

SIMBOLISMO ESTETICO AMERICANO

Come Mario Praz ha avuto occasione di osservare recentemente, il rigoglio della cultura americana si sta manifestando, e non solo da oggi, in una messe di apporti critici ed estetici che, se possono riuscire indigesti ai crociani di stretta osservanza, si raccomandano per la loro ricchezza e il loro potere di sollecitazione. Che in tale selva di opere ci sia molto da sfrondare, non negherei; purché si ammetta che la sfrondata differisce per ogni sfrondatore, e che l'aspetto problematico di questa letteratura deriva dalla sua vitalità (a parte le rigidità scolastiche in cui talora incorre).

The Burning Fountain di Philip Wheelwright (Indiana University Press, 1954) è uno «studio sul linguaggio del simbolismo» che si allinea fra i più vivi contributi recentemente apparsi in campo estetico, accanto ad opere come *Feeling and Form* di Susanne Langer (Londra, 1953) e, sotto un profilo più strettamente letterario, *Symbolism and American Literature* di Charles Feidelson (Chicago, 1952) e *The Literary Symbol* di William York Tindall (New York, 1955). L'istanza simbolistica non è nuova nella critica americana, e si ricollega a varie fonti: la psicanalisi freudiana e junghiana, lo spiritualismo dantesco, la semantica e il neopositivismo. La troviamo così in critici orientati sulla psicologia, come Kenneth Burke e Lionel Trilling, sull'analisi storico-sociologica come Matthiessen, Cowley o Richard Chase, sulla linguistica e l'estetica pura come Donald Stauffer (autore, fra l'altro, dell'ottimo studio yeatsiano *The Golden Nightingale*), Richard Blackmur e Cleanth Brooks. Nelle università, lettura, interpretazione e discussione dei testi si tramutano spesso in una caccia al simbolo, al mito e all'archetipo; la fortuna di autori come Joyce e Yeats, accanto a Dante, spiega in parte questo indirizzo e in parte ne deriva. Le reazioni, in Italia, sono miste; Gabriele Baldini, Nemi d'Agostino e Agostino Lombardo, per esempio, avanzano riserve sull'impostazione simbolistica

dell'esegesi americana, cosicché i primi due trovano molto da ridire sulle interpretazioni melvilliane di Chase o faulkneriane di Van O' Connor, mentre Lombardo, recensendo il libro del Feidelson per *Lo Spettatore Italiano* nel 1954, ne riconosceva la validità ma respingeva la tesi dell'atteggiamento simbolistico come dimensione unica e fondamentale della letteratura americana. E anche in America si levano voci contrarie; Karl Shapiro, nei suoi saggi intitolati *Beyond Criticism* (University of Nebraska Press, 1953), accusa i critici della scuola mitologico-simbolista di subordinare la poesia, non meno dei loro avversari sociologisti, a indebiti presupposti culturali, cioè di fare, in ultima analisi, una politica della cultura che tende a travisare il fatto poetico mettendo a repentaglio la libertà del creatore. Per lui il valore conoscitivo dell'esperienza poetica è autonomo, e il poeta, creando, crea se stesso, giunge alla forma come risultato finale di un travaglio tecnico e spirituale. Shapiro, in questa sua difesa dell'autonomia dell'attività poetica, ricorda davvicino Croce, e lo ricorda anche perché — molto più di lui d'altronde — dà alla sua teoria un fondamento schiettamente illuministico. Ma è proprio qui la parte più debole del suo discorso. Non si sostiene l'autonomia del fatto artistico su basi fra l'empirico e il razionalista. E per quanta onestà ci sia nelle istanze di Shapiro, che se parla di poesia lo fa soprattutto da tecnico del mestiere, esse non rendono giustizia all'analisi con cui uomini come Wheelwright tentano di chiarificare il fondo esistenziale del fenomeno artistico e religioso.

Giacché *The Burning Fountain*, se può in ultima analisi prestare il fianco ad obiezioni di tipo shapiriano in quanto tende a confondere l'espressione religiosa con quella estetica, costituisce un esempio robusto di fenomenologia dell'esistenza, e al lettore attento non tarda a palesarsi come un equivalente americano dell'indagine condotta in Germania da Karl Jaspers e, per un altro verso, da Nikolai Hartmann (di cui vedi *Ethik*, uscita a Berlino nel 1926, ed *Aesthetik* del 1953, recensita da Friedrich Löw nel n. 23 di «Aut-Aut» - Milano, sett. 1954). Jaspersiana è l'impostazione ge-

nerale (v. capitolo primo: «Man's Threshold Existence»), che delinea la situazione umana come continua «esperienza di soglia» o «esperienza-limite», senza che peraltro il Wheelwright abbia attinto tale concetto alla «Grenzsituation» del filosofo tedesco. Tre sono le soglie fondamentali in cui si enuclea la dinamica dell'esistere umano: la soglia del tempo fra passato e futuro, la soglia del mondo fra io e realtà, e la soglia dell'invisibile, dove si affaccia una dimensione diversa e l'uomo sperimenta la propria condizione creaturale fra cielo e inferno, davanti a qualcosa come il «totalmente altro» di Rudolf Otto e Karl Barth. Anche il linguaggio del Wheelwright si atteggia in modi tipicamente jaspersiani: «C'è una terza dimensione dell'esperienza umana, un terzo persistente paradosso della situazione ontologica dell'uomo, e qui entriamo nella terra di confine in cui più che mai il nostro linguaggio quotidiano ha da naufragare» (*flounder*, cfr. il concetto jaspersiano del «naufragio», p. 14).

La Soglia, «in ciascuno dei suoi tre aspetti, è una situazione primordiale da cui nessuna creatura umana si ritrae mai per intero» (pag. 15), e comporta in sostanza l'esperienza del trascendente, che obbliga l'esistente a definirsi e ridefinirsi. Il trascendente non è dunque un Essere statico, ma una dimensione ulteriore che integra l'esistenza, come l'*Umgreifend* di Jaspers, e il rapporto conoscitivo si istituisce nell'intuizione. Nasce così il problema del linguaggio come organo di conoscenza, in cui Wheelwright, polemizzando col positivismo di I. A. Richards, distingue due «strategie»: l'etica (o pratica) e l'estetico-religiosa (o contemplativa). La prima si esplica nell'azione proiettata sul futuro, e cerca nelle cose appunto quello che sono; la seconda simboleggia, perché contempla nelle cose il loro stesso esorbitare dai propri limiti (intenzionalità del simbolo). Nel primo caso l'uomo si foggia un sistema di segni comunicativi avente valore di informazione; nel secondo, crea simboli adeguati all'esperienza «del profondo», e strutturati secondo una logica propria. Richards, in *Science and Poetry* e in *Principles of Literary Criticism*, aveva distinto un linguaggio

scientifico, fatto di « enuncianti » (*statements*) verificabili, da un linguaggio metafisico e poetico, fatto di « pseudoenuncianti » (*pseudo-statements*) che non avevano un termine di riscontro nella realtà oggettiva, ma esprimevano le emozioni del soggetto di fronte a quella realtà. Queste preoccupazioni neopositivistiche formano il bersaglio precipuo della critica di Wheelwright, il quale contesta il principio della verificabilità come criterio unico di conoscenza e si studia di dare alla sfera religiosa e a quella estetica una consistenza oggettiva. E qui, dove egli entra in lizza coi neopositivisti giostrando con le loro stesse armi — l'analisi semantica —, si precisa una fenomenologia del linguaggio che fa pensare all'Empson di *Seven Types of Ambiguity* e *The Structure of Complex Words*, ma più ancora allo Hartmann di *Ethik* ed *Aesthetik*, per il quale i valori, pur esistendo per la coscienza, hanno una realtà oggettiva non riducibile alla logica normale, perché articolata in strutture « irrazionali » e appercepibili solo intuitivamente.

Non è che il Wheelwright sia arrivato a queste posizioni seguendo le orme dei pensatori tedeschi sopra citati (anche se è indubbia nel suo caso l'assimilazione di un certo clima esegetico portato in America dai fenomenologi). E questo ci rende ancor più interessante il suo discorso, che, se ha l'aria di germinare da certe correnti della filosofia europea contemporanea, si mostra adattissimo, in sede ermeneutica, al clima della nuova poesia americana, come risulta dal saggio su Eliot (« Pilgrim in the Wasteland ») che giunge a coronare l'indagine teoretica, dopo altri saggi sulla tragedia greca.

Wheelwright parla di un uso logico o letterale del linguaggio, che parte dalle seguenti premesse: 1) *Distacco semantico* (= distinguibilità del simbolo dal suo referente); 2) *Univocità* del significato o significati; 3) *Definitezza* del significato; 4) *Invarianza semantica*; 5) *Significanza bidimensionale* (= riferimento del segno all'una o all'altra, o a entrambe le caratteristiche dell'universalità logica e della particolarità esistenziale); 6) *Equivalenza di verità-valore* (= una proposizione vera è sempre vera, e se è falsa è sempre falsa, in qualunque contesto di proposizioni); 7) *Contraddittorietà e terzo escluso* (= se una proposizione è vera, il suo opposto è falso e non esiste

un terzo termine logico); 8) *Esplicabilità ideale* (= ogni proposizione vera ha un posto intelligibile e assegnabile in un sistema di proposizioni vere, ad alcune almeno delle quali è legata da implicazione stretta).

A questa dialettica formale, basata su postulati corretti ma impotenti a orientarci sulla natura profonda del reale, Wheelwright contrappone il linguaggio espressivo, articolato in otto principi anti-tetici ai postulati del linguaggio logico e quindi definibile come «translogico». Il primo di questi principi è quello della *significazione iconica* (= vi sono simboli aventi duplice valore, perché pur additando una realtà ulteriore si riferiscono largamente anche a se stessi). Si parte dal timore del feticcio, dall'intuizione mitica si passa a quella estetica, e l'ultimo stadio è quello del misticismo, «dove non solo simbolo e referente, ma anche conoscente e conosciuto si fondono in un tutto inteso a se stesso. Però la contemplazione estetica è e dovrebbe essere a metà strada» fra il senso di alterità magica del primitivo e l'identificazione totale del mistico. «Così l'icona estetica ha la doppia caratteristica di essere la propria realtà ordinaria eppure adombrare qualcosa di ulteriore ed inespresso» (p. 61). Al che si aggiunge che la duplicità o ambivalenza del simbolo espressivo «produce una tensione la quale è, al punto ottimale, un'armonia nella diversità, e la vita stessa della situazione estetica. Quindi, a differenza dei simboli logici, è impossibile sostituire un simbolo espressivo a un altro senza distruggere o radicalmente alterare il tessuto del significato. I significati espressivi, insomma, non sono stipulabili; non sono dati nella definizione, ma nel contesto» (*ibidem*).

Il secondo principio è quello della *plurisignation* o polivalenza semantica; segue quello del *soft focus* o sfocatura, per cui vi sono significati non suscettibili di definizione rigorosa, essendo sfumati ai contorni. Ciò non esclude, dice il Wheelwright, una precisione propria alla poesia e al linguaggio espressivo. Il quarto principio è quello del *contextualism*, per cui il simbolo espressivo è una controllata variabile semantica, che tende a mutare di senso entro certi limiti a seconda del contesto in cui è immessa. Abbiamo poi la *dimensionalità paralogica*, in quanto la percezione estetica conosce

« gangli di significato » estranei a quelli dell'universalità logica e della particolarità esistenziale. Di un cavallo, il poeta e il pittore esprimeranno qualcosa di più che la semplice « cavallinità » (= universalità logica o riconoscibilità pubblica del segno) e la semplice individuazione tempospaziale dell'*hic et nunc* (= *questo* cavallo). Esprimeranno una somma di esperienze non traducibili in formule date.

Il sesto principio si chiama del *tono assertorio*. Qui Wheelwright confuta la distinzione richardsiana fra enunciato scientifico oggettivo ed enunciato estetico soggettivo, e introduce un criterio più sottile. Mentre un enunciato letterale, secondo lui, asserisce sempre con forza piena, getta insomma tutto il suo peso nelle parole, un enunciato poetico, che consiste in un'articolazione di plurisegni, afferma con levità, in vari gradi. L'autore porta l'esempio del *nonsense-verse*, e sostiene che anch'esso ha una validità enunciativa, benché di ordine vago e generale. Il peso assertorio non va confuso con la forza espressiva della frase poetica, ma riguarda solo la sua letteralità.

C'è poi il principio del *paradosso* (e qui i *New Critics*, Cleanth Brooks in testa, non possono non applaudire l'Autore!), che rende possibile la validità linguistica di affermazioni contraddittorie, in netto contrasto col postulato logico della contraddittorietà. Il paradosso è un modo di penetrare le verità profonde; e le citazioni scelte dal Wheelwright a scopo illustrativo, dalla poesia di Eliot e dei metafisici, documentano a usura l'assunto. Si ha infine il principio del *mistero significante*, per cui la verità di un enunciato espressivo non si riduce all'evidenza delle sue eventuali parafrasi logiche, ma le trascende tutte, perché esorbita da ogni definizione. Mistero non è misticismo, per Wheelwright, ma trascendenza dell'oggetto intuito rispetto alle sue spiegazioni. Gli otto principi del linguaggio espressivo costituiscono altrettante « evasioni dalle strettoie dello steno-linguaggio », anzi liberazioni. *Le coeur a ses raisons...*

L'analisi prosegue con una anatomia dell'immaginazione poetica, che prende le mosse da Coleridge accettandone la tesi trascendentale della creatività ma si spinge a delineare quattro diversi modi

di esplicazione della facoltà creatrice. C'è, secondo il Wheelwright, un'immaginazione « confrontativa » che, intensificando il senso dell'essenza individuale, trasforma il rapporto uomo-mondo da un neutro « I-it » (io-ciò) in un personale « I-thou » (io-tu); c'è una modalità « distanziante » che costituisce l'oggetto poetico in una sorta di ironico mistero; c'è una fantasia « archetipica », che immette nella creazione poetica gli universali concreti del mito, e infine una immaginazione *metaforica* che unifica diversi oggetti d'esperienza e pensiero in un atto sintetico di percezione ideale, in cui i diversi termini posti in relazione funzionano nel rapporto senza fondersi o elidersi a vicenda, ma intensificandosi nella distinzione-unione.

Wheelwright è troppo avveduto per cadere nella trappola che attende al varco tanti suoi colleghi affascinati dalla sirena del mito e dell'archetipo junghiano, da Maud Bodkin in poi, e insiste che l'archetipo, entrando nella poesia, si trasforma assumendovi una fisionomia individuale. Si preoccupa inoltre di precisare che i quattro modi dell'immaginazione si esplicano in combinazione, che sono quattro aspetti della medesima attività, di cui l'uno o l'altro può prevalere senza cancellare i restanti. Ma tutta la sua indagine — che continua addentrandosi nei campi del mito, del rito e del dramma come germinazione rituale — si appunta sugli stretti rapporti che legano l'attività estetica all'atteggiamento religioso, senza dissipare sempre il dubbio che fra le due sussista una fondamentale identità. Schleiermacher, in *Reden ueber die Religion*, aveva risolto il problema facendo dell'arte l'espressione fantastica dell'intuizione religiosa, e qui non siamo gran che lontani da simile posizione. Direi che per il Wheelwright la distinzione fra arte e religione si fonda sull'atteggiamento del soggetto contemplante anziché sull'oggetto contemplato, che in sostanza è lo stesso. Il pregio della sua disamina sta nella finezza e profondità con cui illumina fenomenologicamente le strutture dell'oggetto estetico, trasportandosi dal piano filosofico a quello della critica testuale con notevole sicurezza di movenze. Le sue indicazioni sulla tragedia sofoclea e sulla poesia eliotiana hanno valore critico indiscutibile, mentre la sua critica del concetto di verità, di Dio e di logica dimostra un solido impianto filosofico, una

filosofia aperta. Il criterio della verità non è legato alla logica comune ma si impernia sull'assenso dell'io profondo, Dio è essenzialmente il margine infinito di possibilità che irrompe sull'orizzonte umano, la logica non si limita ai sillogismi. Il linguaggio ha fra l'altro una funzione metafisica, una portata ontologica e assiologica che si manifesta appunto nell'arte¹.

Come appare ristretta, di fronte a questa apertura di pensiero, la reazione di Karl Shapiro! Nella sua preoccupazione di salvare l'autonomia del fenomeno poetico, egli giunge a respingere a priori ogni esegesi simbolica e a condannare poeti come Hart Crane proprio perché si mossero in un mondo di simboli. Ma che dire allora di Yeats, tanto più sistematico dell'americano suicida? E di Eliot? E di Joyce? E di Mann? E di Dante? Gli è che Shapiro, onesto critico e poeta, pensa alla mania di un simbolismo preconstituito, oggi invalsa in tanti suoi confratelli d'arte americani, e vuol combattere una prassi poetica, ma così facendo, dimentica l'importanza di certe impostazioni teoretiche ai fini della comprensione totale dell'opera d'arte. Del resto, quando egli dice che il poeta, creando il suo oggetto, crea se stesso, non si avvicina alle tesi esistenziali che poi combatte acerbamente non appena risuoni la parola « simbolo » o « mito »? Il pregio del suo apporto sta nell'analisi del fattore ritmo come elemento genetico della poesia e nella cura con cui, distinguendo le varie attività della mente, egli evita di confondere arte, religione, etica e filosofia. Ma un'esclusiva preoccupazione del genere rischia di inaridire ogni ricerca e di ottundere ogni slancio penetrativo; mentre analisi come quella del Wheelwright, ad onta di tutte le ambiguità che ne possono germogliare, ampliano fatalmente il campo della conoscenza e della sensibilità critica. Andrebbero semmai corrette con l'ottima ricerca di Susanne Langer, che nella sua nuova opera sviluppa sul piano specificamente estetico la tesi già così efficacemente presentata in *Philosophy in A New Key*. Se Shapiro ha orrore della Scilla mitico-simbolistica (Wheelwright, Stauffer, Tindall, Van O' Connor, Wimsatt, etc.) e della Cariddi sto-

¹ Riscontri germinali di questo pensiero si trovano anche in Santayana (per il tono schiettamente esistenziale della sua estetica) e Whitehead.

rico-sociale (Dewey, Granville Hicks, Horace Gregory, e magari, sotto certi aspetti, Matthiessen), la Langer supera agevolmente il mal passo trasportando la concezione del simbolo a un livello più scaltrito, dove il pericolo di una confusione fra poesia e religione, così evidente in Wheelwright, sfuma d'incanto. Il grande amico-nemico di Wheelwright è Richards; quello della Langer è un altro neopositivista, Charles Morris, che con la sua teoria dei segni fornisce all'allieva di Ernst Cassirer un ottimo spunto critico iniziale. Il perno dell'attività umana è per Susanne Langer la simbolizzazione; essa ha ripreso in pieno il filo che guidò il defunto filosofo tedesco nel labirinto delle « forme simboliche », e così facendo integra al pari di Cassirer il trascendentalismo kantiano coi più squisiti apporti della fenomenologia. Mito, linguaggio e concetto erano per Cassirer le forme simboliche fondamentali; la Langer si sforza di delimitare una provincia autonoma per l'arte, combattendo la teoria dell'attività estetica come linguaggio per sostituirvi quella dell'astrazione simbolica. Il simbolo, per Susanne Langer, non è preesistente all'opera d'arte, ma è l'opera stessa compiuta; è un processo e uno sbocco, non un materiale più o meno grezzo. La poesia non è linguaggio, ma trasvalutazione del linguaggio; la letteratura non dev'essere trattata come « statement » o enunciazione comunicativa, bensì come simbolo ritmico. Ritmicità, spazio virtuale nelle arti figurative, « dominio etnico » nell'architettura, tempo virtuale nella musica, illusione magica nella danza — la pensatrice americana cerca dappertutto di sfatare il preconcetto dell'arte come raffigurazione di altro da sé, instaurando la tesi del sentimento obiettivato in forme simboliche. L'artista, in sostanza, non fa che togliere a spunto le varie strutture dell'esperienza esistenziale — spazio, tempo, forma, ritmo, etc. — spogliandole dell'attributo realistico per offrirle alla contemplazione come pura immagine. Il concetto di « illusione » opera in seno a questa teoria trapassando in quello di « apparizione » — ed è proprio qui che la Langer si allaccia, senza saperlo, alle teorie di un Hartmann e di un Heidegger, incentrate sul riscatto dell'idea di fenomeno dal marchio di illusorietà o irrealtà. Fenomeno, per i tedeschi, è etimologicamente *manifestazione*, ap-

parizione; ma in loro il concetto è molto più chiaro che nella Langer, vincolata a residui di fenomenismo kantiano che le impediscono di liberarsi dal sussidio di un larvato concetto d'illusione. Illusione è termine fuorviante, perché ingenera il sospetto d'una mancanza o diminuizione di realtà; se la chiara ricercatrice avesse usato soltanto il termine «apparizione», sarebbe stata in grado di evitare molti punti dubbi. E per far ciò avrebbe dovuto accostarsi ai fenomenologi con maggiore risolutezza di quanto abbia fatto, senza peraltro rinunciare al concetto di creatività kantiana da lei così vivamente trasfuso, sulle orme del maestro Cassirer, in quello di simbolizzazione astraeante. Merita una disamina a parte la differenziazione che la Langer introduce fra le varie arti, differenziazione tutt'altro che empirica e utilissima a bene intendere l'indole di ciascuna attività simbolico-estetica, perché si fonda su categorie esistenziali come spazio, tempo, comunità, magia. Gillo Dorfles discute, per esempio, la distinzione langeriana fra letteratura narrativa come *arte della memoria* e dramma come arte del *destino* o aspettazione incombenente; mi sembra però che questi spunti piuttosto goethiani non nuocciano alla comprensione del fenomeno letterario, anche se sotto il profilo strettamente filosofico si prestano a critiche. Saldo permane, in Susanne Langer, il concetto centrale di *forma*, che viene purificato dalle implicazioni formalistiche insite nelle stantie contrapposizioni e identificazioni di «forma e contenuto» per assurgere a *struttura* (pattern, structure). Ecco dove la Langer s'incontra con un pensatore d'altra origine come il Wheelwright, per non parlare del nostro Enzo Paci che in *Esistenza e Immagine* (Milano, 1948) lavorava già nello stesso senso, abbinando all'indagine teoretica una critica concreta dei testi moderni. Forma, immagine, struttura; abbiamo qui la possibilità di liberarci da molti equivoci critici e filosofici, come per esempio l'ossessione anticontenutistica che impedisce a tanti autori nostrani di uscire da un'astrattezza scontata per avvicinare l'opera d'arte nella sua vivente molteplicità concreta. «La forma è fatta di rapporti peculiari, che sono elementi formali della struttura, non contenuti» (pag. 52). — «Ecco dove sta l'«estraneità» od «alterità» che caratterizza un oggetto artistico. La forma

è immediatamente offerta alla percezione, eppure oltrepassa se stessa » (*ibidem*: e qui la Langer coincide appieno col Wheelwright e col suo senso del paradosso). — « In una cultura che abbia sede e tradizione propria, si evolvono certe forme basilari che rispondono al sentimento semplice, e sono quindi comprese da chi, mancando di fantasia creativa, adotta le idee correnti e mette in pratica quanto ha appreso. Ma in una società priva di basi e satura di influssi estranei, nulla rimane inviolato così a lungo da ridursi sotto il governo di un sentimento unico e chiaro ed esprimerlo veramente. Non ci sono semplici forme significanti da seguire, e da comporre con subitaneo lampo fantastico in grandi creazioni che si pongano in continuità coi principi familiari da esse trascesi... » (pag. 53) — « Una cultura è fatta, in realtà, delle attività di esseri umani; è un sistema di azioni intrecciate e intersecate, un paradigma funzionale continuo » (pag. 96). Il concetto di forma, travalicandosi fenomenologicamente in quello di struttura, non si essicca ma ritrova il suo rapporto con la matrice sociale, e permette all'autrice, per esempio, di concepire l'architettura come espressione « etnica » pur nell'astrazione delle forme spaziali. Ancora una volta, l'incontro con certe posizioni del Wheelwright è evidente; sebbene nel Wheelwright si faccia valere soprattutto l'analisi del linguaggio, e nella Langer quella delle forme concrete extralinguistiche. Poco importa che l'uno mantenga l'espressione poetica nell'ambito d'un « linguaggio », seguendo il concetto di simbolo, mentre questo stesso concetto conduce l'altra a negare la funzione linguistica dell'arte, se per entrambi l'aspetto poetico del linguaggio trascende il piano dell'enunciazione logica (*statement*) sfociando in un « mistero » (Wheelwright) o « forma » (Langer) *significante*, irriducibile a parafrasi; il poeta, per la Langer, è importante per quello che *fa*, non per quello che *dice* — ossia la poesia è *translogica*, direbbe il Wheelwright². Ma più ancora del Wheelwright, la Langer ci dà la possibilità di intendere il rapporto germinale fra espressione artistica e matrice socioculturale senza smarrire il senso della sua autonomia indivi-

² Cfr. il poeta A. Mac Leish: « A poem must not mean/ But be ». E la tesi di un altro poeta americano — William Carlos Williams — per cui la poesia non è rappresentazione, ma *presentazione*.

duata. Le forme artistiche non nascono in un vuoto. L'autonomia dell'opera d'arte va paradossalmente congiunta a una data eteronomia, direbbe Luciano Anceschi; tra forma e matrice vi è un salto qualitativo, non un rapporto univoco di germinazione. Su un certo terreno, quando la ricerca amplia il suo orizzonte, Croce non può più aiutarci. L'importanza di lavori come quelli della Langer, del Wheelwright, del Tindall o del Feidelson (che in Poe, Whitman, Hawthorne e Melville ravvisa una fisionomia simbolica centrale, un archetipo determinante) non sta nella perfezione formale, nella inattaccabilità astratta, bensì nella vivezza delle proposte. Nella germinalità di prospettive critiche. A seguir Croce alla lettera, si finisce per irretirsi nel giudizio assiologico (poesia o non poesia?) respingendo in un limbo crudele tutte quelle zone, centrali o periferiche, in cui vanno trovate le radici e le componenti del fenomeno artistico. Non si parli più di «contenutismo» e si faccia della concreta indagine strutturale; si arriverà così al cuore della creazione artistica senza isterilirsi in astrazioni. Simbolo non è negazione della realtà, ma sua interrogazione, trasfigurazione e approfondimento; nella dimensione simbolica non bisogna vedere una molesta e ingombrante impalcatura estranea, bensì il palpito stesso del reale, la sua sistole e diastole, il suo alterno raccogliersi nella propria individualità ed espandersi oltre questa, nel riso del cosmo.

GLAUCCO CAMBON