



Studi di estetica

In questo numero
scritti di:

su:

Luciano Anceschi
Renato Barilli
Fernando Bollino
Andrea Calzolari
Francesco Cattaneo
Annamaria Contini
Fausto Curi
Stefano Ferrari
Elio Franzini
Michele Gardini
Andrea Gatti
Carlo Gentili
Marco Macciantelli
Stefano Marino
Giovanni Matteucci
Rita Messori
Raffaele Milani
Alessandro Nannini
Alessia Ruco
Lucio Vetri

ANCESCHI
E GLI SPECCHI
DELL'ESTETICA

CB 5359
ISSN 0585-4733

€ 15.00

ISBN 978-88-491-3822-1



9 788849 138221

47

Studi di estetica

RIVISTA SEMESTRALE FONDATA
DA LUCIANO ANCESCHI

ANCESCHI
E GLI SPECCHI
DELL'ESTETICA



III SERIE

A. XLI

Gli specchi dell'estetica

Per il centenario della nascita di
Luciano Anceschi
(1911-1995)

a cura
di
Fernando Bollino
Francesco Cattaneo e Giovanni Matteucci



Studi di estetica

direttore resp. Fernando Bollino

comitato scientifico Renato Barilli, Andrea Battistini, Andrea Calzolari, Fausto Curi, Elio Franzini, Giuseppe Di Giacomo, Vita Fortunati, Carlo Gentili, Emilio Hidalgo-Serna, José Jiménez, Marco Macciantelli, Martin Rueff, Baldine Saint Giron, Gabriele Scaramuzza, Christoph Wulf

redazione e-mail: redazione@studidiestetica.it
Simona Chiodo (coord.)
Alessandra Corbelli, Rita Messori,
Alessandro Nannini

direzione e-mail: fernando.bollino@unibo.it
c/o Dipartimento di Filosofia
via Zamboni 38 - 40126 Bologna
tel: 051-2098366 – fax: 051-2098355

I contributi presentati sono sottoposti alla valutazione di referees anonimi interni ed esterni agli organi della rivista. La rivista declina ogni responsabilità.

sito web www.studidiestetica.it

editrice CLUEB - via Marsala 31 - 40126 Bologna (Italia)
tel: 051-220736 – fax: 051-237758
ccp: n° 21716402

Abbonamento 2012: € 28,00 (estero € 40,00)
un fascicolo: € 15,00 (estero € 27,00)

Registrazione del Tribunale di Bologna n. 6308
del 20 maggio 1994

© 2013 by "Studi di estetica"
Finito di stampare nel mese di maggio 2013
dalla Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
via Marsala 31 - Bologna

n. 47 Studi di estetica
terza serie

Sommario

7 Presentazione

I. Orizzonti dell'estetica fenomenologica

13 Luciano Anceschi
Programma di una estetica
come scienza fenomenologica

23 Marco Macciantelli (ed.)
Le ragioni di un metodo.
Colloqui con Luciano Anceschi

61 Renato Barilli
Come da Anceschi
si è arrivati alla neo-avanguardia

77 Andrea Calzolari
Su alcune metafore di Anceschi

93 Fausto Curi
Anceschi e l'orizzonte della poesia

115 Stefano Ferrari
Regolarità e irregolarità dell'arte

133 Elio Franzini
Tra dissidio e dialogo.
Sulle prospettive estetico-fenomenologiche
di Luciano Anceschi e Dino Formaggio

157 Alessandro Nannini
Fenomenologia e antropologia

II. Gli specchi dell'estetica: lessico e letture

175 Premessa

Lessico

179 Raffaele Milani
Barocco

191 Carlo Gentili
Civiltà

201 Giovanni Matteucci
Esperienza

211 Rita Messori
Linguaggio

223 Andrea Gatti
Metodo

235 Lucio Vetri
Poesia

247 Annamaria Contini
Poetica

259 Fernando Bollino
Sistema

Letture anceschiane

281 Francesco Cattaneo
Su '*Autonomia ed eteronomia dell'arte*'

299 Alessia Ruco
Su '*Il caos, il metodo*'

313 Michele Gardini
Su '*Che cosa è la poesia?*'

325 Stefano Marino
Su '*Gli specchi della poesia*'

341 **Gli Autori**

Annamaria Contini

Poetica

La nozione di *poetica* possiede un'indubbia centralità tanto nella prospettiva estetica di Luciano Anceschi quanto nella sua ricca e complessa eredità culturale. Nelle pagine che seguono, cercheremo di metterne a fuoco tre aspetti: la fase di elaborazione, cioè i significati e le motivazioni che assume tale nozione negli scritti giovanili di Anceschi; alcuni referenti teorici che l'hanno ispirata; i rapporti poetica-estetica, nel quadro di una *nuova fenomenologia critica* che distingue tra "un orizzonte delle scelte" e un "orizzonte della comprensione".

I. *La genesi della nozione anceschiana di poetica*. La definizione di *poetica* che tutti ben conosciamo – "la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali"¹ – compare abbastanza tardi negli scritti anceschiani: come osserva Fernando Bollino, essa trova una prima esplicita formulazione nel *Programma di una estetica come scienza fenomenologica*, un breve testo incluso nelle "dispense" del corso di Estetica tenuto da Anceschi a Bologna nell'anno accademico 1953-54.² Ciò non significa che, nei suoi precedenti lavori, Anceschi non avesse già delineato e fatto agire il *contenuto* della propria nozione di

¹ L. ANCESCHI, "Fortuna" e teoria delle poetiche, in "Rivista di estetica", n. 3 (1960), p. 317 (ripreso come *Premessa* a ID., *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 1-14, e in ID., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962, pp. 49-64, con il titolo *Delle poetiche*).

² Nel *Programma* (ora riprodotto in "Studi di estetica", n. 11-12 [1995], pp. 9-18), la poetica viene infatti definita come "la riflessione – precettistica, prammatica, idealizzante – degli artisti sul loro stesso operare". Cfr. F. BOLLINO, *Anceschi e la storiografia delle idee estetiche*, in *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, a cura di R. Barilli, F. Curi, E. Mattioli e L. Rossi, fasc. monografico di "Studi di estetica", n. 15 (1997), pp. 143-64.

poetica; piuttosto, fino a un certo momento, Anceschi non avverte la necessità di sistematizzarla, mappando analiticamente il territorio della poetica e fissandone i rapporti con le altre forme di riflessione sull'arte, in particolare con la critica e l'estetica.

In *Autonomia ed eteronomia dell'arte* persino il termine *poetica* ricorre raramente; si distingue soltanto fra un piano filosofico-concettuale e un piano letterario, distinto a sua volta in riflessione tecnico-letteraria (la linea dell'"arte per l'arte") e riflessione idealizzante (la linea della "poesia pura"). Peraltro, già in questa sede Anceschi precisa che il poeta "riflette sulla sua arte", e che dunque il piano letterario "è caratterizzato nell'esigenza di rendersi consapevoli gli strumenti e i fini autonomi della propria attività da parte degli artisti".³ Vediamo così emergere un punto nodale della futura nozione di poetica che ritorna più volte negli scritti degli anni Trenta e Quaranta: la convergenza di pensiero e poesia, di attività e lucida consapevolezza, coerente con la tesi secondo cui l'autonomia dell'arte non esclude, ma anzi implica una riflessione interna all'arte stessa.⁴ Ad esempio, in *Irrequietezza della parola*, un capitolo dei *Saggi di poetica e di poesia* risalente al 1937, la poetica viene definita come "l'equivalente teorico-pragmatico della forma", cioè come il luogo in cui la *forma* appare strettamente connessa al suo *progetto*, alla sua *idea*. Analogamente, in *Civiltà delle lettere* (1945), ricostruendo la dottrina artistica di un prosatore barocco, P. Daniello Bartoli, a partire dallo stile della sua scrittura, Anceschi mette in rilievo

³ L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di una fenomenologia delle poetiche*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 229-30. L'attuale sottotitolo del volume venne introdotto a partire dalla seconda edizione (1959), che, al pari di quelle successive, non presenta per il resto significative varianti rispetto alla prima (1936).

⁴ Con questa tesi Anceschi contesta la teoria crociana per la quale è impossibile riconoscere l'autonomia dell'arte senza ammetterne il carattere a-logico e pre-logico: per Croce, infatti, il momento fantastico o poetico dello spirito è indipendente da quello intellettuale, "che non solo non gli può aggiungere alcuna perfezione, ma riesce solamente a distruggerlo" (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1965¹¹, p. 243).

quel rapporto variabile che continuamente si apre tra *poetica* e *poesia*: come l'esperienza di un certo sentimento dello scrivere si elevi a 'idea del dire' e come tale idea, a sua volta, scaldi e fortifichi di sé la scrittura, e la orienti in certi modi consapevoli.⁵

Nel corso degli anni Quaranta, si profila un altro elemento-chiave: la componente metodico-razionale della poesia, che non è mai un'attività priva di organizzazione, bensì un esercizio tanto costante quanto rigoroso, la cui libertà viene conquistata nella legge, in una continua tensione fra creatività e regole.⁶ Del resto, possiamo seguire la gestazione del concetto di poetica non solo negli scritti teorici del giovane Anceschi, ma anche nelle sue prime prove di critica militante, di diretta partecipazione alla vita della poesia. In tal senso, appare emblematica la struttura stessa dell'antologia *Lirici nuovi* (1942), che, con una scelta all'epoca innovativa, affianca alle poesie degli autori antologizzati le loro riflessioni sulla poesia e, talvolta, le loro traduzioni di altri poeti. Oltre a promuovere un nuovo orientamento della poesia italiana contemporanea – l'ermetismo –, Anceschi afferma così una certa idea di poesia: un'idea che ne sottolinea la densità concettuale, le stratificazioni semantiche, la fitta trama di derivazioni, incontri, contaminazioni, in breve la tensione – mai risolta – fra autonomia ed eteronomia, la quale non può essere restituita né tantomeno compresa se non avvalendosi di un punto di vista interno, cioè della riflessione di chi conosce la poesia in quanto la fa. Pur adattandosi perfettamente all'ermetismo, quest'idea di poesia ne travalica i confini sia storici che stilistici: la "necessità" delle poetiche riguarda

⁵ L. ANCESCHI, *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, 1942, p. 36, e ID., *Del Barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 33 (in questo volume viene integralmente riprodotto, con il titolo *La poetica del Bartoli*, il saggio – datato 1943 – già pubblicato in *Civiltà delle lettere*).

⁶ ID., *Del Barocco e altre prove*, cit., pp. 33-4; ma si vedano anche gli articoli *Del fare poetico* e *Dell'analogia*, pubblicati originariamente su "Gioventù anarchica", rispettivamente il 20 agosto e il 20 dicembre 1946, ora entrambi riprodotti in ID., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Rimini, Raffaelli Editore, 1997, pp. 254-5 e 260-2.

tutta la poesia contemporanea e, più radicalmente, ogni poesia, nella misura in cui possiamo scorgere un atto critico interno ad ogni fare poetico.

La pubblicazione dell'antologia venne accolta assai sfavorevolmente da Benedetto Croce, che, in un articolo apparso sulla "Critica" del 20 luglio 1943, mosse al curatore pesanti obiezioni, rimproverandogli – fra l'altro – il ricorso a una teoria dei generi letterari, e non riconoscendo alcuna legittimità alla proposta di una lirica ermetica. Anceschi rispose punto per punto con una *Nota a Benedetto Croce*, datata 1943-1944 e poi edita in *Idea della lirica*, nella quale troviamo la seguente osservazione: "Croce ha poca stima del pensiero degli artisti e dei letterati, che parlan d'arte e di letteratura – e tipico vedi il caso del Leopardi".⁷ Questo ci ricorda che la nozione anceschiana di poetica possiede anche una *pars destruens*. In un contesto culturale ancora egemonizzato dall'estetica di Croce, essa ne attacca frontalmente due presupposti: la tesi dell'arte come conoscenza individuale e intuitiva nettamente distinta dall'attività pratica (quando invece, nella poetica, il *fare* si mostra intrecciato al *riflettere*); la tesi del carattere alogico dell'intuizione artistica, che aveva portato Croce ad escludere dalla vera poesia ogni componente intellettuale (quando invece, nella poetica, il pensiero dell'artista appare consustanziale alla sua arte). Non a caso, Anceschi parlerà di "riscatto" delle poetiche, sottolineando come nell'estetica del neoidealismo italiano la nozione di poetica fruisse di una "interpretazione particolarmente negativa e screditante", essendo ridotta a "pensiero empirico, imperfetto, non universale".⁸

II. *Referenti teorici*. È lo stesso Anceschi a indicare i referenti teorici della propria nozione di poetica, quando ricostruisce i tre percorsi paralleli mediante cui si è giunti, in Italia, a rivalu-

⁷ L. ANCESCHI, *Idea della lirica*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, p. 88.

⁸ ID., "Fortuna" e teoria delle poetiche, cit., p. 320. Anche in seguito, e fin negli ultimi scritti di Anceschi, la filosofia dell'arte di Croce sarà considerata come l'esempio forse più emblematico di sistema "chiuso", incapace di comprendere i significati e le ragioni delle poetiche.

tare le poetiche: 1) attraverso la ricchezza e la molteplicità dei sistemi poetici prodotti dall'arte e dalla letteratura contemporanee; 2) attraverso la revisione dell'approccio crociano operata da due critici di formazione idealistica, Luigi Russo e Walter Binni, i quali hanno saputo scorgere nelle poetiche lo "storizzabile della poesia"; 3) attraverso le ricerche di una "nuova prospettiva fenomenologica" che ha giudicato teoricamente "impura" ogni definizione essenzialistica dell'arte, convertendo la domanda su *cosa è l'arte* in quella su *come essa operi*.⁹ Tralasciando il secondo percorso, che implicherebbe un lungo *détour* nel territorio della critica,¹⁰ ci soffermeremo innanzitutto sul referente filosofico, per esaminare poi l'influsso esercitato dalla riflessione artistico-letteraria.

Anceschi ribadisce più volte di aver ricavato dall'atteggiamento fenomenologico di Antonio Banfi l'ispirazione anti-normativa e antidogmatica che gli permise, già in *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, di sfuggire alla chiusura dei sistemi neoidealistici e di comprendere le poetiche nella pienezza del loro significato.¹¹ È stato notato che in Banfi non si ritrova una filosofia fenomenologica in senso stretto, e che il richiamo anceschiano a un certo Husserl mediato dal magistero di Banfi

⁹ *Ibid.*, pp. 321-2.

¹⁰ Sul ruolo svolto, nella formazione di Anceschi (sia in quanto teorico, sia in quanto critico militante), dalla linea della critica letteraria novecentesca che ha avuto come personaggi di spicco Renato Serra, Giuseppe De Robertis e Alfredo Gargiulo, cioè la linea della *partecipazione alla poesia*, rinviamo a P. D'ANGELO, "Collaborazione alla poesia". *Note sulla genesi del metodo di Luciano Anceschi*, a cura di F. Bollino, fasc. monografico di "Studi di estetica" su *Attualità di Luciano Anceschi (dieci anni dopo: 1995-2005)*, 32 (2005), pp. 127-43. Cfr. anche F. NASI, *Presentimenti di poesia: Luciano Anceschi fra "Linea Lombarda" e i "Novissimi"*, in G. Quiriconi (ed.), *Antologie e poesie nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 33-59.

¹¹ Cfr., ad esempio, L. ANCESCHI, *Annotazione, 1959*, in *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., pp. XXIII-XXXIII, e ID., *Antonio Banfi, Maestro*, in AA.VV., *Antonio Banfi, tre generazioni dopo*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 9-18. Ma si veda anche l'*Introduzione* di Anceschi all'antologia *Linea lombarda* da lui stesso curata, Varese, Magenta, 1952, pp. 11-2, dove ricorda il significato del magistero di Banfi negli anni della propria formazione universitaria a Milano.

finisce per accentuare solo alcuni aspetti della fenomenologia, come il suo impianto metodico-descrittivo, a svantaggio di altri, come le sue istanze di tipo fondativo.¹² In effetti, per quanto concerne il riscatto delle poetiche, la linea Husserl-Banfi agisce proprio sul piano metodologico, il che comporta – da parte di Anceschi – una profonda risignificazione delle categorie husserliane: l'*epoché* o sospensione del giudizio si esercita sempre a livello culturale, mettendo fra parentesi ogni principio definitivo, ogni rigido e astratto criterio di valutazione; ritornare alle “cose stesse” vuol dire ritornare all'esperienza artistica nella varietà dei suoi elementi, delle sue strutture, delle sue infinite trasformazioni, con una speciale attenzione per il pensiero che “è nella cosa”, cioè per quella riflessione che già Banfi aveva definito *pragmatica*. Ma una funzione importante spetta anche ad altri punti dell'insegnamento banfiano in cui convergono altri orientamenti speculativi (*in primis*, il neokantismo di Marburgo e la filosofia della vita di Simmel): pensiamo alla natura regolativa del trascendentale e alla continua tensione tra ragione e vita, che si traducono nell'idea anceschiana di estetica come orizzonte di comprensione sempre aperto e mobile, sempre inquietato dalla vivente e vissuta realtà dell'arte, per cui la *legalità* (cioè l'istanza di coordinamento, d'integrazione delle posizioni parziali) non può mai costringere o annullare la *pluralità*.¹³

Era dunque inevitabile che la *nuova fenomenologia critica* di Anceschi, intesa come pura metodologia dell'esperienza artistica, riservasse un ruolo centrale a una *fenomenologia delle*

¹² Cfr. E. FRANZINI, *Fenomenologia delle poetiche*, in “Studi di estetica”, 32 (2005), pp. 103-25.

¹³ Cfr. A. BANFI, *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Firenze, Parenti, 1961. Sul rapporto Banfi-Anceschi, e sulla specifica pronunzia della fenomenologia che vi è connessa, cfr. L. ROSSI, *Introduzione*, in *Situazione dell'estetica in Italia*, Torino, Paravia, 1976, pp. IX-LXXIX, e Id., *Luciano Anceschi o del metodo*, Bologna, CLUEB, 2003; C. GENTILI, *Nuova fenomenologia critica*, Torino, Paravia, 1981; F. PAPI, *Anceschi e l'arte del comprendere*, in *Gli amati dintorni. Filosofia, arte, politica negli specchi della memoria*, Milano, Ghibli, 2001, pp. 55-70; G. SCARAMUZZA, *Luciano Anceschi e l'estetica*, in “Studi di estetica”, 32 (2005), pp. 79-101.

poetiche. Peraltro, la riflessione nata dall'arte non funge soltanto da realtà a cui fare continuamente ritorno, ma diventa costitutiva della teoria, tanto che la stessa nozione di poetica appare influenzata dalle sintesi dottrinali di alcuni poeti del primo Novecento. È ancora Anceschi a riconoscerlo, quando afferma che la prospettiva delineata in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* risultò dall'incontro di due direzioni di cultura, una filosofica e l'altra poetica: “un certo modo di leggere Valéry s'incontrò con un certo modo di leggere (o correggere) Husserl”.¹⁴ Perché Anceschi cita in particolare Valéry? Non si tratta soltanto del fatto che Valéry ha accoppiato sistematicamente la sua attività di poeta con una riflessione critica, sostenendo che non si dà produzione poetica senza un assiduo intervento dell'intelligenza:¹⁵ dunque, esprimendo in modo emblematico la tendenza – da parte dell'artista novecentesco – ad acquisire una lucida consapevolezza dei procedimenti impiegati. Come evidenzia Carlo Gentili, Anceschi riprende da Valéry anche qualcosa di più specifico: una nozione di poetica modellata sull'etimologia del termine, su un *poiein* che è attività progettante, “azione che fa”; la convinzione che si debba assegnare maggiore rilevanza al processo che non al risultato e, all'interno di quel processo, più all'idea della forma che non alla forma delle idee.¹⁶ Altrettanto rilevante risulta poi il contributo di Eliot, che Anceschi fa conoscere al pubblico italiano attraverso saggi e traduzioni:¹⁷ ad esempio, la sua idea dei legami esistenti fra “poeti nuovi” e

¹⁴ L. ANCESCHI, *Annotazione*, 1959, cit., p. XXX.

¹⁵ Cfr. P. VALÉRY, *Première leçon du cours de poétique*, in *Introduction à la Poétique*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 19-60; poi ripreso in Id., *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, vol. I, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1340-58.

¹⁶ C. GENTILI, *Nuova fenomenologia critica*, cit., pp. 139-40.

¹⁷ Cfr. L. ANCESCHI, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T.S. ELIOT, *Il bosco sacro: saggi di poesia e di critica* (1920), trad. it. a cura di L. Anceschi, Milano, Muggiani, 1946, pp. 13-42; ma si vedano anche gli articoli *Letteratura e filosofia*, e *T.S. Eliot e la “poesia filosofica”* (entrambi pubblicati nel 1947 e ora ripresi in L. ANCESCHI, *Autonomia non è indifferenza*, cit., pp. 271-4 e 277-93), dove la posizione di Eliot appare complementare alla tesi di Valéry secondo cui ogni genere di filosofia andrebbe esclusa dal discorso poetico.

“poeti morti”, ovvero fra talento individuale e tradizione, alimenta la convinzione che lo studio delle poetiche renda possibile una storia della poesia, mediata dalla storia delle *istituzioni letterarie*; parimenti, la concezione eliotiana di una poesia filosofica, in cui si realizzi una “rispettosa compresenza” di poesia e filosofia, tale da non violare “le reciproche conquistate autonomie”, suggerisce l’ipotesi che

la vera intima teoreticità di un testo poetico sta nel suo corpo tecnico, e che la vera intima filosofia di un poeta (se dobbiamo usare questa espressione), il suo modo di ordinare, di ricomporre il mondo, si colloca, ecco, nella ragione del suo stile.¹⁸

Pur enucleando il significato filosofico della poesia, la poetica non va confusa con la filosofia e, quindi, neppure con l’estetica.

III. *Estetica e poetica: due piani ben distinti?* Già negli scritti degli anni Cinquanta e, più diffusamente, in quelli degli anni Sessanta e Settanta, Anceschi elabora una serie di categorie con cui cerca di articolare internamente la nozione di poetica, e di fissare i rapporti tra i diversi piani della riflessione sull’arte. La poetica appare sempre come una forma di *riflessione pragmatica*, che, a differenza di quella teoretica, non tende a una pura conoscenza, ma piega la conoscenza stessa ai fini del fare. Tale riflessione, sia essa *esplicita* (espressa, cioè, sotto forma di trattato, manifesto, saggio critico ecc.) o *implicita* (ricavabile, cioè, dalle strutture semantiche e sintattiche dell’opera), possiede una propria autonomia e presenta un certo tipo di rigore, di sistematicità. La poetica tende a organizzarsi in principi, che si collocano su vari piani (*precettistico, normativo, idealizzante*), corrispondenti a diverse finalità funzionali: dall’esigenza di individuare alcuni precetti a quella di ordinare la molteplicità dei

¹⁸ *Ibid.*, pp. 273 e 283-4. Anceschi si riferisce in particolare a due saggi di Eliot, *Tradizione e talento individuale*, e Dante, entrambi raccolti in *Il bosco sacro*, cit., pp. 113-26 e 239-51.

precetti in norme più generali, fino alla ricerca di una condizione ideale del fare artistico in una tensione già quasi filosofica.¹⁹ Esiste dunque una regione del territorio delle poetiche in cui il fare si erige in regole, esprimendo esemplarmente la natura progettuale di ogni poetica: la regione delle *istituzioni letterarie e artistiche*, definite come complessi di principi, piccoli sistemi normativi che si costituiscono *con e per* l’opera. Anziché esaurirsi nello spazio di una poetica, le istituzioni vivono nel tempo, si trasmettono da una generazione all’altra, permettendo di cogliere la dimensione intersoggettiva – storica, culturale, sociale – dell’esperienza artistica. Peraltro, le istituzioni non permangono inalterate: ad esempio, l’idea di analogia attraversa tutta la storia della poesia; eppure, l’analogia di cui parla Ungaretti non è la stessa di cui parla Baudelaire. Ciò accade perché le istituzioni variano col variare della poesia, con le nuove tensioni che il poeta di volta in volta vi introduce, modificando la tradizione stessa a cui appartiene; e perché a un’identica parola vengono attribuiti diversi significati, corrispondenti alle diverse situazioni storico-culturali in cui i poeti si trovano ad operare. In questo rapporto dialettico tra aspetti oggettivi e aspetti soggettivi dell’arte s’inserisce il problema della storicità dell’opera. Scegliendo il proprio sistema operativo, l’autore si confronta con un certo orizzonte storico, che viene così a costituire dall’interno l’opera d’arte, anche quella più originale e innovativa.²⁰

Ora, che rapporti intercorrono tra riflessione teoretica e riflessione pragmatica? Ricordando gli anni giovanili a Milano, fra impegno teorico e militanza critico-letteraria, Anceschi ammette:

Poesia, critica, filosofia – i confini tra queste attività sfumavano un poco tra loro, per noi: ognuna di esse portava in

¹⁹ *Id.*, *Progetto di una sistematica dell’arte*, cit., pp. 168-73.

²⁰ *Id.*, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968. Quindi, nello studio delle poetiche, i *rilievi di struttura* devono essere accompagnati dai *rilievi di situazione*, che analizzano un principio normativo in riferimento al contesto storico che incide sulla sua specifica qualificazione semantica (*ibid.*, pp. 30-6).

sé le altre, e tutte, con i loro mezzi diversi, volevano concorrere a dar risposta alla situazione.²¹

Viceversa, agli inizi degli anni Cinquanta, i confini si precisano: Anceschi distingue ormai fra poetica (volta a definire un ideale operativo) ed estetica (mossa da "interessi affatto teoretici di sistematicità e unità"),²² mentre negli anni successivi le partizioni diventano più sistematiche, riguardando anche i territori della critica e della storiografia.²³ Inoltre, dagli anni Sessanta in poi, i confini tra estetica e poetica sembrano irrigidirsi:

L'estetica della poesia e dell'arte *non* si identifica con la poetica; *non* vede nella poetica specchiato un proprio volto imperfetto e deformato, e *non* può essere sostituita dalla poetica nei significati che si sono veduti in nessuna delle sue funzioni e dei suoi compiti.²⁴

Probabilmente, questa presa di posizione si deve al mutato clima della cultura italiana, dove il progressivo declino della filosofia dell'arte crociana lascia il posto alle tendenze egemoniche della linguistica, della semiotica, della sociologia: per cui, se prima occorreva rivendicare la teoreticità (per quanto pragmatica) delle poetiche, ora appare più urgente sottolineare la funzione ineliminabile di un'estetica filosofica che sappia farsi

²¹ ID., *Introduzione*, in *Linea lombarda*, cit., p. 9. Del resto, nelle note manoscritte in cui traccia una "scaletta" della sua *Introduzione* all'antologia *Lirici Nuovi*, Anceschi indica come terzo e ultimo punto la "filosofia della nuova poesia, come componente necessaria dell'intuizione unitaria del mondo moderno" (M.G. Anceschi - A. Campagna - D. Colombo, [eds.], *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 134-5).

²² L. ANCESCHI, *La critica letteraria di Renato Serra*, Milano, Edizioni Universitarie La Goliardica, 1953, p. 4.

²³ ID., *Progetto di una sistematica dell'arte*, cit.

²⁴ ID., *Della poetica e del metodo*, in *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, p. 51. Ancora negli *Sviluppi*, 1992, inseriti nella *Prefazione ad Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., p. XIII, Anceschi ribadisce che estetica e poetica corrispondono a "due piani ben distinti". Tuttavia, come ha osservato L. ROSSI, *Introduzione*, cit., p. XXXVI, il rapporto fra estetica e poetica non è mai di opposizione, ma semmai di correlazione.

fenomenologia della critica, delle poetiche, delle idee estetiche. Tuttavia, ciò che non muta è la tesi portata a sostegno di una stretta collaborazione fra questi piani (una tesi che ci sembra di grande attualità nel clima culturale odierno, dove il dissolversi di categorie e valori estetici condivisi sembra mettere in discussione qualunque nozione di arte): se non vi è relazione senza autonomia, non vi è autonomia senza relazione.²⁵ Nate da una realtà particolare vissuta in una certa situazione, le poetiche tendono a presentarsi come esclusive e assolute: una determinata idea della poesia diventa l'idea universale della poesia stessa. Tale dogmatismo, che invaliderebbe una qualsiasi riflessione teoretica, appare invece connaturato alla riflessione pragmatica: per fare bisogna scegliere, per scegliere bisogna ridurre le infinite potenzialità dell'arte a una sola realizzazione, la molteplicità dei modelli a un'unica teoria. Per questo è necessaria un'estetica come metodologia delle poetiche: per non interrompere la relazione tra gli infiniti modi di pensare dall'interno la realtà dell'arte e della poesia; per poter garantire la specificità di ogni poetica, recuperando i particolari problemi a cui ha cercato di dare risposta, e le particolari strutture attraverso cui l'estetica non cessa mai di risignificarsi. Nello stesso tempo, Anceschi guarda con sospetto ai trattati di estetica della poesia che, privilegiando un'angolatura strettamente filosofica, non sentono il bisogno di citare una sola poesia; perdendo "il contatto con l'arte che si fa e con le intenzioni che la animano", ci si dimentica di far uscire da essa le nostre teorie e si rischia quell'*anamorfosi* del testo poetico che ne deforma o appiattisce i lineamenti.²⁶

Come fenomenologia delle poetiche, l'estetica anceschiana indica più che mai la fecondità teoretica di una relazione fra discorsi che possono e devono restare differenti, ovvero di un'alterità che non va ridotta a identità, quanto piuttosto compresa in ciò che ha di peculiare, inatteso e imprevedibile. Questo stile del comprendere ci sembra un lascito prezioso, davvero degno di essere tramandato.

²⁵ L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 198-9.

²⁶ *Ibid.*, pp. 15 e 194.

Contini

Annamaria Contini, *Poetica*

ABSTRACT

The notion of *poetics* has an indisputably central role in the aesthetics of Luciano Anceschi. The paper focuses on three aspects: 1) meanings and motivations of this concept in the early writings of Anceschi, 2) some theoretical referents that have inspired it, and 3) the relationship poetics-aesthetics as part of a *new critical phenomenology* that distinguishes between a "horizon of choices" and a "horizon of understanding". A careful analysis of Anceschi's texts shows that, from the outset, the originality and relevance of his approach consists in the fact that he assigns full cognitive value to thought born within artistic activity, without ever flattening this "pragmatic reflection" on philosophy.

KEYWORDS

Poetics, Pragmatic reflection, Knowledge, Phenomenology, Aesthetics