

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



RECENSIONI, NOTE CRITICHE, EXTRAVAGANZE

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2022

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Giuseppe Panella: un percorso tra letteratura e Sublime

di Teresa Paladin



SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI
CIRCOLO DEGLI ARTISTI "CASA DI DANTE"

PIANETA POESIA 2022
www.pianetapoesia.it

MARTEDI 5 APRILE 2022 alle ore 17.00

GIUSEPPE PANELLA
POETA E CRITICO LETTERARIO

*« L'occasione della poesia è la poesia stessa
quando ritorna, come un rimorso da sempre
rinnovato o un'assurda virtù da ritrovare
intensa nel tempo infecondo del rimpianto ... »*

Interventi di:
ANNALISA MACCHIA, TERESA PALADIN
CLAUDIO BERTI, MICHELE BRANCALE
FRANCO MANESCALCHI

Coordina:
GIUSEPPE BALDASSARRE

L'evento sarà trasmesso in diretta streaming sulla pagina facebook
<https://www.facebook.com/circoloartisticasadante>
- INVITO -

VIA SANTA MARGHERITA 1R - 50122 - FIRENZE
+39 055 218 402 INFO@CIRCOLOARTISTICASADANTE.COM
CIRCOLOARTISTICASADANTE.COM

La critica letteraria di Giuseppe Panella è sconfinata e non è possibile riassumerla, ma solo offrire alcuni pochi spunti per rendere omaggio a un intellettuale che – dalla letteratura alla filosofia passando attraverso l'estetica – possedeva quello sguardo sconfinato che gli consentiva la capacità di collegare scrittori e movimenti cronologicamente diacronici, appartenenti al mondo classico come a quello contemporaneo, con una focalizzazione estremamente dettagliata su concetti, personaggi, azioni centrali di romanzi, mentre contemporaneamente si confrontava con le osservazioni di altri critici letterari. Per circoscrivere il mio intervento ho scelto di interessarmi di due direttrici non solo interessanti ma anche fondamentali in Giuseppe Panella, ossia la concezione di letteratura e il concetto di Sublime, facendo soprattutto parlare l'autore attraverso citazioni dei suoi testi che possano riverberare fino in fondo il suo pensiero.

Ovviamente il romanzo era per il nostro docente alla Scuola Normale di Pisa una forma di conoscenza e se dal *Satyricon* di Petronio in poi, tra realtà e narrazione, c'è un rapporto, Panella considerava il romanzo una forma mista che contiene poesia oltre che narrazione. C'è però voluto del tempo perché l'intellettuale si liberasse dalla vecchia "società di corte", dai suoi riti, dalle sue sudditanze. *Lo scrittore del XVIII secolo conserva la sua natura divisa: è letto essenzialmente dai nobili e ricchi borghesi che lo apprezzano pur disprezzandolo e considerandolo come una sorta di lacchè di alta qualità... Il vero salto di qualità nel rapporto tra scrittore e pubblico, tra opera letteraria e il gusto che vorrebbe educare, avverrà soltanto nel XIX secolo con l'affermarsi della borghesia, l'avvento del suo potere finanziario, un evento che costringerà gli intellettuali ad assumere precise scelte di campo. Sarà nella seconda metà dell'800 e nel '900 che l'intellettuale accetta il rischio di essere un totale isolato dal contesto sociale pur di portare avanti il suo progetto letterario, talora anche ripudiando posizioni storiche assunte in precedenza.*

Quale è dunque l'idea di scrittura letteraria per Panella?

In *Diario dell'altra vita* Panella inizia il testo enunciando il suo canone letterario, ovvero quali caratteristiche legittimano la definizione di letteratura nell'età contemporanea. In *Ars scribendi. Dieci tesi sulla provocazione letteraria* leggiamo che *nessuno scrittore ha il diritto di parlare se non di ciò che sa, al nulla dell'esperienza diretta non può che accompagnarsi l'incapacità a costruire un modello stilistico.*

Ancora: *l'oggetto più importante che uno scrittore possa impegnarsi a descrivere è... la propria esistenza concreta... ogni vero romanzo, ogni vero poema è anche una autobiografia autentica.*

Insistere solo sull'intreccio rende di pietra il proprio stile: *la poesia e il romanzo del '900 risultano sempre di natura meta-narrativa: è narrazione di se stessi ma distesi sul tavolo anatomico, osservati con angoscia e stupore, con simpatia e pazienza, come se si parlasse di un altro.*

Con questa premessa è evidente che la letteratura moderna e contemporanea ha come statuto fondativo la connessione tra scrittore e lettore, ed è interessante scoprire la tesi di Panella a questo proposito. *Nella comunicazione letteraria esiste, infatti, un livello di parità almeno formale, un'eguale possibilità di rapporto tra autore e lettore, una possibilità (ipotetica almeno) che essi si trovino sullo stesso piano; tale ipoteticità va tenuta sempre presente e va rispettata... Chi scrive non può farsi volontariamente beffe di chi legge o, comunque, non può ingannarlo in maniera deliberata, mentendo su se stesso e facendo in modo che chi lo fronteggia nella lettura abbia un'immagine volutamente distorta di ciò che viene descritto nell'opera.*

È lecito a questo punto chiedersi come può lo scrittore non ingannare il lettore e per Panella la risposta è la seguente: *Nella capacità di trattare gli altri come esseri liberi da far partecipare delle proprie emozioni e dei propri sentimenti e non da ingannare con il bagliore astratto di una scrittura priva di quella passione.*

Scrittore esemplare in questo senso è, per il nostro saggista letterario, Hemingway, secondo il quale *la scrittura non consiste... nell'indicare delle motivazioni per cui è bene fare questo o quello (come per i romanzi ottocenteschi) ma nel mostrare "immagini vere", tratte dalla vita, di ciò che egli "intende far vedere" ai suoi lettori.*

Splendidamente connotato è in questa ottica il personaggio di Santiago. Egli *non solo fa bene il suo mestiere di pescatore, ma sa che da questo dipende la sua salvezza di uomo, il che non corrisponde al successo o alla gloria o al denaro o al riconoscimento pubblico (tutti dicono che è una sfortunata vittima del "salao" più brutale) ma al conseguimento del proprio obiettivo come momento necessario rispetto al proprio codice di comportamento.*

La scrittura diventa complice di una richiesta di sovranità che gli uomini non cessano... di rivendicare anche senza poterla ottenere perché la potenzialità liberatrice della poesia resta latente anche dove apparentemente non dovrebbe essere ritrovata: in una partita di pesca senza frutto dove un uomo e un pesce scoprono di essere fratelli nel segno di una comune umanità e di uno scontro fino alla morte dove essi si riconoscono tali. In altre parole, secondo Panella la forza e bellezza dell'opera di Hemingway derivano dalla ricerca di affermazione, di libertà: i suoi personaggi vengono delineati come soggetti indipendenti rispetto al loro contesto di appartenenza e alla ricerca della loro sovranità, senza per questo diventare immorali.

Il risultato che si ottiene con queste premesse è stupendamente coinvolgente: *Da questo punto di vista la lettura di "Il vecchio e il mare" produce l'effetto-nostalgia per un mondo di libertà, dove l'ingranaggio della vita moderna non riesce ad accanirsi spietatamente creando impedimenti al libero manifestarsi del desiderio umano.*

Nel corso del '900 la letteratura come forma di vita ha preso ovviamente anche altre direzioni. Come in Sartre, in cui la scrittura letteraria è concepita essenzialmente quale forma dell'impegno a trasformare il mondo, per il fatto che il vivere umano consiste nella sua progettualità e nella sua capacità di dare un senso a tutto ciò che esiste. Scrivere vuol dire allora sporcarsi le mani con la realtà, compromettersi con essa cercando di denunciare e quindi modificare ingiustizie e oppressioni. Rispetto a tale assunto Panella sostiene che *la letteratura deve prendere posizione, quindi sapere di essere "in situazione", ma non rinunciare alla propria autonomia e non*

sottomettersi a un'ideologia di potere" per giungere ad affermare la fine del mandato sociale della letteratura, la sua "impossibilità come strumento di lotta/e educazione culturale".

È per questo che nelle pagine finali di *Il diario dell'altra vita* leggiamo: *L'idea di una palingenesi sociale, di una trasformazione profonda della vita e dell'essere sociale umano sembra oggi, a inizio millennio, del tutto tramontata. Il sogno che affascinò Pasolini quando abbozzò negli anni 1949/'50 un romanzo mai compiuto sulle lotte dei contadini per la distribuzione delle terre, è un'aspirazione che attraversa tutto il pensiero rivoluzionario moderno e "la fine dell'utopia" del Marcuse del '69 è piombata su tutti. Nello stesso tempo Panella precisa: Che questa situazione sia del tutto irreversibile è impossibile dire oggi perché le rivoluzioni "vere" non sono mai rumorose, ma rapide e silenziose fino a produrre la caduta dei tiranni.*

Una volta riconosciuto che la letteratura non può trasformare il mondo, che funzione essa dunque può rivestire?

Appare a questo punto decisivo il concetto di responsabilità. In *Lo scrittore nel tempo* Panella vede questa categoria etica rappresentata in particolare da F. Dürrenmatt, lo scrittore svizzero che ama dare spazio alla critica del potere e della violenza che il potere esercita su tutti coloro che opprime, fingendo però di governarli per servirli. Rifiutando per altro il ruolo di mediatore assegnato all'intellettuale da Sartre. La responsabilità ha indiscutibilmente una valenza etica, riguardando il rapporto con se stessi e il proprio destino inteso come scelta, ma per Dürrenmatt è chiaro che questo concetto è indissolubilmente legato anche con le implicazioni e le ragioni economiche, politiche, sociali che caratterizzano le varie forme di corruzione umana.

Come si fa in questo contesto multiforme a essere responsabili?

Essere responsabili, significa accettare ciò che non si può evitare e nello stesso tempo trasformare quest'ultimo compito da condanna a liberazione delle proprie migliori facoltà interiori. Essere responsabili implica di conseguenza non essere complici. Questo vale sia per l'intellettuale che per l'uomo comune in quanto per entrambi l'aspirazione alla libertà richiede il coraggio di essere se stessi fino in fondo. È fondamentale per poter vivere la responsabilità accorgersi di quando la propria libertà sia impedita dalle necessità del tempo e della storia, e proprio *questo è il dilemma della soggettività umana nell'epoca del disincanto.* La letteratura è dunque concepita da Panella come modalità di raccontare la realtà e come responsabilità, come possibilità di fare chiarezza nel mondo. Diventa a questo punto chiaro il pensiero del nostro quando scrive la bellissima frase: *Scrivere e, di*

conseguenza, leggere rappresentano un “atto di fiducia” nella libertà degli uomini e nella loro volontà di perseguirla, sempre e comunque.

Qual è il ruolo dell'intellettuale oggi?

La risposta a questo problema la leggiamo in *La scrittura memorabile. Leonardo Sciascia e la letteratura come forma di vita*. La prospettiva dello scrittore siciliano è utilizzare la finzione narrativa per riuscire a dire la verità, partendo dalla posizione che c'è un rapporto dello scrittore non solo con la realtà ma anche con la verità, e ciò costituisce il criterio di una “giusta” scrittura. In un'intervista Sciascia dichiarò: *Ovviamente lo scrittore può sbagliare. Uno scrittore può sbagliarsi su se stesso ma l'opera non è mai sbagliata. Pirandello è stato fascista, non però la sua opera*. Di qui Panella: *La letteratura (non la politica, non la soggettività personale) allude sempre alla verità e ad essa giunge attraverso i propri mezzi, non quelli che può prendere a prestito dal potere. È questa la lezione di Voltaire a cui Sciascia si ispira.*

Sempre nella medesima intervista lo stesso Sciascia dichiarava: *Eh, la verità è una cosa che si sente... Cristo non risponde a Pilato quando gli domanda cosa è la verità... Però sa che c'è. Proprio perché Pilato non lo capirebbe, forse perché è lo Stato. Però la verità c'è*. Sulla base di questa convinzione Sciascia preferisce l'isolamento politico e morale, che passerà attraverso la polemica dura con autorevoli personaggi dell'establishment politico-italiano e la partecipazione alla Commissione parlamentare d'inchiesta sul caso Moro, pur di non venir meno al suo destino di testimone di verità in un momento così drammatico per la vita del nostro Paese. Non a caso Panella ha strappato questo scrittore dalla sua riduzione a scrittore siciliano per inserirlo a pieno titolo nel panorama della letteratura europea.

Concludo questa parte del mio discorso proponendo un pensiero contenuto in *Serial killer, i linguaggi e l'amore: Scrivere significa andare a scavare in profondità. Scrivere significa comprendersi, denigrarsi, esaltarsi, ma assolutamente non credere di avere l'ultima parola. Non esiliarsi nella torre d'avorio dell'Assoluto... (questo d'altronde sfido chiunque a farlo – non solo non ci sono più torri d'avorio, ma anche quelle in muratura – che una volta ospitavano studiosi di grande nobiltà morale e di grande impegno civile – sono diventate troppo costose per affittarle) ma scendere a camminare sul selciato d'asfalto del linguaggio comune e battere ancora il tamburo delle rivolte diventate logiche per effetto della loro necessità storica.*

Uno dei temi più affascinanti e coinvolgenti trattati dal Panella filosofo riguarda il Sublime. In *Storia del Sublime, dallo Pseudo Longino alle pratiche della Modernità*, Panella afferma che il Sublime è

un concetto antico, ma sempre nuovo, e perciò Sublime e epoca moderna stringono un'alleanza che è sostanziale.

Innanzitutto occorre chiedersi perché il Sublime è importante come concetto nel pensiero del filosofo Panella. Sublime va inteso come coniugazione diversa rispetto al Bello, infatti tra Bello e Sublime vi è un *rapporto che per certi versi diventa scontro*. Il Sublime non serve a stabilire quanta bellezza c'è in un'opera d'arte, quanto a permettere di produrne altre e di migliorare la qualità delle opere. Se è vero però che la bellezza produce piacere, non si tratta solo di una tematica estetica ma di una rilevanza antropologica. Senza che nessuna assolutizzazione del presente sia possibile, l'arte crea lo spazio in cui il Sublime prende forma e riesce a far percepire il diverso, il non omologato, a far emergere un senso nuovo della realtà. Per Panella parlare di Sublime non si ferma dunque all'analisi estetica e morale delle opere artistiche, ma è uno studio che permette la ricostruzione dell'anima occidentale.

Il Sublime è concetto strutturale della cultura europea a partire da Longino: *Del Sublime* è infatti uno dei più importanti documenti della critica letteraria nell'antichità, composto da un ignoto autore dei primi decenni del 1° secolo d.C., forse Cassio Longino, detto Pseudo Longino, oppure anonimo. *Mentre Aristotele è un formalista del Sublime*, in quanto il processo di agnizione è il meccanismo fondamentale della produzione letteraria e le regole della composizione e i nessi strutturali fissi sono le colonne formali che designano l'Arte, *alla base del Sublime in Longino vi è... l'asserzione che è dato all'uomo trascendere l'umano, nel sentimento come nella parola*. Per Longino il Sublime è dunque la risonanza di una grande anima, perché egli pensa che *una grande anima possa riversare se stessa in un'opera d'arte*. In tal senso la bellezza dell'opera non è più una questione di proporzioni matematiche, di regola aurea, di unità aristoteliche rispettate secondo un'operazione logico-razionale.

Per Longino sono due le caratteristiche più profonde del Sublime: *l'eternità come meta della ricerca letteraria e la capacità di dispiegare le potenzialità profonde dello scrittore*. Il Sublime letterario, che si realizza attraverso le forme retorico-espressive e gli strumenti specifici della letteratura, è il risultato dell'attività dell'artista che trascende l'umano, cosicché *il Sublime trascina gli ascoltatori non alla persuasione, ma all'estasi*. Per Longino il Sublime, dunque, non sarebbe altro che *l'esplicitazione artistica del genio sia nei testi letterari che nella natura (quale espressione di un genio divino ben superiore a quello umano)*. *L'arte serve soprattutto a cambiare la vita degli uomini, non è un'evasione, ma la letteratura può modellare un'anima*. Attraverso la bellezza dell'opera, secondo Longino, si va a sancire la qualità morale assoluta della propria natura umana, del proprio modo di vedere e gustare il mondo, del proprio codice di comportamento. Per l'autore

classico, dunque, la scrittura letteraria è capace di produrre *un discorso etico all'altezza della realtà sociale e storica*.

Quando Boileau-Despréaux nel 1674 pubblica una traduzione con commento dello Pseudo Longino, appare un nuovo concetto di Sublime inteso come straordinario e meraviglioso, come precisa strategia retorico-artistica mirante alla produzione di ammirazione, sorpresa e rapimento nel lettore o nell'ascoltatore.

In epoca romantica Stendhal riprende e amplia Longino, in quanto per lui il Sublime è una vertigine che può condurre sia al delirio che alla conoscenza di qualcosa che va oltre l'umano. Stendhal dirà che *ciò che è meraviglioso si accompagna sempre a uno smarrimento con la sua forza invincibile*, ma in realtà il suo *meraviglioso può diventare terribile*. Per questo concetto saranno le tragedie di Alfieri un modello di poesia fondato sul Sublime, fin dentro la follia e l'incomunicabilità assoluta del Saul, ma, andando oltre la letteratura, per Stendhal il Sublime è un concetto ampio, secondo un'accezione che oggi definiremmo interdisciplinare, che appartiene alla musica, alla scultura e alla pittura: il luogo del Sublime per eccellenza è la Cappella Sistina di Michelangelo, dove un nuovo concetto di Bello sostituisce il Bello antico.

È Edmund Burke in epoca romantica che, rompendo la continuità con l'estetica di Longino, separa nettamente Sublime e Bello, concetti fino a lui speculari e congruenti, in qualche modo anticipando il futuro dell'estetica. *Il fatto è che il Sublime – a differenza del Bello – non è solo percezione del piacere suscitato da ciò che appare armonioso e rasserenante nella sfera appagatrice della bellezza: la sfera sublime si compone in eguale misura di dolore e godimento, di orrore e fascino*.

Che valenza assume il Sublime all'interno della Modernità?

Le caratteristiche del Sublime, dunque, sono sue proprie, specifiche e singolari. Esse non hanno nulla a che vedere col il Bello. Nella Modernità il Sublime si trasforma in qualcosa che è radicalmente diverso dal Bello e diventa un concetto bivalente: riguarda l'artista e il destinatario dell'opera.

La dismisura è una condizione tipica della sublimità: il mare in tempesta... i deserti dell'Africa o dell'Asia, i terremoti che scuotono nel profondo la terra e gli oceani, tutto questo colpisce con la propria potenza il soggetto e gli fa provare la sensazione della sua possibile mancanza di limite. Soprattutto il Sublime si compone di piacere e pena. Il piacere di godere dell'infinito, dell'illimitatezza della natura e la sensazione del suo limite naturale. Il piacere di raffigurarsi l'infinito e il dolore di non trovare questo infinito nelle opere che a lui si richiamano. Insieme al dolore e al godimento appaiono nuove categorie nel mondo artistico, il brutto, il laido, l'orrendo,

l'osceno ecc., tutte forme di espressione considerate negativamente e normalmente al di fuori del circuito della rappresentazione artistica.

Come la mutazione del rapporto tra soggetto ed oggetto modifica il Sublime?

Nella rivista online "Retroguardia" Panella scrive, nel saggio *Rifrazioni del Sublime. Dall'orrore al grottesco*, collocandosi nel contesto del rapporto tra soggetto e oggetto, tra causa ed effetto, tra percezione e percipiente, che c'è una perdita di senso con cui l'uomo moderno deve misurarsi. *La perdita di senso della vita emerge per la consapevolezza dell'esistenza dei limiti della ragione (da Kant in poi) e dell'importanza del caso (come, invece, in von Kleist). L'importanza del Sublime, la sua funzione è quella di andare oltre. Le prospettive sono due: comprendere completamente il mondo misterioso al di là dei limiti della ragione o riuscire ad accettare il dominio del caso, padroneggiandone gli effetti, impedendo che sia capace di sovrastare gli sforzi di comprensione razionale compiuti dalla mente umana.*

Nelle evenienze il soggetto che percepisce la sua stessa identità come dotata di limiti e incapace di sovrastare il caso, impossibilitato a ricevere unità d'intenti e consapevolezza di sé dal baricentro dell'Io, non è più in grado di ritrovarsi come tale e mostra il proprio disagio (la propria Un-ruhe) attraverso forme artistiche che non sono più riconducibili al reame di Armonia. Ciò condurrà alla coesistenza del Tragico con il deforme e con l'orribile: ciò che la tradizione aristotelica non poteva accettare si verifica nel segno del crollo della fiducia nella necessità dell'Armonia. Ne risulta pertanto che oggi *l'arte pensa al Sublime come a una tecnica di liberazione della propria identità e una forma di auto-accettazione del proprio limite materiale.*

Quale radice ha tale trasformazione?

Il Sublime artistico, nel modo in cui sembra fin dal principio caratterizzare la Modernità, deriva direttamente dal processo di secolarizzazione del divino.

Dietro tutte le dottrine occidentali che si susseguono da due o tre secoli vi è sempre il medesimo principio: Dio è morto, tocca all'uomo prendere il suo posto. La tentazione dell'orgoglio è eterna ma diventa irresistibile nell'era moderna poiché è orchestrata e amplificata in maniera inaudita.

La Secolarizzazione con le sue conseguenze muta dunque la prospettiva estetica. *L'esperienza dolorosa e assolutamente necessaria della rivoluzione copernicana e della perdita di centro da parte dell'uomo viene decantata attraverso le forme più disparate (e più terribili) di manifestazione di questa crisi epocale.*

La forma in cui si presenta il Sublime non è qui tanto l'Orrore e il Grottesco della morte o della deformazione ma è lo squallore del quotidiano in cui al posto della sublimità si fa largo il suo opposto.

In epoca postmoderna chi è dunque l'eroe?

Innanzitutto va precisato che eroe sublime o eroe grottesco sono due termini ormai intercambiabili. *Cristo, da emblema della tragicità, diventa allegoria nel saltimbanco e nel pagliaccio.* Emblema dell'eroe sublime diventa l'acrobata: la sua capacità di attingere il Sublime è confermata dalla sua prodigiosa leggerezza e capacità di rappresentazione aerea, dalla sua indifferenza nei confronti del mondo sottostante. Il fascino del circo passa dunque da essere divertimento a immagine iconica della nuova estetica. *Il circo è il luogo dove il diverso diventa natura, l'impossibile si trasforma nella più facile delle movenze, lo smisurato è ridotto alla più mite dimensione umana. Il doppio profilo della Bellezza comprende orrore e magnificenza, crimine e bontà, morale e indegnità. Bellezza e Male, dunque, si integrano nella corporeità, sulla scia della poesia di Baudelaire.*

Solo nel comico (e nel comico più facile, che strappa le risate sgangherate e gli oh! di meraviglia del pubblico di periferia che rimane con il fiato sospeso a seguire il volteggiare dell'acrobata o a divertirsi per le disgrazie fittizie del clown) si trova una traccia che può ricondurre alla pietà; solo nella trasgressione del quotidiano è inscritto il bisogno di un'altra vita, di una purezza che la Metropoli moderna ha definitivamente insozzato... Il circo, i baracconi da fiera, le feste di paese, oltre ad essere i topoi della grande pittura tra Settecento e Novecento (da Watteau a Picasso, da Degas a G. Rouault, da Toulouse-Lautrec a Utrillo) diventano il luogo della poesia.

Tale è il Sublime nella Modernità: sull'esempio dei Pierrot e dei pagliacci che fanno ridere senza che la loro interiorità sia convolta, si tratta di apparire rimanendo a distanza e, *tuttavia, partecipare; identificarsi e, nello stesso tempo, rimanere lontani.*

Questo concetto di Sublime è talmente forte ed esclusivo che estende il proprio dominio sul mondo opposto all'arte, quello della tecnica, dove si afferma come spoliamento totale col trionfo della non-sacralità dell'opera artistica. A fronte di quest'analisi Panella, ne *Il secolo che verrà*, concludendo il testo scrive: *Se l'arte è ciò che resiste alla morte, ciò che muore e passa non può che essere affidato ad essa perché ne rimanga in vita almeno una parte e non tutto di esso si disperda nel vento della notte.*