdere di vista ciò che di davvero nuovo, rispetto al passato, c'è nella poesia moderna: il fatto cioè che essa ci mette nella condizione di capire e giudicare non l'io che parla nel testo ma – al pari della narrativa in prosa e della filosofia – le cose.

5. Ciò detto circa la tesi generale che Mazzoni sviluppa nel corso del libro, due questioni meritano ancora di essere discusse in maniera particolare. La prima è quella relativa alle canzoni *pop*. La loro importanza nell'odierno sistema delle arti e nella vita quotidiana non solo delle masse ma anche dell'*élite* intellettuale è evidente a tutti. Ed è evidente che esse occupano oggi, nell'orizzonte dell'esperienza comune, parte dello spazio un tempo occupato dalla poesia: «è emblematico che la musica *rock* e *pop* goda oggi di un mandato sociale plebiscitario, mentre la poesia moderna ha perduto da tempo ogni legittimazione collettiva» (p. 226). Mi pare che l'analisi di Mazzoni superi per verità e acume tutte quelle che sono state dedicate a questo fenomeno così importante: il punto di vista dello storico delle forme e quello dello storico della cultura collaborano qui in modo ammirevole. Mi pare però anche che, così come accadeva nel discorso sui tre diversi modi dell'autobiografismo in poesia, Mazzoni sia troppo propenso a interpretare i mutamenti quantitativi nei termini di un radicale salto di qualità nella vita culturale dell'Occidente. Nella popolarità delle canzoni e nell'impopolarità della poesia non musicata egli vede uno dei segni dell'affermarsi di un «nuovo canone umanistico» (p. 229), e osserva:

Io credo che fra un secolo si guarderà a questa metamorfosi con lo stesso spirito con cui oggi si guarda ai processi che hanno portato allo sviluppo del romanzo moderno e del cinema: anche in quei casi l'elemento musicale di alcuni generi antichi, nobili, colti ed elitari fu assorbito da arti nuove, ignobili, rozze e popolari, ma destinate, col tempo, ad accrescere il proprio prestigio, ad acquistare capitale simbolico e a entrare nel dominio della cultura alta. Davanti alle canzoni, gli intellettuali di cultura umanistica tradizionale che si sono formati quando la musica *rock* e *pop* era ancora un divertimento senza pretese si comportano come i letterati britannici dell'età augustea davanti alla volgarità sgrammaticata dei primi novels: reagiscono con sdegno aggressivo e con distacco snobistico, e non arrivano a prendere atto che il sistema sociale delle arti e i rapporti di forza fra le forme simboliche sono definitivamente cambiati (pp. 224-25).

Ma qui vorrei ancora una volta distinguere. È sicuramente vero che le canzoni *pop* hanno preso il posto dei «teneri versi del Prati» e delle romanze lette e suonate da Speranza e dall'amica Carlotta: le canzoni, non la *Trivialliteratur* tardoromantica (o il melodramma, o appunto le romanze) soddisferebbero oggi il loro gusto ingenuo. Ma a un livello superiore, al livello, diciamo, non di Giovanni Prati (1814-1884) ma di Charles Baudelaire (1821-1867), questo passaggio di consegne non si è ancora verificato, né sembra essere sul punto di verificarsi. «È probabile – osserva Mazzoni – che i programmi scolastici e gli insegnamenti universitari del futuro riserveranno, ai cantanti di quel periodo, uno spazio più ampio di quello concesso ai poeti coetanei; del resto, mi sembra innegabile che, per la storia sociale della cultura, Seamus Heaney, nato nel 1939, sia molto meno importante di John Lennon e Paul McCartney, nati nel 1940 e nel 1942» (p. 231). In effetti, è molto probabile che ciò debba avvenire nell'ampio arengo della «storia sociale della cultura»: là dove, del resto, uno scranno ancora più alto aspetta Steven Spielberg (1946), Giorgio Armani (1934) e Topolino. Ma il *piano* sul quale si è sviluppata l'arte di Seamus Heaney non è quello stesso sul quale hanno operato (memorabilmente) John Lennon, Paul McCartney o i librettisti dell'opera. A questo più alto livello, le canzoni (anche quelle scritte da autori più profondi, più 'poeti' di Lennon e McCartney come Dylan o Cohen e, in Italia, come De Gregori o Conte) non surrogano la poesia ma, soggette ad altre norme estetiche e compositive, si affiancano felicemente ad essa agendo, grazie alla musica, piuttosto sulle nostre emozioni che sul nostro intelletto e sulla nostra sfera morale. Con tutto ciò, il fenomeno che Mazzoni descrive è reale. Che la poesia sopravviva quasi solo nei *curricula* scolastici e sia ormai invece quasi irrilevante nel mercato culturale è un dato di fatto, così come è chiaro quale enorme potere – imparagonabile a quello di qualsiasi forma d'arte, in qualsiasi altra epoca – abbiano oggi le canzoni: potere di plasmare non solo la vita emotiva ma

anche gli *habitus* del loro pubblico: non si deposita soprattutto in questa forma il linguaggio mondiale del lirismo moderno?

Non è improbabile, d'altro canto, che la nostra prospettiva sia in parte falsata. Anche nel passato le canzoni popolari, per esempio quelle che Dioneo cita ai compagni della brigata nel *Decameron* alla fine della quinta giornata, e che Elissa gli impedisce di cantare, devono aver goduto di maggior corso e maggiore gradimento di quanto ne avesse la poesia d'arte; ed era appunto poesia musicata quella cantata dalla Carlotta di Gozzano o quella che ha commosso generazioni di europei nel melodramma. Se oggi le cose ci appaiono diverse è forse soltanto perché da un lato la poesia d'arte si è troppo allontanata dalla lingua della comunicazione quotidiana per poter essere letta per puro piacere da lettori non professionali (cioè dall'equivalente moderno di quei notai che in calce ai memoriali bolognesi riportano i versi di Giacomo da Lentini o di Dante); dall'altro, perché la canzone popolare si è emancipata dalla retorica della *Rollenlyrik*, dalla finzione delle romanze e del melodramma, ed è andata avvicinandosi a quello che Mazzoni chiama autobiografismo empirico. Ma le dinamiche della società di massa possono in effetti fare sì che la quantità si converta in qualità e, concretamente, è plausibile pensare che il sistema scolastico non sia più in grado prima o poi di mantenere in vita, dandogli spazio e dignità, un genere che il mercato culturale ha dichiarato defunto (ma ciò può valere per molte altre cose e discipline che appartengono al canone della cultura alta: non è ovvio che la scuola va o dovrebbe andare sempre di più *contro* il mercato culturale?); ed è possibile, anzi probabile, che un giovane dotato di talento 'poetico' si rivolga oggi più facilmente alla canzone che alla poesia, per il riconoscimento sociale che la prima garantisce e la seconda non garantisce più (o meglio, non ha quasi mai garantito). Ma tutto sommato, così come è accaduto per il romanzo e la sua variante popolare, il cinema, è immaginabile che questa splendida convivenza tra i due modi della lirica (modi che, anche se oggi faticiamo a vederlo, hanno *sempre* convissuto, sin dalle origini della tradizione romanza) sia destinata a durare ancora a lungo: e il compito degli intellettuali che hanno accesso a entrambi i modi (ed è la generazione di Mazzoni la prima a possedere e ad amare davvero questa sorta di doppio linguaggio) sarà soprattutto quello di chiarire gli ambiti di pertinenza e di metterne in luce – senza snobismi *highbrow* ma anche senza cadere nell'opposta tentazione della dignificazione del triviale – le rispettive bellezze.

6. La seconda questione sulla quale le osservazioni di Mazzoni non mi paiono del tutto convincenti è quella degli influssi extrasoggettivi cui la libera soggettività dei moderni soggiace. A più riprese, nel corso del libro, Mazzoni richiama l'attenzione su quello che è a suo avviso un paradosso: la totale libertà della quale il poeta moderno gode a paragone dei suoi predecessori, la possibilità che egli ha di manifestare senza alcun vincolo la sua sensibilità particolare, e insomma di dire tutto ciò che vuole in qualsiasi modo voglia dirlo, non dà luogo a quell'anarchia degli stili che risulterebbe dalla somma di espressioni autenticamente soggettive bensì, al contrario, al conguaglio su una delle tante poetiche che il campo artistico ammette come praticabili:

Dopo la conquista del diritto all'originalità, le arti sono un campo concorrenziale, scosso da continue rivoluzioni e occupato da gruppi che lottano o negoziano fra loro per la conquista di capitale economico o, più spesso, di capitale simbolico – cioè di beni preziosi e finiti come il prestigio e il ricordo (p. 209) [...]. Nell'età del talento individuale, l'opera dei poeti riflette i campi di forze sovraindividuali di cui gli autori fanno consapevolmente o inconsapevolmente parte. Ogni scrittore sceglie (o più spesso è scelto) da una famiglia poetica; adotta certi temi e certe forme solo perché questi temi e queste forme vengono legittimati da una tendenza di moda; cerca di distinguersi dagli autori simili per conquistare un'identità riconoscibile e un prestigio sicuro; combatte contro i poeti di altre famiglie per difendere le proprie scelte e legittimare il proprio destino (p. 241).

Qui Mazzoni deriva da Bourdieu non solo la nozione di campo artistico e quella della sua moderna autonomizzazione rispetto al discorso del «senso comune» ma anche l'idea della continua «lotta» che opporrebbe l'uno all'altro gli artisti e le loro scuole nel mercato dei beni economici e simbolici (prestigio, riconoscimento, ricordo). Ma se è possibile che questi concetti rappresentino una chiave per comprendere la dialettica delle varie avanguardie che si sono succedute dopo il simbolismo, è



molto dubbio che essi dicano qualcosa di veramente essenziale sull'arte moderna nel suo complesso<sup>19</sup>. In realtà, la «ricostruzione sistematica di uno spazio letterario circoscritto» (Mazzoni, p. 17) compiuta da Bourdieu in *Les règles de l'art*, ricostruzione che Mazzoni loda come «meno impressionistica» apetto di quelle offerte dal miope «genealogismo» positivista, e a cui più volte esplicitamente si richiama nel suo libro, quella ricostruzione ha a mio avviso il duplice difetto di schiacciare sul presente, sullo stato attuale dell'istituzione (o campo) letteraria, la descrizione dell'ambito entro il quale gli scrittori operano le loro scelte, e di sottovalutare in proporzione – privilegiando la sincronia sulla diacronia, lo studio degli equilibri vigenti in un dato momento storico rispetto allo studio delle dinamiche che hanno portato a determinarli – l'influenza che la tradizione secolare della letteratura esercita sui singoli. Senza contare che l'idea della continua battaglia tra le 'famiglie poetiche', e la scelta che il singolo compirebbe tra l'uno o l'altro dei vari schieramenti, estende con troppa fiducia al dominio dell'arte la logica – onnipresente in Bourdieu, e più pertinente in relazione ad altri ambiti della prassi – del puro interesse. Questa forma di riduzionismo dovrebbe essere guardata con sospettosa cautela da parte degli studiosi di storia letteraria, e soprattutto da chi, come Mazzoni, difende e privilegia (a ragione) nelle sue ricerche la prospettiva della lunga durata. Ed è significativo che la lunga durata affermi i suoi diritti proprio là dove Mazzoni ritiene di poterle surrogare la logica interna al 'campo letterario'.

Nel regime post-romantico della totale libertà dei temi e delle forme non si assiste affatto – osserva Mazzoni – a «un pullulare monadico di stili personali» ma al «trionfo dell'anarchia di gruppo, quasi che la vittoria del talento individuale su una *poetic diction* vecchia di secoli non si fosse risolta nel puro soggettivismo, ma nella nascita di tante piccole dizioni locali» (p. 208). Il proliferare degli *ismi* contemporanei, il distacco tra l'arte contemporanea e il consumo sociale, il suo chiudersi nella cerchia degli specialisti, mostra che Mazzoni è certamente nel giusto. Conseguenza di ciò è che la forma d'arte più libera da costrizioni è anche la più difficile da produrre e da fruire per la ragione che ha spiegato Bourdieu nel brano citato alla nota 19: «l'opera prodotta secondo la logica di un campo fortemente autonomo esige una percezione differenziale, distintiva, attenta agli scarti rispetto ad altre opere contemporanee o precedenti». Ma il punto di vista dello storico dovrebbe distinguersi da quello del sociologo della cultura appunto in questo, che lo storico sa vedere la persistenza delle strutture al di là della superficiale discontinuità degli stili «di gruppi, tendenze, correnti, maniere, scuole che si spartiscono l'ambito delle possibilità aperte in una certa epoca» (Mazzoni, p. 209). Dall'antologia *Poesia degli anni Settanta* curata da Antonio Porta Mazzoni cita un testo di Eros Alesi, «morto suicida a vent'anni nel 1971» (p. 205): la poesia, commenta Mazzoni, «così personale se confrontata con il modo ordinario di dire le cose, di per sé non è affatto personale, visto che Eros Alesi imita palesemente Allen Ginsberg». Ecco un brano del testo-copia seguito da un brano del testo-modello:

Caro Papà.

Tu che ora sei nei pascoli celesti, nei pascoli terreni, nei pascoli marini

Tu che se tra i pascoli umani. Tu che vibri nell'aria. Tu che ancora ami il tuo figlio Alesi Eros.

Tu che hai pianto per tuo figlio. Tu che segui la sua vita con le tue vibrazioni passate e presenti.

Tu che sei amato da tuo figlio. The che solo eri in lui...

O mother

what have I left out

---

<sup>19</sup> Di fatto, è all'avanguardia che Bourdieu pensa quando, in *Ragioni pratiche* (Bologna, Il Mulino 1995), definisce il concetto di autonomizzazione del campo artistico: «Come, dalla parte della produzione, non c'è più posto per i *naïf* se non come artisti oggetto, così non c'è più posto per una ricezione ingenua, di primo grado: l'opera prodotta secondo la logica di un campo fortemente autonomo [*e non secondo la logica del senso comune, del linguaggio comune*] esige una percezione differenziale, distintiva, attenta agli scarti rispetto ad altre opere contemporanee o precedenti. Conseguenza paradossale: il consumo adeguato di quest'arte, che è il prodotto di una rottura permanente con la storia e con la tradizione, tende a diventare totalmente storico: condizioni della dilettezza sono la coscienza e la conoscenza dello spazio dei possibili di cui l'opera è un prodotto, del 'contributo', come si suol dire, che essa rappresenta e che può essere colto solo mediante la comparazione storica» (p. 66).

O mother  
what have I forgotten  
O mother  
farewell  
with a long black shoe  
farewell  
with Communist Party and a brocken stocking...

Ma poi Mazzoni aggiunge (p. 207): «e Allen Ginsberg riprende un modo di far poesia il cui archetipo lontano sono *Le foglie d'erba* di Whitman»; e ancora, dopo la citazione da Whitman: «e Whitman, da parte sua, desume la forma dei propri versi dal grande modello delle traduzioni bibliche». Mazzoni commenta con le parole che ho già citato sopra: è la prova che «alla morte delle regole non segue un pullulare monadico di stili personali» ma la «nascita di tante piccole dizioni locali». Ma il fatto che l'elenco degli ideali precedenti di Eros Alesi si possa allungare quasi a volontà – fino alla Bibbia, o all'aretologia greco-latina – dice di che cosa qui veramente si tratti: non di una pratica imitativa nata all'interno dello stesso «campo concorrenziale» (p. 209) ma, più semplicemente, di uno dei modi del linguaggio poetico che si sono conservati intatti nel corso dei secoli e hanno contribuito a formare quella tradizione con la quale ogni volta si misura il talento individuale.

Questo equivoco, trascurabile in sé, mi pare sia significativo, perché mette in luce una caratteristica generale del libro, cioè la tendenza a sottolineare, pur nell'attenzione per i tempi lunghi della letteratura, le discontinuità e le fratture piuttosto che gli elementi che nel corso del tempo, al di sotto dei mutamenti di superficie, restano costanti. Commentando la frase di Wölfflin secondo cui «lo stesso contenuto in epoche diverse non può esprimersi nello stesso modo», Panofsky ha osservato una volta che ciò in realtà non significa altro se non che «uno stesso contenuto in epoche diverse non può affatto essere espresso, perché la forma che esso assume in un'epoca, partecipa in modo tale alla sua essenza che, in un'altra forma, esso non sarebbe più affatto lo stesso contenuto»<sup>20</sup>. Immagino che Mazzoni approverebbe questo giudizio, che a me pare invece un sofisma. Il giusto approccio storicistico non è quello che accorda cieca fiducia alle metanarrazioni storico-estetiche ma quello che riconosce la presenza di un analogo contenuto umano alla base di opere d'arte che il passare del tempo, a causa dell'evoluzione del linguaggio e della retorica letteraria, fa apparire ai nostri occhi come estranee, mute, quasi fossero i prodotti non di un'altra età del mondo ma di un altro mondo *tout court*. Nel suo significato più ampio (che è anche quello vero), la filologia si sforza appunto di colmare questa distanza. Per questo, circa il problema della continuità o discontinuità delle forme artistiche e delle categorie che le spiegano credo siano più vicine al vero queste parole di Lukács:

Ciò che più importa, da questo nuovo angolo visuale, è richiamare l'attenzione sulla grande stabilità storica di queste forme di comportamento e dei mezzi omogenei che esse determinano. È ovvio che la lirica di Rimbaud si distingue qualitativamente da quella di Saffo, la pittura di Cézanne da quella dei paesaggi cinesi, e così via, eppure chiunque giudichi obiettivamente, senza lasciarsi fuorviare da un esagerato storicismo, dovrà spontaneamente riconoscere questa generale uniformità del mezzo omogeneo e delle sue leggi. (Che poi l'evoluzione storica determini un arricchimento continuo, anche se contraddittorio e ineguale, è per noi qualcosa di ovvio)<sup>21</sup>.

7. La mia opinione è che *Sulla poesia moderna* sia uno dei migliori libri sulla letteratura che siano stati scritti negli ultimi decenni. I dubbi o i dissensi che esso può suscitare sono dovuti da un lato all'altezza del suo obiettivo e alla complessità dei problemi che Mazzoni non teme di affrontare indicando sempre, con chiarezza e onestà rare, il suo punto di vista; dall'altro lato, al fatto che Mazzoni ha scelto di dare, della poesia occidentale, non tanto una descrizione quanto un'interpretazione, e un'interpretazione deve per forza di cose selezionare i materiali su cui si esercita e privilegiare, nell'osservazione, una particolare prospettiva. Dubbi e dissensi non

<sup>20</sup> E. PANOFSKY, *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, Milano, Feltrinelli 1989, p. 153.

<sup>21</sup> G. LUKÁCS, *Estetica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 624-25.

diminuiscono dunque in alcun modo il valore del libro, ma al contrario ne mettono in rilievo la qualità più grande: *Sulla poesia moderna* è un libro che fa riflettere e che costringe a rimeditare alcuni dei problemi fondamentali della letteratura occidentale. In questo senso, Mazzoni dà anche una giusta indicazione di metodo. La storiografia letteraria è stata sin qui soprattutto, e in Italia più che altrove, storia delle forme. Ma l'accumulo dei dati resta inerte, e ben poco interessante per il lettore non specialista, se non si fonda su un'ipotesi circa il loro rapporto con la storia del pensiero: ed è appunto per la fusione di questi due elementi che il lavoro di Mazzoni può ben dirsi esemplare (così come, in altro ambito, quello di un'altra giovane studiosa, Sonia Gentili, autrice dell'eccellente *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci 2005).

Infine, qualcosa va detto sulla qualità della scrittura di questo libro. L'impressione è che Mazzoni possa dar conto di ogni sua singola frase; il che vuol dire che nel libro non c'è nessuno di quei fumosi esercizi di stile che rendono grama la lettura di tanta parte della critica letteraria, e la contemporaneistica in ispecie; e vuol dire anche che non c'è orpello, che il filo del discorso è sempre mantenuto con coerenza, e che non una delle duecentocinquanta pagine del volume potrebbe essere tolta senza che andasse perduta un'osservazione preziosa, funzionale al discorso nel suo complesso. Inoltre, proprio perché Mazzoni si muove su un alto livello di astrazione, maneggiando più spesso concetti che testi, i suoi interlocutori sono per la gran parte del libro non letterati ma filosofi e storici delle idee. Ma si tratta di un dialogo autentico, svolto su un piano di parità, e non – come, di nuovo, si verifica spesso nella critica attuale – di una collezione di citazioni declinate come gli articoli di un dogma. In molti libri di critica si trova una penosa caricatura della filosofia; nell'argomentare di Mazzoni si avverte invece un reale, progressivo lavoro di chiarimento dei concetti, mosso dalla forza di un pensiero davvero personale. Una volta terminato *Sulla poesia moderna* mi sono tornate in mente le parole con le quali Tocqueville chiude la sua introduzione a *La democrazia in America*. Le riporto qui di seguito perché credo che Mazzoni potrebbe citarle a sua volta sia per dare conto di ciò che ha voluto fare sia per replicare ai suoi contraddittori<sup>22</sup>:

So bene che, malgrado le mie cure, nulla sarà più facile del criticarmi, se qualcuno vorrà farlo. Coloro che vorranno prestarmi ascolto, troveranno nell'opera intera un'idea madre che lega, per così dire, tutte le parti. Ma la diversità degli argomenti che ho dovuto trattare è tanto grande, che chi vorrà opporre un fatto isolato all'insieme dei fatti che cito, un'idea isolata all'insieme delle idee, vi riuscirà senza fatica. Vorrei dunque che mi si usasse la cortesia di leggermi con lo stesso spirito che ha animato il mio lavoro, e che si giudicasse questo libro in base all'impressione generale che lascia, dato che mi sono deciso a scrivere spinto non da una sola ragione, ma da un insieme di ragioni.

---

<sup>22</sup> A. DE TOCQUEVILLE, *La democrazia in America*, in *Scritti politici*, 2 volumi, a cura di N. MATTEUCCI, Torino, UTET 1968, II, p. 29.