

FELTRINELLI

POESIA DEGLI ANNI SETTANTA

ANTOLOGIA A CURA DI ANTONIO PORTA
PREFAZIONE DI ENZO SICILIANO



MOLTE DELLE CANZONI E CO
TI. D' O R
E I C A E
I V E R
S M R
I
N I
FACETE
COME AL SO ITA RIEN
O L VILLGGIO, QUE
CHIERO: "CH HAI VISTO?"
— non ho visto niente — dispo
PER PERLA AL PARTITO COM UNIST

Prefazione

Stiamo per dare un addio a un decennio di lutti, di terrore, un decennio di sangue, — e con ridotte speranze che esso sia concluso.

Il decennio si aprì con l'alba progressista del Sessantotto. L'amarezza del fallimento, per gli equivoci vissuti, è certo piú violenta di quanto fosse violento l'ingenuo sperare, da parte di molti, nella "rivolta culturale" dei giovani.

Viviamo anni di penose eredità. Il terrorismo, la guerriglia urbana, i riti mortuari delle droghe pesanti e una cecità politica, da parte della maggioranza di chi detiene la responsabilità della cosa pubblica, sempre piú alimentatrice di malessere, di sgomento.

Quale corso hanno avuto le idee in questo decennio? Piú particolarmente, la letteratura, la poesia, di cosa si sono nutrite?

I piú giovani, sollecitati da maestri mossi piuttosto da libido di potere che da concrete intenzioni pedagogiche, hanno sognato una illimitata libertà: illimitata e priva di riferimenti a qualunque dialettica — il rispetto fisico dell'altro (oltre che morale) e delle sue ragioni, in rapporto diretto con te e con le tue ragioni. (Soltanto se ti sforzi perché l'altro, chiunque sia, viva, hai la certezza di sopravvivere a qualunque rovescio tu stesso...)

Era un'idea di libertà (e di giustizia) che si indemoniava, nel punto in cui, per affermarsi, arrivò a esigere sangue e niente altro. Il nome della libertà (o della giustizia) si trasformava in sinonimo di oscure frustrazioni, di sentimenti il cui veleno pare distillato nelle segrete del passato piú oscuro. Non c'è odio che non possa venire spiegato: nell'"odio" italiano c'è qualcosa di tetramente smisurato e inconfessato. La politica come guerra è la fine di ogni politica, di ogni etica, di ogni cultura.

Vecchio saggio, Palazzeschi ha scritto:

*Conclusa l'era fascista
e proclamata ai quattro venti la libertà
esaltata come la sola regola di vita
a poco a poco la vediamo scomparire*

nella pratica della vita quotidiana
 creando una zona oscura
 di cui ognuno paventa o diffida
 e sormontata
 da un'accecante insegna luminosa:
 Libertà.
 L'uomo vissuto a lungo nella tirannide
 la tirannide ce l'ha nel sangue
 e nel midollo delle ossa,
 e una volta posto in clima di libertà
 la prima libertà che si piglia
 è quella di togliere agli altri la libertà.
 Siamo dunque un cannone che spara dalla culatta?

Anni di parole viziate, di demagogia. L'ideologismo è sempre più divorante menzogna, divorante giustificazione per ogni rifiuto: rifiuto alle tecniche di apprendimento, anzitutto, e rifiuto di cultura; come pure rifiuto a considerare essenziali le differenze che la psicologia profila. (Si è, ad esempio, fatta confusione fra potere economico e capacità intellettuale di espressione. Chi può esprimere il proprio pensiero sarebbe, perciò stesso, colpevole. Ma di cosa, se non di una attitudine e di una semplice capacità di applicazione?)

La società di massa esige simili ritorzioni schizofreniche: contesta il differenziarsi dei meriti e della qualità, l'esplicarsi dell'individuo è per essa un ostacolo. Di qui l'imperativo a potere e volere tutto. Ma in questo "potere" e "volere" tutti dimenticano, o vengono spinti a dimenticare, la realtà decisiva e dura di quel che si è: non si misura il possibile col vero. Quindi si preconstituisce il sentimento di "rabbia sociale". Scatenare questa rabbia è "bello", hanno detto. Nel dirlo, avranno mai considerato gli orribili effetti di questa "bellezza"?

La rabbia sociale esiste, non si può cancellarla dal cuore di molti: è invece urgente e necessario redimerla.

Rimbaud e Lautréamont desiderarono portare la poesia nelle strade, liberarla al suo nascente stato selvaggio: parlarono di violenza, e violentemente, rischiosamente la espressero. Ma la violenza della poesia non è violenza fisica. Questo, i tetri ideologi dei nostri anni non sanno intenderlo: essi procedono per positivistiche, e non positive, equazioni fra idea, o immagine, e azione.

Invece che educatori, l'Italia degli anni Settanta ha conosciuto molti diseducatori, permissivi e repressivi. Quanti libri dei sogni sono stati progettati e dettati al magnetofono: in nessuno di essi ci si è preoccupati di porre a confronto idee e storia. L'utopia è necessaria alla vita, diceva Kant: ma egli rifiutò con tenacia di incol-

larla brutalmente all'esistenza. Permutate in velleità, le idee diventano cancerogene: è quanto abbiamo duramente conosciuto.

Talvolta l'estetismo ha appannato la sensibilità dei più avvertiti. Il caso di Pasolini.

Pasolini, scartando la parola "storia" dal proprio lessico, ha fatto insorgere l'equivoco della "nostalgia", attraverso una serie di significativi, e provocatori, richiami al passato. Egli amava quel passato — il passato dei suoi anni formativi, della sua giovinezza di uomo e di poeta: gli anni orlati dall'alone eroico della Resistenza — con la forza delle viscere. Ma le viscere negano alla ragione giustificazioni e motivazioni che non siano estetiche.

Eppure, Pasolini sosteneva, nella filigrana della propria profezia e della propria mistagogia, che tanti mali materiali, politici e morali, scaturivano dall'essere spezzata, nella fibra della vita italiana, quella continuità di cultura di cui una compagine sociale ha bisogno per vivere, crescere e mutare. Soltanto di recente si è riusciti a misurare i guasti derivati da un uso follemente terapeutico della sociologia invece che semplicemente diagnostico: e solo di recente si è ripreso a parlare di "memoria storica", anche da parte di chi ha fatto di tutto per liquidarla. Ma la "memoria storica" non si evoca a comando: essa ci educa soltanto nel momento in cui la educiamo; privata di questa dialettica, la sua presenza latente si risolve in minaccia. "Il cannone", per dirla con Palazzeschi, "spara dalla culatta."

La critica pasoliniana al dispersivo, ridicolo illuminismo da "miracolo economico" — una critica che per molti è tuttora un punto obbligato di riferimento —, non si ancorò alla laica certezza della storia. Pasolini, per via del suo connaturato cristianesimo rurale, fu portato a concepire la storia come un Moloch divoratore: la sua ridotta sensibilità per l'empiria lo spinse a rifiutare la logica dei piccoli passi, e a dividere inconciliabilmente la vita fra un male certo e reale e un bene irrecuperabile e lontano. In Pasolini, nelle sue contraddizioni, si specchiavano tutte le contraddizioni italiane: una difficile confidenza col pensiero contemporaneo europeo, ma anche una rara consapevolezza di tale difficoltà; e in più una lacertata e geniale veggenza, al sommo della quale egli appariva lontano persino a se stesso, lontano da ogni sofferenza e da ogni estetismo.

Ma Pasolini è morto — è morto per il più atroce dei presenti mali italiani, di violenza assassina —, e le idee che egli agitò sono rimaste come avvertimenti lasciati a futura memoria.

Oggi — non sappiamo se punto conclusivo della lunga vicenda —, discutiamo della responsabilità pratica, morale e politica, delle idee. Il dire e il fare possono delittuosamente sposarsi solo se la cultura si rende colpevole: colpevole nel rispondere con povertà e schematicismo a tutto ciò che di più aspro e traumatico l'esperienza propone, dalla crisi energetica, con tutti i suoi allarmanti sviluppi a catena, alla sperequazione esistente, ma diversa da quella di vent'anni fa, fra il Nord industriale e il Sud che non è più contadino ma alimenta a tempi stretti l'industria dei sequestri di persona.

In tutto questo, la letteratura, la poesia, a che disegno o a che destino hanno obbedito? E a che disegno o a che destino obbediranno?

La letteratura, per quanto ciò appaia ostico a un'opinione corrente, o all'opinione di quei chierici che, per evitare ogni rischio, anche esistenziale, la vorrebbero ridurre a "programma di lavoro" (sono parole che ancora vengono pronunciate, spero, per inconscia ironia e non per leggerezza), la letteratura è un imponderabile che contraddice ogni programma. È un di più dell'esistenza, ma non è il suo lusso: è il di più nel quale l'esistenza si proietta simbolicamente e necessariamente.

Il rapporto della letteratura con la storia è talvolta immediato, di soggezione; talaltra, all'opposto, è sfuggente. Difficile, impossibile, sul conto di essa fare previsioni. Ciò non toglie che i "progettisti" del "lavoro letterario" esistano e siano sempre esistenti. Cosa hanno deciso costoro negli ultimi dieci anni? Volta a volta di tutto: aprirono le vele delle loro navicelle ai venti del cosiddetto disimpegno formalista, in appresso le voltarono ai venti dell'impegno. Furono strutturalisti, quindi furono contentutisti. Furono stalinisti redivivi: rincorrevano lo spirito dei tempi, il "giovanilismo", ovunque e comunque. Rivolta e musica pop potevano andare d'accordo, a patto che si sapesse da quali esigenze sociali ("ubiquità piccolo-borghese", scriveva Sylos-Labini...) il connubio era dettato.

Con gli aggettivi "progressista" e "reazionario" si giocava a tre-palle-un-soldo, a piacimento. Allo stesso modo si giocava simultaneamente, su più di un tavolo, con Carolina Invernizio e con i Fratelli di Serapione, con Love Story e con i Seminari di Lacan. Ancora oggi qualche professore d'università (deliziosa sventatezza dell'accademia italiana!) fa qualche tiro in porta, i calzoni arrotolati sui polpacci, e sostiene (sempre che un rotocalco gli offra la stampella

d'appoggio) che Proust, Virgilio, i Vangeli e l'Orlando Furioso sono "noiosi" e "sopravalutati".

Ma torniamo al decennio e al suo tramonto. Venne alimentata un'altra illusione, l'illusione del "selvaggio" e del "buon selvaggio". Dal formalismo assoluto, inteso come nietzschiana negatività letteraria, si passava non all'informale altrettanto assoluto, ma all'informe puro e semplice. Una letteratura che professi l'assenza di qualunque mediazione stilistica non teorizza un metafisico annullamento di sé: dichiara la più banale delle bancarotte.

L'utopia del contenutismo "selvaggio" nascondeva il bisogno di negare alle forme espressive ogni profonda e inconsolata naturalezza. Allo stesso modo, agli inizi degli anni Sessanta, l'utopia neovanguardista l'aveva negata attraverso teorie classificatorie. Perciò, quanta poesia senza verso, quanta narrativa senza racconto, e quanto caotico documentarismo (magari utile al cinema) si accumulavano e sparirono proprio nel momento in cui guadagnavano la vetrina del libraio. Quanti titoli e quanti nomi di autori sono crollati oltre la soglia del ricordo.

Dunque, nel proporre tutto e il contrario di tutto, i progettisti del lavoro letterario non proposero altro che l'assenza della medesima letteratura, o il suo vuoto.

Restava a galla il giornalismo culturale, la "pagina letteraria" da quotidiano o settimanale. Sparirono progressivamente, o sono in via di sparizione, gli intermediari naturali fra pubblico e letteratura: i critici. Al loro posto sono subentrati gli "specialisti": il modello della "pagina letteraria" non va ricercato nella tradizione della critica classica, quanto in quella dell'"università popolare" (di più facile uso nella società di massa).

Di là, fuori delle colonne a stampa, indistinto, muto, c'è il pubblico, concepito come una bestia in perenne attesa di cibo, disposto a una continua meccanizzata digestione. Nessuno tiene conto che, certo!, il pubblico ha sete di sapere, ma non sempre sa quel che vale la pena sapere.

L'editoria italiana stampa innumerevoli titoli: già all'uscita, per alcune settimane, ne sopravvivono pochi. Poi più nulla. Molti si consolano dicendo che altrettanto avviene nei paesi più progrediti del mondo (senza accertare come, ad esempio, agisca là l'editoria del tascabile).

Quali sono i titoli, i nomi di autori che potremmo salvare dal decennio che sta per concludersi? Se il numero dei "nuovi" è ridotto, la maggioranza dei nomi che appartiene ai decenni precedenti

va ricordata per titoli sapientemente invecchiati. Qualcuno ha doppiato se stesso ristampando, riveduti e corretti, libri già noti. Era questo un qualcosa di più che un sofisticato stratagemma, o l'obbligo d'obbedienza al pensum dello stile: era un modo arguto, se non astuto, per sopravvivere quando la vita gira penosamente a vuoto.

Abbiamo avuto anche due casi celebri di romanzo, casi che hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro, e hanno alimentato interpretazioni sociologiche, letture politiche e controletture, pirotecnia di umori buoni e di umori cattivi: La Storia e Horcynus Orca. Erano romanzi con gli occhi voltati in avanti o voltati all'indietro?

In essi era spesa una grande sapienza letteraria, ma la spesa era anche eccessiva. Se avevano forza, e l'avevano, la ricavano da tempi lontani, dalle annate sapide del secondo dopoguerra, momento nel quale il romanzo italiano, con La romana di Moravia, Racconto d'autunno di Landolfi, Menzogna e sortilegio di Elsa Morante, Il bell'Antonio di Brancati, fino al Pasticciaccio di Gadda, ebbe un senso irripetuto.

Il decennio ha visto alcuni resistenti di quell'età accanirsi nel non lasciarsi avvolgere nella strangolante spirale avviata dai più: Moravia, Landolfi, Cassola, Bassani (che come narratore, dal '68, dopo L'airone, tace), Sciascia, Calvino, Testori col suo teatro, Parise. Alcuni di loro, accanto a Pasolini, lungo il corso della campagna referendaria per il divorzio, il momento più alto di laicità vissuto dalla collettività nazionale, furono protagonisti di un dibattito giornalistico sui diritti civili e sui mutamenti che segnavano la società. Attraverso quel dibattito, attraverso quel new journalism, la letteratura parve investita da un fuoco imprevisto. Ma la fiammata si è spenta con rapidità: l'ideologismo o la lottizzazione del pensiero, e del giudizio, ha prevaricato. La creatività espressiva, applicata al mondo sociale, era risucchiata dal vuoto cui sembrava intenzionata a sfuggire.

Ci si scaglia contro il mondo in cui si vive commettendo gravi sopravvalutazioni o, all'inverso, gravi sottovalutazioni. Ma ci si scaglia contro di esso anche perché è impossibile non nutrire una speranza.

Nel vuoto di letteratura escono certamente dei libri, come ho detto. Ma la loro specifica qualità finisce col dirci poco o niente sul nostro destino, quando è questo che una letteratura nel suo insieme vuole dirci. Mi rendo con ciò colpevole di una sottovalutazione perniciososa degli anni in corso?

Credo che, nonostante il vuoto, la capacità espressiva degli uomini possieda una propria dinamica e, sotterraneamente, tenda, quasi per legge d'entropia, ad autoregolarsi.

I momenti di vuoto hanno i loro privilegi: quelli che provengono dal preparare il pieno futuro. Indipendentemente da questo, cioè dal futuro, esiste un presente, ed esso è sempre caratterizzato, nei momenti di vuoto, da improvvisi rigogli di esistenza.

Il vuoto è dispersivo, è illimitato (tanto quanto il pieno è limitato, e con i suoi limiti si strangola). In quella illimitatezza, il vuoto finisce per riconoscersi, per esprimersi, per darsi forma, per sottrarsi a una condizione di penosa anonimia. In quella illimitatezza, esso può scomparire, oppure svelarsi consapevolmente in quanto tale.

È nella poesia del decennio che il vuoto letterario italiano si svela per quello che è, sotto le vesti di una forma purchessia.

La spinta è stata data dai giovani e dai giovanissimi, anzitutto parlandone — tentando il parlare della poesia, agglutinandosi in cerchie, a Roma, a Milano. Un pullulare di nomi: fra essi, come sempre, se ne possono scremare pochissimi. Il fervore e l'interesse, invece, sono estesi: letture pubbliche, festivals, spettacoli, che di anno in anno si sono inseguiti, moltiplicati.

In questo prodursi di poesia incontriamo un frenetico crescere ed erompere dell'esistenza: lì si disegna una varietà priva di confini (magari ricca di monotonia), e si afferma una presunzione addirittura teologica. Questa poesia tutta rigoglio esistenziale, che suggerisce idee di stile più che essere uno stile, presume di coincidere, nella totalità, con la vita in maiuscolo, forse anche con la cultura in maiuscolo. Nata dalla irreversibile crisi delle ideologie, finisce per trasformarsi in linguaggio istintuale, o in linguaggio "privato" (come si usa dire con un pleonasma). Nella sua indisciplina costitutiva, nel suo essere tutta cenere e vento, essa possiede una strana forza vitale e impositiva, e insieme un'acre coscienza della propria vanità.

Faccio un esempio. Accadde anni addietro che in una cantina romana off-off un gruppo di poeti nuovi chiamasse il pubblico a spettacolo: era un settimanale spettacolo di poesia. Ciascuno mostrava di sé il possibile, per ottenere significative collusioni fra parola e gesto.

L'animatore di quelle serate, Franco Cordelli, poeta lui stesso, stese la cronaca dell'accaduto, e con intuizione geniale l'intitolò Il poeta postumo.

Il volume pare un forsennato e masochistico atto di coscienza

e di contrizione. Per piú lati potrà apparire vanamente in cifra (nella storpiatura evidente dei nomi, nelle allusioni di cui è costellato, nella ironica anticipazione di un tipo di satira che poi si è fatta largo sui fogli dell'ultrasinistra): resta, però, nel racconto, un capzioso puntiglio, diretto a mostrare come ciò che ho chiamato "rigoglio di esistenza" porti con sé, nell'attimo in cui corre l'alea dell'espressione, la straziata certezza di sapersi falliti in partenza.

Ma quella certezza, proprio perché accanita ed esulcerata, è anche suscettibile di insperate vittorie. E come prima vittoria riscopre la funzione del tutto singolare, anche illecita, della letteratura. Conta, nella letteratura, non l'insieme, ma il dato particolare, individuale: tutto ciò che appare deperibile e disperso. Ecco perché si è poeti "postumi" — postumi rispetto a un presente dialettale, forsennatamente politicizzato, e in cui la vita sembra dominata dall'esclamativo.

Il successo di questo clima è stato quello di avere coinvolto sui testi e non assemblearmente, i poeti d'altre generazioni. La cronaca della poesia del decennio contempla la presenza simultanea di tutta la poesia scritta nel corso dei dieci anni, scomparendo le differenze anagrafiche: in questo senso il criterio sincronico scelto, per ogni occhiello annuale, da Antonio Porta nella presente antologia è il piú giustificato e il piú efficace a fotografare dal vivo la situazione.

Coinvolti Montale e Bertolucci, Luzi e Sereni, Caproni e Zanotto, fino a Pagliarani, a Raboni, a Porta medesimo, con lo scarto di Bassani dalla narrativa all'"epitaffio", e fino a Bellezza e a Cucchi — non che la poesia del decennio abbia annullato differenze specifiche di risultati, o colori specifici: essa, ormai, nell'insieme (e i nomi di alcuni giovanissimi, come Valerio Magrelli, Michelangelo Coviello e Milo De Angelis voglio pur farli) è di piú che una speranza.

È però vero che questa speranza non è formulabile con parole piú certe.

Allo sguardo ravvicinato, quando ci si distoglierà dal piano della cronaca, e si dovranno compiere le scelte critiche decisive e i criteri diacronici si dovranno pure affacciare, si scoprirà che i Montale e i Bertolucci, i Sereni, i Luzi, i Caproni, e tutti gli altri scesi nel decennio per virtù di vita e non per contagio — lo stesso Pasolini, tanto corsivo e frammentario nella attualità di Trasumanar e organizzar —, sono altrettanti imperatori della Cina, lontani, circonferiti dalla luce d'oro della sicurezza stilistica.

Gli altri, dico appunto i giovanissimi, presi insieme come magma fluido, paiono realmente appartenere a un'altra età. Costoro, anche se martirizzati da sollecitazioni stilistiche, o crocefissi dall'idea che la parola, come sosteneva Andrej Belyj, è "espressione dei più reconditi segreti della natura", sembrano dannati alla lenticolare anarchia dell'esistenza: di questo mare tempestoso sono i naufraghi, di questo demone dalle cento lingue sono i posseduti.

La marea sembra ricacciarli sulla spiaggia dell'epigonismo. La loro poesia ha infatti qualità epigonistica: nei confronti della storia, e della sua memoria, tiene un atteggiamento di svagata indifferenza, di sfatto disinteresse, o di furbesche strizzatine d'occhio.

Ebbene, la speranza — una trama che può essere facilmente lacerata — lascia credere che, nella fedeltà a frequentare il proprio individuale bisogno espressivo, una fedeltà quasi biologica, come fosse un pianeta privo di ogni legame d'equilibrio con la galassia di cui fa parte, nasca in questi scrittori "nuovi" la necessità di lanciare sonde verso l'esterno, verso il passato, per scoprirlo nella sua perenne contemporaneità, vitale e mai morto.

Ma a quel punto il vuoto, il vuoto di realtà e di letteratura sarà sparito, e la notte degli sperperi trascorsa.

Enzo Siciliano

Introduzione

1. L'antologia, genere improprio, gode di cattiva fama, si sa, e sembra inutile elencarne le imperfezioni, i limiti. Va da sé che un'antologia di poesia è prima di tutto un fatto personale, e nello stesso tempo la realizzazione di un progetto che vuole farsi interprete di un capitolo della storia letteraria. Il pericolo più grave che corre un antologista è senza dubbio quello di costruire un piccolo museo, una galleria di monumenti funebri dove il silenzio finisce col riprendere il sopravvento. Il progetto che ho voluto realizzare ha cercato di evitare questo scoglio lavorando su un breve periodo, undici anni, e assumendo come data di partenza il momento di un passaggio fondamentale del nostro tempo (il '68) per arrivare a *non* chiudersi nel 1978 con un'ultima sezione aperta (verso gli anni ottanta) solo di inediti. Il '68 è momento e segno di profonde trasformazioni, sinonimo di movimento *anche* per la poesia; da esso nasce un'altra caratteristica fondante di questo progetto di antologia: la proposta delle opere più significative di questi undici anni si tiene il più aderente possibile al momento in cui hanno cominciato a agire, anno dopo anno. Ne risulta così una struttura basata sulle opere e non sui poeti, sulle voci e non sui personaggi, una mappa di percorsi, infine, tutti da utilizzare seguendo le indicazioni delle poesie senza ipoteche né di tendenza, come si usa dire, né di generazione, e senza tenere conto delle posizioni acquisite in quell'ideale museo della poesia che appunto si è voluto demolire in favore della vitalità della lettura.

2. Assumere il '68 come data di partenza non significa soltanto accoglierne l'esigenza antiautoritaria, che richiede una verifica dei testi al di fuori di ogni valore attribuito ai singoli autori e un operare su un piano orizzontale, paritario, dunque indicare percorsi in direzioni diverse piuttosto che scegliere e discriminare; significa soprattutto cercare di capire come e con quali strumenti è stata superata la crisi profonda che ha investito, a partire da quell'an-

no, anche il fare poesia. È abbastanza chiaro che quella crisi ha attraversato tutto il '69, ha provocato anche la fine dei lavori della neo-avanguardia (la chiusura di *Quindici* è il momento conclusivo) e ha toccato la punta più bassa nel '70; ma quello che importa, adesso, è leggere la natura di quella crisi in chiave di mutazione, di trasformazione, e capire che cosa è maturato negli anni successivi a partire da quell'area che pareva dominata dall'attività politica e in realtà lo era almeno nella sua superficie spettacolare.

Dire che con il '68 la richiesta di una razionalità nuova prende una forza mai toccata prima e che al di sotto della superficie spettacolare della lotta e della sconfitta politica può essere letto il segno duraturo di una volontà di mutazione radicale, non vuol dire affatto contribuire al rafforzamento di un mito. Vuol dire soltanto non voler negare quelle trasformazioni che in tutta evidenza continuano a agire. Se è lecito parlare di sconfitta politica del '68 da un punto di vista istituzionale, dunque estraneo al suo spirito (e di uno "spirito del '68" si deve parlare), è fuori dubbio che si debbano segnare all'attivo del movimento un modo nuovo di concepire la politica, al di fuori degli schemi della lotta per il potere, dove entrano a pieno diritto il concetto di persona e di privato, nel senso di una riaffermazione anche politica dell'individuo che può andare a vantaggio della vitalità del collettivo e del sociale. Il sintomo più chiaro di questa trasformazione è la ripresa della psicanalisi e la conseguente rivalutazione dell'attività simbolica connessa con gli sviluppi del linguaggio. Walter Benjamin parlava di uno "spirito linguistico delle cose", e non a caso la sua opera viene ora attentamente studiata dopo anni di disattenzione e anche di ostracismo.

3. Segnalare che il '68 non nasce dal nulla ma che è frutto di un lungo lavoro preparatorio è certamente opportuno ma non è questo il punto focale del discorso. Il '68 è soprattutto *una data*, dunque una convenzione felicemente operante, che segna l'affermarsi di un concetto fondamentale, anche per la poesia e che la poesia ha forse precorso: quello di immaginario.

Bronislaw Baczko, in un suo saggio recente sull'immaginazione sociale, ha perfettamente definito la questione. L'ambito dell'immaginario è un importante luogo strategico, tanto che il "potere" lo ha sempre oculatamente occupato. "L'immaginazione al potere", il più famoso slogan del '68, è ambiguo da questo punto di vista, perché, in realtà, l'immaginazione è anche uno strumento del potere. Ma è il concetto stesso di immaginazione che si

stacca dall'area del dominio e si afferma a poco a poco come attività di contro-potere, come punto franco rispetto all'Autorità, e acquista nuovo spazio a partire dalla denuncia del fallimento dell'emblema totalizzante dello Stato. La Politica del Potere fallisce proprio su questo piano e quest'ambito così importante dal punto di vista strategico e politico viene occupato da un immaginario in opposizione e alternativa. È una via politica nuova che rivendica la revocabilità di ogni decisione precedente e la possibilità di scegliersi un metodo.

Questo è l'orizzonte di attesa, per utilizzare la definizione di Jaus, in cui matura una nuova richiesta di poesia, in cui si chiede all'elaborazione poetica del linguaggio di dare indicazioni di movimento in direzione di una trasformazione radicale della conoscenza, attività ormai decisa a inglobare ogni minimo dettaglio, ogni scarto o cascama dell'esistenza perché si è scoperto, spesso, che nel trascurabile sta il segno della verità.

4. Quando il "trascurabile" riprende quota e viene riconosciuto come significativo e raggiunge una sua particolare dignità di linguaggio; quando la marginalità sembra tracciare vie più sicure delle grandi arterie centrali, il discorso della poesia ritrova la sua forza, risponde alla domanda. Le definizioni di utilità dell'arte, compresa l'arte poetica, vengono accolte senza opposizioni, anzi, bene accolte, e si capisce perché appena ci si rende conto dell'angolatura nuova da cui vengono date le risposte. E qui mi pare utile citare Jan Mukařovsky (*Significato dell'estetica*, Torino, 1973): "Rispetto alle altre attività umane l'arte dunque si giustifica proprio per il fatto di non mirare ad alcun fine univoco: il suo compito dal punto di vista delle funzioni è di liberare la facoltà di scoprire dell'uomo dall'influsso schematizzante col quale la prassi della vita lo incatena, di far sí che l'uomo prenda sempre nuovamente coscienza che la quantità di atteggiamenti attivi che egli può assumere nei confronti della realtà è inesauribile come è inesauribile la multilateralità della realtà, anch'essa nascosta all'uomo dalla rigida gerarchia delle funzioni univocamente orientate."

Le affermazioni di Mukařovsky vanno parzialmente rettificare nel senso che non si può accettare, proprio rispetto al fare poesia contemporaneo, l'esclusione della filosofia e della scienza dalle medesime funzioni, che hanno avuto e continuano ad avere un ruolo destabilizzante rispetto alle strutture del sapere precedentemente acquisito. Operata questa rettifica possono essere utilmente calate nella storia della poesia di questi anni. Ci si rende subito

conto che per rendere di nuovo pienamente disponibile e operante la "funzione di liberare la facoltà di scoprire dell'uomo" (frutto delle interazioni tra filosofia, scienza e linguaggio poetico, giova ribadirlo), dopo il segnale di rottura della partenza (il '68 appunto), ci si deve portare al 1971, ai primi segni di affrancamento da un discorso politico ristretto e semplificante, per arrivare rapidamente al '75, l'anno in cui appare il primo segnale di una attenzione nuova al problema della poesia dentro la società, *Il pubblico della poesia*, a cura di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli. Avevo lasciato questo discorso più specifico dentro la sacca depressiva del '70. Il '75 segna il momento della definitiva ripresa, frutto di una elaborazione cominciata nel '72.

Merito de *Il pubblico della poesia* non fu tanto quello di mettere a frutto il lavoro della ripresa non solo teorica, del discorso della poesia ma soprattutto chiedersi apertamente quanto questo discorso inciderebbe nella nuova realtà sociopolitica. Tale verifica della poesia delle nuove generazioni era frutto di un'intuizione rivelatasi feconda: messo da parte il discorso più strettamente "politico" occorre rendersi conto di quali altri linguaggi si rendevano disponibili per continuare a operare nell'ambito strategico dell'immaginazione e non interrompere ma rafforzare la traiettoria del mutamento. La struttura del primo repertorio della poesia delle nuove generazioni, solo in parte direttamente sessantottesche, ma certamente legate allo "spirito" di quella svolta, in molti sensi, dal femminismo a un arricchimento della tematica dell'io, si fondò coerentemente sulla tipologia dei discorsi, per tentare di rispondere a una domanda ancora inquietante: "che cosa ha da dire o da fare la poesia in questa società del cambiamento?"

5. La tensione tra storia e fare poesia è stata la preoccupazione fondamentale di Giancarlo Majorino con l'antologia *Poesie e realtà*, che ha la data di uscita 1977 ma quella di "approntamento" 1975 (vicende editoriali ne hanno ritardato l'uscita). Majorino ribadisce il principio di interazione tra processo storico e procedimenti poetici, con una attenzione privilegiata per quelle opere che vengono più direttamente attraversate dalla storia. Il linguaggio della poesia oscilla, come è giusto, tra rispecchiamento e volontà di intervento, di presa di parola. Condivido con Majorino questa preoccupazione (infatti la periodizzazione di *Poesie e realtà*, volume secondo, ha in comune con questo il punto di partenza, il '68) ma la sento attenuarsi nel momento in cui ci si decide a riprendere in esame una nozione che pareva definitivamente accantonata: quel-

la di io. Ciò che sembra acquisito viene messo in crisi quando intorno a una nozione obsoleta vengono accumulati elementi nuovi. La nozione di io comincia a essere ripensata quando si rivendica il diritto di un uso non solo critico e storico del linguaggio ma anche "innamorato". La parola "innamorata" trascina l'io dietro di sé, quasi una scia luminosa, coda di una cometa. Ciò non significa "uscire" dalla storia ma affermare un modo diverso di vivere la storia, come una risposta antiautoritaria e in funzione anti-ideologica.

Di fatto le ideologie sono sentite come prevaricazioni e imposizioni burocratizzanti, quindi rifiutate in nome di un io effimero come una striscia luminosa su una cartina sensibile, ma presente con una sua nuova materialità, quella del linguaggio poetico, ramemorante e "rapinoso". L'io pre-costituito è scomparso, l'io nuovo è una conquista da fare, pena una perdita totale di senso dell'esistenza. Si tratta di un io in larga misura linguistico, ma anche di un punto di appoggio indispensabile per ogni altra possibile operazione successiva, anche direttamente politica. Da questo punto di vista *La parola innamorata* (1978) dimostra tutta la sua importanza e arricchisce il lavoro precedente.

6. La riaffermazione della forza linguistica dell'io risolve, su questo terreno, il problema delle interazioni tra poesia e società, tra poesia e realtà, perché l'io poetico non è mai soltanto "personale" ma, esattamente come l'autore, è un evento linguistico-collettivo. Il significato immediatamente collettivo della creatività fu messo a fuoco da Jung nel 1922 (in *Psicologia analitica e arte poetica*, da poco ripubblicato in *Psicologia e poesia*, Torino, 1979) che operò una netta svalutazione dell'autore in quanto soggetto storico individuale. L'autore è per Jung il "prodotto" dei bisogni di una collettività, una sorta di funzione ordinatrice all'interno delle proliferazioni dell'inconscio sociale, quasi del tutto indipendente dalla sua vicenda di uomo. Quindi una decisa svalutazione del concetto freudiano di "sublimazione" e forte accento sulla necessità della funzione creativa nel processo di formazione dei modelli del sapere. Il senso, infatti, che si dà a un'opera dipende senza dubbio da un con-senso, e il consenso è determinato anche da un'orizzonte di attese. Occorre citare Gérard Genette: "La figura non è dunque altro che una coscienza di figura, ossia la sua esistenza dipende totalmente dalla consapevolezza che il lettore prende o non prende dell'ambiguità del discorso che gli viene proposto. Sartre osserva che il senso di un oggetto letterario non è contenuto nelle

singole parole 'giacché anzi è proprio esso che permette di capire il significato di ognuna'" (*Figure, retorica e strutturalismo*, Torino, 1969).

Ora quello che si chiede alla poesia, e ci si attende da essa, è tracciare (anche nel senso di segnare le tracce dei percorsi dell'esistenza), le figure del mutamento. Sulla parete bianca del silenzio, sulla pagina muta, la poesia deve rendere visibile l'esistenza, strapparla all'oblio. È questo il primo senso, anche politico, che le viene attribuito.

7. Giova, a questo punto, riprendere il filo del discorso dal punto 1 per ribadire che in tale direzione di senso vuole muoverci questa antologia riproponendo alla lettura i percorsi della poesia dal '68 fino agli inediti verso gli anni ottanta. Più che un'antologia, sia pure aperta e fondata sulle opere, la presente raccolta ha l'ambizione di agire come una "mappa di percorsi", ben oltre la sua funzione, che pure si spera utile, di strumento di ricognizione e di punto di riferimento critico. Una "mappa di percorsi" può diventare un'opera in parte autonoma (indicare è anche riscrivere) poiché il curatore ha tentato in proprio, prima di riproporli ad altri, i percorsi che ha sentito attivi.

Una mappa di percorsi è anche una sorta di lettura fatta a alta voce, una ritrasmissione di scoperte e emozioni, nel senso che è sempre emozionante sentire agire una serie di consonanze necessarie alla determinazione del nostro esserci qui e ora. Va da sé che non tutte le voci di questi undici anni sono qui riproposte. Sono presenti solo quelle, numerose, che il co-autore della mappa ha potuto condividere.

Scriva Michail Bachtin (in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, 1968) che: "L'idea — come la vede Dostoevskij — non è una formazione soggettiva psicologico-individuale con 'domicilio permanente' nella testa dell'uomo: è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunità dialogica *tra* le coscienze. L'idea è un *fatto vivo*, che si crea nel punto di incontro dialogico di due o più coscienze. L'idea sotto questo riguardo è simile alla *parola*, con la quale essa è dialetticamente unita. Come la parola l'idea vuole essere udita, compresa e 'ribattuta' da altre voci che partono da altre posizioni. Come la parola l'idea è per natura dialogica e il monologo è soltanto una forma compositiva convenzionale della sua espressione..."

Le voci, le parole, le idee presenti in questa antologia, o mappa di percorsi, partono spesso da *altre posizioni*, rispetto a quelle

del curatore o co-autore, ma con lui hanno dialogato. Sulla possibilità di un dialogo allargato, che scaturisce dalla stessa natura dialogica della poesia (della parola), si fonda questo lavoro.

8. Ora, l'impressione che nasce da una lettura d'insieme della presente raccolta di tante voci diverse, consonanti e dissonanti, fittamente dialoganti tra loro e con i possibili lettori, è quella di una "colossale fenomenologia" per citare ancora Jung (*Psicologia e poesia*, 1930/1950, in *op. cit.*) dove "nulla si spiega più di sé, e il lettore è chiamato verso per verso a far uso delle proprie capacità interpretative". Jung si riferisce in questo passo alla seconda parte del Faust e viene qui citato per stabilire un metodo interpretativo, sia pure per analogia. E mi pare legittimo affermare che una "colossale fenomenologia" è anche il risultato del lavoro compiuto dalla poesia dal '68 a oggi. La poesia è presente in tutti i passaggi e le contraddizioni dei nostri anni recenti, può farsi invettiva e può affidarsi a visioni, recuperare le utopie, diventare satira di costume e interpretare la cronaca, ma soprattutto assolve alla fondamentale funzione di raccontare l'esistenza nel tentativo di scoprirvi tracce di senso, di far rinascere quell'io effimero di cui ho detto, al di fuori delle figure precostituite delle serie di io da consumare, frutti prefabbricati delle ideologie prevaricanti che ci sono state proposte. La poesia non si fida, vuole andare anche dall'altra parte dello specchio, per saperne di più. La poesia, nell'insieme delle sue voci, conferma quel principio di "carnevalizzazione" che Bachtin utilizza per Dostoevskij: "La carnevalizzazione non è uno schema esteriore e immobile che si fa indossare a un contenuto bell'e pronto, ma è una forma straordinariamente flessibile di visione artistica, una specie di principio euristico che permette di scoprire ciò che è nuovo e finora mai visto. *Relativizzando* tutto ciò che è esteriormente stabile, formato e già pronto, la carnevalizzazione con il suo pathos di sostituzioni e di rinnovazioni ha permesso a Dostoevskij di penetrare negli strati più profondi dell'uomo e dei rapporti umani."

Flessibilità e carnevalizzazione del discorso, senso dialogico della parola e proliferazione delle tematiche, sono tutti elementi costitutivi del quadro globale della poesia di questi anni.

9. Viviamo anni non solo di sconfitte e ripiegamenti ma insieme di aspirazioni e di attese in cui la produzione incessante di immagini "da parte del popolo", come ha scritto Michelet, citato da Baczkò nello scritto menzionato, o come noi oggi diciamo "da par-

te di sempre piú larghi strati di massa", diviene struttura portante delle lotte e dei conflitti tra "oppressi e oppressori". La produzione di immagini è, in altri termini, fondazione continua di un linguaggio nuovo, di una nuova ragione non imposta, di un sapere non coatto e il fare poesia è parte attiva e non secondaria di questo processo sociale. L'attenzione con cui vengono accolte le nuove opere di poesia rientra in questo orizzonte generale di desiderio di mutazioni, desiderio quasi privo di oggetto, di scopo, al di fuori di sé, ma attivo in mille proliferanti comportamenti. Quello che ho chiamato, senza enfasi, lo "spirito del '68", è irriducibile. Il bisogno di creatività non è una definizione ingenua di uno stato velleitario della cultura giovanile ma si dimostra, giorno dopo giorno, in grado di rovesciare ogni tradizionale concetto di esistenza ispirato alla "ragione classica", non per rifondarsi sull'irrazionalismo, altrettanto classico e inutilizzabile, ma per tentare di parlare una nuova lingua, ancora contraddittoria e poco comprensibile, ma parlata, come sfida al discorso di un sapere tramontato. Nei territori lasciati incolti da una ragione in crisi, dove "solo la follia cresce", come ha detto Benjamin, occorre inoltrarsi con nuovi strumenti linguistici e tra questi i piú utili, i meno evasivi, sono anche quelli della poesia.

5 ottobre 1979

Antonio Porta

Certo tipo di rilievi mossi al mio lavoro di antologista del decennio '68-78 mi ha fatto pensare di non essere stato, forse, sufficientemente chiaro per quanto riguarda i criteri di scelta o di indicazione di percorsi. I rapporti tra diacronia e sincronia non sono meccanici e permane tra i due momenti una tensione dialettica; in questo senso: dentro la cornice temporale, dentro il calendario, risulta determinante il peso della decisione su quello che, naturalmente a mio avviso, ha contribuito al quadro della poesia degli anni settanta. Così alcuni poeti, di cui ora non si vuole discutere il valore, non entrano in questa cornice pur avendo pubblicato libri nel decennio in questione; ma si tratta di libri che, per l'appunto, si pongono ai confini di un determinato territorio in cui la novità del discorso, o sue profonde modificazioni, sono momenti costitutivi. Altri poeti, invece, non sono presenti perché usciti di cornice, in senso cronologico, ma anche in questo caso non solo in senso cronologico: ho chiuso con il 1978 considerando limite estremo per il decennio proposto; oltre, cioè col '79, già si entra negli anni ottanta. Detto in altri termini: il taglio sincronico, proprio dell'autore dell'antologia, prevale su quello diacronico.

Altri tipi di reazione mi fanno invece credere che il mio lavoro sia considerato almeno utile, in positivo e anche in negativo, si capisce, come punto di riferimento. Un'apertura, dunque, come spero, piuttosto che una chiusura. Fa dunque una certa impressione che altri commenti, cosiddetti "a caldo", quindi significativi, rivelino il desiderio di chiudere frettolosamente la partita come si avesse davvero paura di fare e rifare i conti con un decennio decisivo, con tutte le conseguenze, culturali, letterarie e politiche, che una presa di posizione porta con sé e proietta nel futuro.

A. P.

POESIA DEGLI ANNI SETTANTA

Introduzione, antologia e note ai testi di

Antonio Porta

Prefazione di Enzo Siciliano

Che cosa ha detto la poesia in un decennio di grandi crisi e di grandi invenzioni? Quali voci si sono sentite risuonare forti e chiare e quali altre voci nuove si sono aggiunte a un coro già numeroso e a volte dissonante?

A partire da una data ormai storica, il '68, Antonio Porta, curatore dell'antologia, ha cercato di disegnare una mappa di tutti i percorsi che ha ritenuto significativi, secondo un criterio strettamente cronologico: anno dopo anno sono state registrate le presenze più incisive, non solo per il loro valore letterario ma anche per la loro importanza di documento, di testimonianza. Ne è nato un libro puntato sulle opere molto più che sugli autori, orizzontale, paritario, senza pregiudizi di tendenze o di scuole.

In tutto 85 nomi e più di cento selezioni (alcuni poeti compaiono infatti in più di una sezione), senza barriere generazionali, con un'introduzione generale e un numero di schede di presentazione uguale a quello delle selezioni di ciascun anno. Antonio Porta ha voluto infatti dare ragione di ogni scelta (ha taciuto soltanto sulle esclusioni, come è naturale) e ha cercato di dare al suo discorso una prospettiva volta anche al futuro. Non un rendiconto né tanto meno un piccolo museo, ma un'opera in progresso, in molte direzioni possibili, dalla poesia di satira sociale alla nuova lirica, dalla poesia femminista a quella di costume, dagli epigrammi ai nonsense. Alla sezione finale, dedicata al 1978, se ne aggiunge così un'ultima, aperta, verso gli anni ottanta, tutta di poesie inedite.

Poiché il territorio della poesia è oggi un campo aperto, non più emarginato, dove accadono anche scontri culturali e politici di importanza notevole, il curatore dell'antologia ha voluto chiedere subito una verifica del proprio lavoro e della propria visione del decennio a uno scrittore e critico, Enzo Siciliano, che ha seguito con particolare attenzione questi anni e che poteva esprimere un'opinione e dare una valutazione anche del tutto diversa sia del '68 sia delle sue conseguenze. Così è, almeno in parte, e può risultare di grande utilità per gli sviluppi successivi di un dibattito che ci si augura vivo e vitale, senza con questo voler pregiudicare la lettura libera e personale di una così ricca raccolta di poesia.

Eros Alesi Mara Alessi Nanni Balestrini Luigi Ballerini Dario Bellezza
 Franco Beltrametti Attilio Bertolucci Carlo Betocchi Mariella Bettarini
 Mario Biondi Edoardo Cacciatore Nanni Cagnone Livia Candiani Giorgio Caproni
 Bartolo Cattafi Giorgio Celli Giuseppe Conte Corrado Costa Michelangelo Coviello
 Maurizio Cucchi Beniamino Dal Fabbro Milo De Angelis Enzo Di Mauro
 Luigi Di Ruscio Fabio Doplicher Luciano Erba Marta Fabiani Gilberto Finzi
 Franco Fortini Biancamaria Frabotta Rubina Giorgi Giovanni Giudici
 Alfredo Giuliani Giuseppe Guglielmi Jolanda Insana Tomaso Kemeny
 Marica Larocchi Angelo Lumelli Mario Luzi Valerio Magrelli Giancarlo Majorino
 Giorgio Manacorda Dacia Maraini Angelo Maugeri Eugenio Montale
 Elsa Morante Giampiero Neri Giulia Niccolai Rossana Ombres Giorgio Orelli
 Nico Orengo Ottiero Ottieri Elio Pagliarani Aldo Palazzeschi Renzo Paris
 Pier Paolo Pasolini Sandro Penna Alessandro Peregalli Lamberto Pignotti
 Giancarlo Pontiggia Antonio Porta Giovanni Raboni Giovanni Ramella Bagneri
 Vittorio Reta Nelo Risi Amelia Rosselli Tiziano Rossi Roberto Roversi
 Cesare Ruffato Edoardo Sanguineti Mario Santagostini Gregorio Scalise
 Toti Scialoja Vittorio Sereni Leonardo Sinisgalli Sergio Solmi
 Adriano Spatola Giovanni Testori Sebastiano Vassalli Patrizia Vicinelli
 Carlo Villa Cesare Vivaldi Cesare Viviani Andrea Zanzotto Valentino Zeichen