



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 22: *Lirica & Società / Poesia & Politica*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

IN PRIMA PERSONA

Vincenzo Bagnoli	8
Fabrizio Bajec	15
Maria Borio	20
Carlo Bordini	31
Gherardo Bortolotti	32
Franco Buffoni	36
Maria Grazia Calandrone	42
Biagio Cepollaro	45
Giovanna Frene	48
Florinda Fusco	51
Fabio Franzin	54
Massimo Gezzi	58
Paolo Giovannetti	61
Rita Filomeni	63
Umberto Fiori	68
Andrea Inglese	70
Luciano Mazziotta	74
Simona Menicocci	80
Guido Mazzoni	86
Italo Testa	92
Paolo Zublena	95

POESIA E POLITICA NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Fantini	
<i>Togliatti e la poesia di «Rinascita»</i>	102
Andrea Agliozzo	
<i>Forma e soggettività critica in Fortini</i>	129
Paolo Desogus	
<i>«La scoperta di Marx» di Pasolini</i>	145
Luca Lenzi	
<i>Sereni e l'isolazionismo della poesia</i>	151
Francesco Diaco	
<i>Appunti sulla gioia in Sereni</i>	158
Gianluca Picconi	
<i>Forza e politica nella poesia di Volponi</i>	176

POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE	
Massimiliano Manganelli	
<i>Lucini e la scrittura civile</i>	187
Erminio Risso	
<i>Sanguineti al vaglio della prassi</i>	203
Giuseppe Carrara	
<i>La poesia d'amore (e di politica) di Sanguineti</i>	214
Aldo Tagliaferri	
<i>Emilio Villa e l'Yalya</i>	236
Eugenio Gazzola	
<i>Società e politica nell'opera di Costa e Spatola</i>	265

LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO	
Riccardo Socci	
<i>Buffoni dagli esordi a «Guerra»</i>	270
Valentina Panarella	
<i>Identità-alterità collettiva nella poesia di Fiori</i>	287
Florinda Fusco	
<i>Vedere dal buio: prospettive su Anedda e Mesa</i>	296
Marco Gatto	
<i>Un'etica del margine: lirica e società a partire da Adorno</i>	302

ALTRI SGUARDI	
Ulisse Dogà	
<i>Il caso Wagner</i>	311
Jean-François Hamel	
<i>Leggere Mallarmé</i>	326
Stefania Caristia	
<i>La poesia francese nel «Politecnico»</i>	331
Nathalie Quintane	
<i>Reimmettere la politica in letteratura</i>	349
Benoît Casas	
<i>Poesia & Politica</i>	358
Stéphane Bouquet	
<i>Popolo, paraculo, poesia</i>	365
Marielle Macé	
<i>La letteratura è una scatola di utensili</i>	372



GLI AUTORI

LETTURE

Alessandro Broggi	377
Roberto Minardi	381
Giulia Martini	383
Stefano Modeo	386
Antonio Tricomi	390

I TRADOTTI

Jean-Patrice Courtois	
<i>tradotto da Gabriele Stera</i>	398
Russel Edson	
<i>tradotto da Bernardo Pacini</i>	401
Durs Grünbein	
<i>tradotto da Silvia Ruzzenenti</i>	406
Juan Carlos Mestre	
<i>tradotto da Lorenzo Mari</i>	409
Monica Rinck	
<i>tradotta da Gloria Colombo, Chiara Conterno</i>	
Gabriella Pelloni	413
Nelly Sachs	
<i>tradotta da Bianca Brece</i>	424

IL PARADOSSO (O I PARADOSSI) DELLA LIRICA SECONDO ADORNO. RIFLESSIONI SU POESIA E POLITICA A PARTIRE DAL DISCORSO SU LIRICA E SOCIETÀ

«L'arte è l'antitesi sociale della società, non va dedotta immediatamente da questa»

«In ogni arte ancora possibile la critica sociale deve essere innalzata a forma, a schermatura di qualsiasi contenuto sociale manifesto»

«Ma che cosa sarebbe l'arte come storiografia se si scrollasse di dosso la memoria della sofferenza accumulata?»

(Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*)

Partendo dal tema del seminario milanese del marzo 2019 su *Lirica e società / Poesia e politica*, mi ripropongo qui di fare una breve verifica, con i modesti mezzi di un non specialista in studi filosofici e specialmente estetici, sull'attualità del celebre saggio di Adorno(1) cui il titolo del seminario rinviava – almeno relativamente alla poesia italiana di oggi(2).

Proviamo a riassumere, per il possibile, quel testo, per la verità assai più noto e citato (magari e non di rado anche a sproposito – lo si è appena visto in nota) nel dibattito internazionale che in quello italiano.

La poesia lirica può contenere moti ed espressioni dell'individualità, ma la sua dimensione artistica è conferita solo dalla forma estetica che le consente l'accesso all'universale. Tuttavia, nonostante la petizione di principio soggettivista e individualista della poesia (lirica) moderna, l'«universalità del contenuto lirico è [...] essenzialmente sociale» (LS 47). Il soggetto si confronta con contenuti sociali, ma la situazione sociale dell'autore non spiega le opere: che, in altre parole, sono in rapporto stretto con la storia, ma non sono (per intero) storicamente e socialmente determinate. Se vi entrano dei contenuti sociali, devono passare attraverso un'intuizione soggettiva, non essere espressi come concetti sociali. Di qui il rifiuto adorniano di concepire la critica come mera demistificazione di un'ideologia. Le grandi opere d'arte, e tra esse le poesie liriche in prima posizione, travalicano la falsa coscienza e la menzogna che pure veicolano, distinguendosi semmai per una viva e ben dialettica presenza della contraddizione: «La lirica non deve venir dedotta dalla società; il suo contenuto sociale è precisamente l'elemento spontaneo che non consegue dalla situazione di volta in volta sussistente» (LS 52). Naturalmente, per datazione e anche per origine pragmatica del saggio, la poesia presa in considerazione (da Goethe a George) è soprattutto una lirica lontanissima dai fatti della storia. Una lirica moderna(3), ma ben al di qua di tentativi di irruzione di contenuti sociali espliciti.

Il legame tra lirica e società è, insomma, indiretto. Anche la semplice espressione di una soggettività in rotta con la società, fuori da qualunque presa di posizione o introduzione di temi progressisti, costituisce di per sé un fatto sociale: «L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e che si esprime in quanto contrapposto al collettivo, all'obiettività» (LS 50). L'oggettività della lirica è data – hegelianamente – dal ripiegarsi dello spirito soggettivo (del soggetto) su sé stesso. Con ciò si arriva a un primo apparente paradosso per il quale l'aspetto più personale e idiosincratico della lirica costituisce proprio il suo elemento sociale.

(Se si vuole esemplificare con un caso italiano classico, il Montale delle *Occasioni*, diciamo pure dei *Mottetti*, rientra pienamente in questa definizione. Il suo aristocratico antagonismo rispetto alla società coeva è veicolato dalla poetica consistente nell'«esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta»(4). L'espressione della soggettività è più oggettiva della tematizzazione dell'oggettività, insomma).

La mediazione tra soggettivo e oggettivo – o in altre parole il modo in cui il soggettivo diventa oggettivo – passa, secondo Adorno, attraverso la lingua. E qui veniamo alla motivazione del nostro

titolo: «La paradossalità specifica del prodotto lirico, la soggettività che si capovolge in obiettività, è legata a quel predominio della configurazione linguistica nella lirica, da cui discende il primato della lingua nella poesia in generale, fino alla forma della prosa» (LS 53). Nella lirica c'è insomma la duplicità della lingua, che è insieme universalità dei concetti e spontaneità delle espressioni soggettive. Adorno è lontanissimo, ovviamente, dalle posizioni heideggeriane (il linguaggio come casa dell'essere, il linguaggio come evento, l'identità di poesia e pensiero come custodia del linguaggio) – e anzi in sorda polemica con esse. Il linguaggio, per Adorno, è prodotto sociale e veicolo di concetti. È dunque la predominanza della lingua – ove nel concetto di lingua andrà compresa sia la lingua in sé come prodotto sociale sia lo stile come suo sottoinsieme (anche se questo Adorno, nella sede di cui stiamo trattando, non lo specifica) – a costituire la premessa e la causa del passaggio dalla soggettività all'oggettività nella poesia lirica.

La contraddizione (e quindi la paradossalità) diventa massima quanto più la poesia (il linguaggio poetico) perde l'aura (e siamo ovviamente nei pressi della lettura benjaminiana di Baudelaire). Tanto più disincantato è il mondo, tanto più è incantata la lirica. Certo, la maschera tragica di questo linguaggio separato dal mondo, anche se espressione soggettiva attraverso un medium comunque radicato nella società, già ai tempi del *Discorso* di Adorno si andava disfaccendo, o si era già senz'altro disfatta (e le considerazioni su una nuova poesia che si servisse di materiali linguistici anche più bassi o popolari – Lorca e Brecht i nomi poco più che gettati lì – sono in Adorno appena accennate e abbastanza incerte). Di sicuro gli esempi evocati da Adorno – Mörücke e George – partecipano di una «sotterranea corrente collettiva» (LS 57) dall'alto del virtuosismo della loro dizione poetica, classicista o decadente che sia. La purezza straniante dello stile è insomma la forma di antagonismo sociale insito nella poesia dei grandi lirici – anche se politicamente conservatori come George.

Un antagonismo sociale che in ogni caso «esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti»: «una forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull'uomo» (LS 49). Nonostante il suo possibile esoterismo – e la sua apparente distanza dalla storia, la poesia risulta così – agli occhi di Adorno – nientemeno che «meridiana della filosofia della storia» (LS 57).

È chiaro che la situazione, almeno dell'ultimo secolo o poco meno di poesia (e anche di quella poesia che possiamo continuare a chiamare lirica), è profondamente mutata rispetto alle coordinate che Adorno attribuiva alla «lirica tradizionale» (già in quella sede distinta dalla «lirica contemporanea»; LS 56). Sintetizzando al massimo: la lingua d'uso, più o meno straniata, ha fatto massiccio ingresso nel codice lirico; la forma di soggettività ivi espressa si è sempre più indebolita o ha messo in questione la sua *agency* – e questo per rimanere alla poesia comunque postlirica (escludendo la poesia narrativa o le forme di plurilinguismo estremo o di *cut up* delle avanguardie, o ancora – e più di tutto le nuove frontiere di quella che a vario titolo si può definire poesia concettuale); la lirica si è aperta a moduli narrativi o dialogici.

Ma evitando di problematizzare troppo queste ultime questioni, possiamo semplicemente chiederci: esiste ancora un paradosso della lirica oggi? E, soprattutto, che cittadinanza hanno i meri fatti sociali come materiale tematico all'interno della poesia?

È difficile rispondere a queste domande senza convocare l'Adorno, leggermente più tardo e sicuramente più complesso, oltre che incompiuto, della *Teoria estetica*.

Non c'è ragione di non estendere alla poesia lirica quanto Adorno dice più generalmente dell'opera d'arte nell'evo moderno. Le opere d'arte (e si parla sempre delle opere d'arte alte, perché Adorno non ammette l'afferenza alla sfera dell'arte di quelle che Lukács non si perita di chiamare “opere d'arte normali”) non contengono un vero “messaggio”, in quanto il loro oggetto è diverso da quello della realtà sociale. Il contenuto di verità delle opere d'arte risiede nel loro carattere di enigma, nel loro essere non conciliate (altre epoche hanno concesso una maggiore possibilità di conciliazione; la modernità non ne permette alcuna): esse, separate dalla realtà empirica – prive di un evidente senso positivo – sono kantianamente senza scopo (e quindi anche slegate dall'intenzione dell'autore). Pur

essendo da un certo punto di vista una monade cieca, l'opera d'arte è tuttavia in stretto rapporto con la storia, che le è immanente: «Il momento storico è costitutivo per le opere d'arte; a essere autentiche sono quelle che si affidano al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo. Esse sono la storiografia a se stessa inconscia della propria epoca» (TE 245). Questa definizione non ci può non ricordare quella, magari meno precisa e più suggestiva, della poesia come «meridiana della filosofia della storia» che costituiva una delle più memorabili dignità del *Discorso*.

Un tratto d'unione tra i due lavori è il concetto di mediazione. Il rapporto tra società e arte è sempre mediato (ed è mediato da un codice espressivo, che nella poesia inevitabilmente è costituito dalla lingua, o almeno da un suo sottoinsieme: non è qui possibile soffermarsi sul concetto di stile – cui Adorno, e non solo nella *Teoria estetica*, dedica pagine importanti ma di non facile interpretazione). Quanto alla «forza collettiva» evocata nel *Discorso* insieme al ritiro del soggetto nell'oggettività della lingua, essa sembra ricevere un commentario in questo importante passo della *Teoria estetica*: «La condizione di possibilità della convergenza di filosofia e arte è da ricercare nel momento dell'universalità, che l'arte nella sua specificazione – come linguaggio *sui generis* – possiede. Questa universalità è collettiva, in quanto come l'universalità filosofica, di cui un tempo era segno il soggetto trascendentale, rinvia all'indietro a quella collettiva. Ma nelle immagini estetiche ad essere collettivo è proprio ciò che si sottrae all'io: per questo la società è insita nel contenuto di verità. Ciò che si manifesta, grazie a cui l'opera d'arte sovrasta di molto il mero soggetto, è l'apparizione dell'essenza collettiva di essa. La traccia mnestica della mimesi, di cui ogni opera d'arte è in cerca, è sempre anche anticipazione di uno stato al di là della spaccatura tra quello del singolo e quello degli altri. Tale reminiscenza collettiva nelle opere d'arte non è però *χωρίς* dal soggetto ma passa attraverso di esso; nel suo moto idiosincratico si rivela la forma di reazione collettiva. Non da ultimo è perciò che l'interpretazione filosofica del contenuto di verità deve inesorabilmente costruire quest'ultimo nel particolare. In forza del loro momento soggettivamente mimetico, espressivo, le opere d'arte sfociano nella propria obiettività; non sono né il puro moto dell'animo né la sua forma, ma il processo rappreso tra di loro, e questo è sociale» (TE 176). L'espressione soggettiva che si capovolge nell'obiettività era appunto il paradosso della lirica: sembra qui costituire più in generale il paradosso caratteristico dell'arte.

Questo dualismo, nella concezione dialettica di Adorno, si ripete, nel «carattere ancipite» (*Doppelcharakter*, TE 301) proprio delle opere d'arte (fatti sociali, cioè eteronomi in quanto socialmente determinati – e, nel contempo, prodotti autonomi). Nonostante i due poli siano testimoniati quasi unilateralmente in alcuni periodi e generi (ad es. naturalismo vs. *art pour l'art*), questo carattere ancipite è in genere costantemente presente nell'età moderna che comincia con il *Don Chisciotte*: «Sociale [...] l'arte lo è non solo per la modalità della propria produzione, nella quale si concentra di volta in volta la dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione, né per l'origine sociale del proprio contenuto materiale. Piuttosto essa diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società, e tale posizione essa la ricopre soltanto perché autonoma. Cristallizzandosi in sé come qualcosa di proprio invece di accondiscendere a norme sociali vigenti e di qualificarsi come “socialmente utile”, essa critica la società con la propria mera esistenza, cosa biasimata dai puritani di tutte le confessioni. [...] Ciò che è asociale dell'arte è negazione determinata della società determinata» (TE 302). Forse in modo più tecnico e circostanziato, ma anche qui Adorno ribadisce che nell'arte di sociale c'è l'asociale rifiuto soggettivo della società. Come si diceva prima, ogni contenuto sociale nell'arte appare mediato: «La modernità radicale preserva l'immanenza dell'arte, pena il suo autosuperamento dialettico, al punto che la società viene fatta entrare in essa solo offuscata, come nei sogni ai quali sono state da sempre paragonate le opere d'arte. Niente di sociale nell'arte lo è immediatamente, anche dove ambisce ad esserlo» (TE 303). Anche Brecht – dice Adorno –, per ottenere un'espressione artistica con un contenuto di verità, ha dovuto stilizzare (attraverso gli allestimenti e più in generale lo straniamento) non meno, quantunque diversamente, di un autore classicista. Con la forza del ritornello: «Sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua presa di posizione manifesta. Il suo aspetto

storico allontana da sé la realtà empirica, di cui tuttavia le opere d'arte in quanto cose sono parte. Per quanto si possa predicare una funzione sociale delle opere d'arte, essa consiste nella loro mancanza di funzione» (TE 304). Il carattere ancipite dell'arte, tra eteronomia e autonomia – scandalo e contraddizione – sembra quindi il paradosso di fondo da cui dipendono gli altri (non ultimo quello tra soggettività e oggettività nella lirica).

A complicare questo paradosso, sta il fatto che, secondo Adorno, il valore di verità di un'opera d'arte è – paradossalmente – fondato sulla sua dimensione (inevitabile) di feticcio. Il suo feticismo magico, che è implicato nelle radici storiche, sfugge in qualche misura al feticismo della merce. Nell'inutilità stessa dell'opera d'arte, nel suo sottrarsi anche al valore di scambio, sta il suo valore di verità. Inutile, anzi dannoso, tentare di sfuggire alla dimensione feticistica: «Le opere d'arte che non perseverano così feticisticamente nella propria concordanza come se fossero l'assoluto che non possono essere, sono fin dall'inizio prive di valore; ma poi il continuare a esistere dell'arte diventa precario appena essa diventa consapevole del proprio feticismo e – come dalla metà del XIX secolo – si impunta su di esso. Al proprio accecamento essa si può appellare, senza di esso non sarebbe. Ciò la spinge nell'aporia. Appena al di là di questa non traspare che il riconoscimento della razionalità della propria irrazionalità. Le opere d'arte che vogliono spogliarsi del feticismo attraverso interventi politici di fatto assai discutibili, sul piano sociale si perdono regolarmente in una falsa coscienza per una inevitabile e inutilmente lodata semplificazione. Nella prassi dal fiato corto a cui esse ciecamente cedono, viene prolungata la loro propria cecità» (TE 305). La cecità di una falsa coscienza non più contraddittoria o paradossale, ma senza resti, è il destino delle opere d'arte che cercano di veicolare “messaggi” di carattere sociale e politico.

Di qui non tanto l'irrelevanza assoluta della posizione politica dell'autore, ma piuttosto la mancata tangenza con il valore di verità dell'opera – anche quando quella posizione venga espressa all'interno dell'opera medesima: «È l'immanenza della società nell'opera il rapporto sociale essenziale dell'arte, non l'immanenza dell'arte nella società. Poiché il contenuto sociale dell'arte non risiede al di fuori del *principium individuationis* di essa ma dimora nell'individuazione, a sua volta qualcosa di sociale, all'arte è velata la sua propria essenza sociale e solo la sua interpretazione può coglierla» (TE 312).

Se dunque la partecipazione dell'arte al progresso della società è sotterranea e mediata, appariranno di dubbia efficacia le spinte tematiche a intervenire sulla prassi. Considerando che Adorno rimprovera addirittura a Brecht l'effetto del suo teatro riconducibile alla formula del *preaching to the saved*, ben più violenti saranno i suoi strali nei confronti dei realismi volgari, il cosiddetto realismo socialista in primo luogo. E anche l'impegno in senso sartriano viene criticato in quanto viziato da contenutismo: anzi, nel saggio sull'*Impegno* Adorno insiste sul fatto che non solo la mediazione della forma è l'unico possibile veicolo della dimensione politica, ma che – semplifichiamo ed estremizziamo – le sole autentiche opere d'arte politiche sono quelle che hanno un contenuto impolitico (e non casuale è l'uso del diletto esempio kafkiano). Al contrario, anche il contenuto politico radicale sarà soggetto al rischio dell'omologazione nell'ambito dell'industria culturale: al rischio, insomma, di diventare merce – e questo lo vediamo oggi anche più di allora: anche nella difficoltà che i canali non patinati (ai tempi di Adorno il ciclostile, oggi magari certe zone del World Wide Web) incontrano a sfuggire al loro destino di sussunzione al mercato.

Se vogliamo fare l'esperimento di seguire Adorno per una breve riflessione sul rapporto tra poesia e politica, le conseguenze paiono inevitabili. Non si dà qualcosa come una poesia civile. Se si dà, è prodotto di una falsa coscienza al quadrato, e priva di un autentico valore di verità.

La poesia che diventa predica, parresiasica o lamentosa che sia – spesso le due cose insieme –; l'inserimento, in altri termini, di espliciti temi politici con enfasi didascalica o parentetica nella poesia; l'insistenza sui diritti umani (nell'accezione criticata da Marx nella *Questione ebraica*); l'espressione di pietà che sconfinava nelle «deformazioni narcisistiche della compassione»(5): tutto ciò è inconsistente, ha fiato corto, nella sua pia illusione di essere utile non serve a nulla se non alla superfetazione della falsa coscienza.

Ovviamente, esiste una poesia di valore in cui i contenuti politici (storici, sociali) entrano in maniera indiretta, mediata. E questa mediazione è costituita soprattutto (lo dico in termini non adorniani) dallo stile e dall'assenza di un esplicito "messaggio". Non farò esempi negativi (ma sarebbero letteralmente sgorganti ad apertura di rivista o di sito) e – come controesempi positivi, e già, almeno secondo il mio punto di vista, pienamente canonici – mi limiterò a fare (senza poter entrare nello specifico delle loro opere), tra i possibili altri, i nomi a me cari di Eugenio De Signoribus e Giuliano Mesa.

Casi diversi, certo, ma entrambi possono mostrare come i materiali più o meno visibilmente provenienti dalla storia siano sottoposti a una elaborazione stilistica che – senza far leva su facili giochi empatici – innesta nella lingua la sofferenza proveniente dalle voci cancellate di chi la storia ha schiacciato.

E qui, del resto, ci riavviciniamo ad Adorno, che più volte nella sua opera ha rimarcato lo stretto rapporto tra sofferenza e valore di verità delle opere d'arte.

Prescindendo di nuovo da ciò che Adorno intendeva per stile, tale rapporto è già delineato con piena chiarezza nella *Dialettica dell'illuminismo*: «I grandi artisti non sono mai stati quelli che incarnavano lo stile nel modo più puro, più lineare e più perfetto, ma quelli che lo accoglievano nella propria opera come rigore intransigente nei confronti dell'espressione caotica della sofferenza, come verità negativa. Nello stile delle opere l'espressione del dolore acquistava la forza senza la quale l'esistenza, nella sua immediatezza, si perderebbe inascoltata»(6).

Più l'opera si allontana dalla banale comunicazione di ideologemi o di compassionevoli afflitti, più si avvicina – attraverso una sorta di linguaggio muto – alla forza espressiva richiesta dalla rappresentazione di una ferita. Elementi sociali e storici possono allora filtrarvi, ma sfigurati nella loro configurazione inumana che impedisce una quieta fruizione e una sorta di appagamento della coscienza. Adorno ha in mente, e lo scrive, *Guernica*: «Le zone socialmente critiche dell'opera d'arte sono quelle dove si sente dolore; dove nella loro espressione storicamente determinata viene alla luce la non-verità della situazione sociale. È propriamente a ciò che reagisce la rabbia» (*TE* 318).

Far sentire il dolore attraverso lo stile senza darlo in pasto alla comoda empatia sembra allora la strada maestra per l'arte – o almeno per l'arte modernista che aveva in mente Adorno: e pare esserlo ancora oggi per le sue propaggini tardo-moderniste.

Mi si lasci chiudere in modo rozzo. Non è facile sostenere che le tesi adorniane siano applicabili in tutto e per tutto all'arte, e specialmente alla poesia di oggi(7) (sia in quanto allo stesso tempo complesse e radicali, sia perché legate a un dato momento storico – e artistico – ormai non più vicino, sia ancora perché elitisticamente escludenti forme e zone dell'arte che sempre più oggi appaiono non trascurabili). Anzi, è appena ovvio che – se oggi noi poniamo in dubbio la stessa sussistenza della poesia lirica, o la consideriamo residuale, o ne denunciando il carattere consapevolmente e malinconicamente postlirico – le riflessioni di Adorno, specie nella versione semplificata e rivolta al passato del saggio del 1957, risultano inadatte a identificare problemi legati alla crisi della lirica, alla sua erosione da parte di altre configurazioni, alle variabili di *agency* governanti il testo poetico: e ovviamente faticerebbero tanto più a fare luce sui rapporti tra estetico e politico in scritture che si sottraggono completamente all'immediatezza lirica e all'intenzionalità di un soggetto. Tuttavia, anche prescindendo dal perimetro del *Discorso*, devo registrare l'impressione che un bel bagno di adornismo estetico non potrebbe che avere un effetto beneficamente profilattico su tanta lirica delle facili pietà, delle anime belle e in fin dei conti delle false coscienze che abbonda nella produzione italiana, diciamo così, *mainstream* dei giorni nostri. Non si trattava quindi, in fin dei conti, tanto di verificare l'attualità del saggio, e più in generale del pensiero estetico di Adorno, ma di domandarci quale uso possiamo farne oggi. Se certe proposizioni adorniane servissero a evitare la diffusione di tanta poesia già pronta per essere incartata nella stagnola di uno dei più noti dolciumi industriali italiani, varrebbe persino la pena di stampigliarle su

apposite magliette – con buona pace del loro autore, e delle sue opinioni sull’industria non dolciaria ma culturale.

Ma torniamo seri e diamo ancora – conclusivamente – la parola a Adorno: «La partigianeria, che è la virtù delle opere d’arte non meno che degli uomini, vive nella profondità, ove antinomie sociali diventano dialettica delle forme: è nell’aiutarle a venire al linguaggio attraverso la sintesi della creazione che gli artisti svolgono socialmente la propria parte» (TE 311). Un’ultima volta, il solito paradosso: solo nel rovescio negativo dei fatti sociali riconfigurato nella forma è praticabile l’arte come documento storiografico del tempo umano e del suo carico di sofferenze.

Paolo Zublena

Note.

(1) Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 46-64. Il saggio di Adorno (*Rede über Lyrik und Gesellschaft*), pubblicato nel 1957 e poi nel primo volume di *Noten zur Literatur* del 1958, risaliva a una trasmissione radiofonica del 1956. Le citazioni di questo saggio saranno indicate con la sigla *LS* seguita dal numero di pagina dell’edizione Einaudi del 1979. Con la sigla *TE*, sempre seguita dal numero di pagina, si rimanderà invece, spesso, alla *Teoria estetica* (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009).

(2) Rispetto al sostanziale silenzio in ambito italiano su quel saggio, potrà stupire come, specie in ambito angloamericano – e ancor più nel settore dei *cultural studies* –, esso sia stato usato spesso come uno strumento di critica dell’ideologia estetica che prescinde in larga parte dalla concezione adorniana dell’autonomia dell’opera d’arte e ne sottolinea invece la matrice socio-storicamente determinata. Si veda a questo proposito Robert Kaufman, *Adorno’s Social Lyric, and Literary Criticism. Today. Poetics, Aesthetics, Modernity*, in *The Cambridge Companion to Adorno*, a cura di Tom Huhn, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 354-375.

(3) Adorno esclude la lirica non occidentale, per questioni di competenza – ma ovviamente la distanza è profonda anche rispetto alla lirica antica. Come sappiamo, per esempio da Bruno Gentili, il legame tra poesia e società nella Grecia arcaica era assai meno mediato, e soprattutto più pragmaticamente fondato di quanto non accada nella modernità. (Si veda almeno Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, quarta edizione aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006).

(4) Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1481.

(5) È un’espressione della *Dialettica dell’illuminismo* (certo, nell’ambito di una zona che mette in guardia contro i rischi della “durezza” filosofica passibile di essere convertita nel rifiuto fascista della pietà): «Le deformazioni narcisistiche della compassione, come i sentimenti sublimi del filantropo e la fierezza morale dell’assistente sociale, sono ancora la conferma interiorizzata, della differenza fra ricchi e poveri» (Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo* [1944], Torino, Einaudi, 1997, p. 109).

(6) Ivi, p. 137.

(7) In particolare: esiste ancora un paradosso come quello della lirica? È ancora lo stile a mediare tra soggettività e oggettività? Ciò sembrerebbe valere ancora per certe scritture che rimangono nel perimetro di una qualche forma di scelta stilistica coniugata alla presenza di una forma di soggettività individuata. Kafka o Beckett, per citare esempi adorniani, facevano senz’altro così, e molta poesia contemporanea, anche di ambito postavanguardistico, fa ancora così – allontanando la liricità quanto alla rappresentazione del soggetto, magari eliminando le sue marche linguistiche, ma conservando un qualche marchio stilistico nell’intervento dell’autore anche su meccanismi parzialmente stocastici.

Nelle scritture che invece sono fatte interamente di montaggio, che si offrono quindi come apparente oggettività, – a parte l’ovvia osservazione che non siamo più nel terreno della poesia lirica e nemmeno postlirica –, c’è comunque una (possibile, forse) applicazione del paradosso di cui sopra: soltanto che il soggettivismo non passa più attraverso lo stile ma attraverso la contestualizzazione pragmatica e quindi le eventuali istruzioni peritestuali, epitetuali o anche implicite che l’autore affianca all’opera o presume come cornice necessaria dell’opera.