

TRADIZIONE E TALENTO INDIVIDUALE

Uno degli elementi che potrebbero venire alla luce in questo processo è la nostra tendenza a sottolineare, quando lodiamo un poeta, quegli aspetti della sua opera in cui egli meno somiglia ad altri. In questi aspetti o in queste parti della sua opera noi pretendiamo di rintracciare quel che è il tratto individuale, la sostanza peculiare di quell'autore. Ci soffermiamo con soddisfazione sulla differenza di un dato poeta rispetto ai suoi predecessori, specialmente a quelli immediatamente precedenti; ci sforziamo di trovare qualcosa che possa essere isolato come unico, e ne traiamo godimento. Se invece ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso scopriremmo che le parti non solo migliori ma anche più originali delle sue opere sono forse quelle in cui i poeti già morti, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortalità. E non intendo riferirmi alle opere composte negli anni dell'adolescenza – l'età più sensibile alle suggestioni – bensì proprio alle opere della piena maturità. Se tuttavia la sola forma di tradizione, di trasmissione, consistesse nel seguire le strade della generazione immediatamente precedente, con una cieca e timida adesione ai successi già conseguiti, la 'tradizione' andrebbe senz'altro scoraggiata. Ne abbiamo visti tanti, infatti, di rivoli che presto si disperdono nella sabbia; e certo la novità è preferibile alla ripetizione. La tradizione è però una questione di significato molto più ampio. La tradizione non si può ereditare, e se la si vuole la si deve conquistare con grande fatica. Essa implica, in primo luogo, il senso storico, che è pressoché indispensabile per chiunque voglia continuare a dirsi poeta dopo i venticinque anni. E il senso storico implica non soltanto la percezione della qualità dell'essere 'passato' del passato, ma la percezione della sua 'presenza'; il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una esistenza

simultanea e compone un ordine simultaneo. Questo senso storico – che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme – è ciò che rende uno scrittore 'tradizionale'. Ed è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore più acutamente consapevole della sua posizione nel tempo, della sua propria contemporaneità. Non c'è poeta, non c'è artista di nessun'arte, che abbia un significato compiuto se preso per sé solo. La sua importanza, il giudizio su di lui, è il giudizio del suo rapporto con i poeti e gli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per giustapposizione e confronto, tra i morti. Questo rappresenta per me un principio di critica estetica, non di semplice critica storica. La necessità che il poeta si adatti al passato, che vi si inserisca in modo coerente, non lo riguarda unilateralmente; quel che accade quando si crea una nuova opera d'arte, è qualcosa che accade contemporaneamente a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta. I monumenti esistenti compongono fra di loro un ordine ideale, che si modifica con l'introduzione tra essi della nuova (veramente 'nuova') opera d'arte. L'ordine esistente è in sé completo prima che arrivi l'opera nuova; perché l'ordine persista dopo la comparsa della *novitas*, l'intero ordine deve essere, sia pur in misura minima, alterato. E così i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte si correggono rispetto all'insieme: è, questa, la relazione di conformità tra vecchio e nuovo. Chiunque condivide questa idea di ordine, della forma che è propria alla letteratura europea, e alla letteratura inglese, non troverà assurdo il fatto che il passato sia modificato dal presente, così come il fatto che il presente sia indirizzato dal passato. E il poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e delle responsabilità che lo attendono. In un senso tutto particolare egli sarà anche consapevole di dover essere inevitabilmente giudicato in base ai parametri del passato. Dico 'giudicato' non menomato da essi. E con 'giudicato' non voglio dire giudicato pari, peggiore o migliore dei poeti del passato; e nemmeno giudicato secondo i canoni estetici dei critici del passato. Intendo un giudizio, un confronto, in cui due oggetti si misurano l'un l'altro.

Per l'opera nuova la mera conformità ai canoni del passato significherebbe, in definitiva, non conformarsi affatto: non sarebbe un'opera nuova, e non sarebbe, quindi, neppure un'opera d'arte. Ma non intendiamo nemmeno dire che il nuovo è tanto più pregevole quanto meglio si inserisce nella linea del passato; il suo inserimento è però una prova del suo pregio — una prova, è vero, che si può accertare solo lentamente e cautamente, perché nessuno di noi è giudice infallibile della conformità al passato. Possiamo affermare che l'opera ci sembra conforme al passato e anche che può essere originale, oppure che ci sembra sia originale e risulta anche conforme; è assai improbabile, però, che rileviamo solo uno dei due aspetti e non l'altro.

Ma procediamo a un'esposizione più chiara del rapporto tra il poeta e il passato: egli non può considerare il passato un ammasso informe, un bolo indiscriminato; né può formarsi su qualche sua personale predilezione; e nemmeno può formarsi interamente su un'unica epoca da lui prediletta. Il primo atteggiamento è inammissibile; il secondo può essere una esperienza importante di gioventù; il terzo un gradevole e senz'altro auspicabile complemento. Ma il poeta deve essere innanzi tutto ben consapevole del corso della temperie letteraria del suo tempo, che non è affatto detto debba fluire inevitabilmente attraverso le personalità poetiche più celebrate. Il poeta deve poi essere consapevole dell'ovvia verità che l'arte non evolve mai, ma che la materia dell'arte non è mai del tutto la stessa. Deve infine essere consapevole che lo spirito dell'Europa — lo spirito del suo paese (che presto impara essere molto più importante del suo proprio spirito individuale) è uno spirito che muta, e che tale mutamento è uno sviluppo che non abbandona nulla per via, che non manda in pensione per anzianità né Shakespeare né Omero né i disegni rupestri degli artisti del periodo Magdaleniano. Tale sviluppo — possiamo forse chiamarlo 'raffinamento', e certamente 'complicazione' — non costituisce, dal punto di vista dell'artista, un'evoluzione; e forse evoluzione non è neppure dal punto di

vista psicologico, o almeno non nella misura che ci immaginiamo. Forse, tutto considerato, esso si basa su una maggiore complessità di fattori economici e tecnici. Ma la differenza tra il presente e il passato sta nel fatto che un presente consapevole di sé consiste in una coscienza del passato tale che, per modo e per misura, il passato – inteso come sua propria autoconsapevolezza – non è in grado di mostrare.

Qualcuno ha detto: “Gli scrittori del passato sono lontani da noi perché noi sappiamo molto più di loro”. È proprio così – nel senso che proprio essi sono ciò che noi sappiamo. So bene che c'è una obiezione che viene mossa di frequente a un aspetto che fa certamente parte del mio programma per il mestiere della poesia. L'obiezione è che questo mestiere richiederebbe una ridicola quantità di erudizione (ovvero pedanteria): pretesa, questa, che può essere confutata richiamandosi alle biografie dei poeti di qualunque pantheon. Si giunge addirittura ad affermare che troppa erudizione estinguerebbe o corromperebbe la sensibilità poetica. Vero è che pensiamo che un poeta dovrebbe sapere quanto basta a non sopraffare la sua indispensabile ricettività e la sua, altrettanto indispensabile, accidia; riteniamo però anche che non sia auspicabile che la cultura sia confinata a nozioni utili per prove d'esame, per conversazioni da salotto, o per ancor più esibite forme di socialità. Alcuni poeti sono predisposti ad assorbire la cultura, i più lenti devono conquistarsela sudando. Shakespeare seppe ricavare da Plutarco una cultura storica più essenziale di quella che i più ricaverebbero dall'intero British Museum. Ciò su cui bisogna insistere è il fatto che il poeta deve sviluppare o procurarsi una consapevolezza del passato, e continuare a sviluppare questa consapevolezza per tutta la sua carriera. Ciò che accade allora è una continua desistenza del sé, del suo essere in questo momento, a qualcosa che ha più valore. L'evoluzione di un artista è un continuo auto-sacrificio, una continua estinzione della personalità. Ci resta allora da definire questo processo di depersonalizzazione e il suo rapporto con la

percezione di tradizione. È in questa depersonalizzazione, si può dire, che l'arte si avvicina a una condizione di scienza. Voglio invitarvi a considerare, per suggestiva analogia, la reazione che si verifica quando si introduce un pezzetto di sottile filamento di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo.