

DOPO LA LIRICA

POETI ITALIANI 1960-2000

A CURA DI ENRICO TESTA



GIULIO EINAUDI EDITORE

Sereni, Caproni, Luzi, Bertolucci,
Fortini, Zanzotto, Volponi, Erba,
Orelli, Cacciatore, Giudici,
Ripellino, Pagliarani, Sanguineti,
Porta, Rosselli, Raboni, Loi,
Baldini, Neri, Bandini, Bellezza,
Cucchi, Viviani, Conte, Ciabatti,
Cavalli, De Angelis, Carifi, Merini,
Ortesta, Scataglini, D'Elia, Valduga,
Rossi, Magrelli, Benzoni, Ranchetti,
De Signoribus, Sovente, Frasca,
Pusterla, Anedda.

Introduzione

1. Gli anni Sessanta costituiscono una delle fasi più significative della storia del secondo Novecento. In Italia sono, secondo l'analisi di Pasolini, il momento del «trauma» tra una civiltà contadina e arcaica e la crescita industriale del boom neocapitalistico. In poco tempo l'Italia si trasforma: impetuosa espansione economica, immigrazione interna e abbandono delle campagne, aumento dei redditi e dei consumi, insieme alle politiche del centro-sinistra, ai cambiamenti dei costumi e della mentalità e agli interventi tesi ad un'effettiva scolarizzazione di massa, modificano letteralmente il volto del paese. Se Pasolini parla, a questo proposito, di una mutazione antropologica degli italiani e di un'omologazione che cancella differenze e distinzioni iscrivendole tutte nel «comportamento coatto del potere dei consumi», Calvino si sofferma soprattutto sulla crisi che colpisce i tradizionali parametri d'interpretazione dei fatti culturali. In un articolo del '76, resoconto di quanto è mutato nel precedente decennio, afferma che «ciò che è avvenuto durante gli Anni Sessanta» è stata «una rivoluzione della mente, una svolta intellettuale», «qualcosa che ha cambiato in profondità molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare».

In questo rivolgimento, che, sempre secondo Calvino, comporta anche la messa in questione delle «polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto», la poesia interviene con una radicalità che forse non ha pre-

cedenti nel corso del Novecento. Ciò vale soprattutto sul piano linguistico, dove è in atto un processo così riassumibile: «l'evento, del tutto eccezionale, di una lingua, come l'italiano, che per la prima volta da lingua di cultura» (Isella) va imponendosi «sia pure confusamente come lingua di comunicazione» determina la caduta delle «paratie della secolare separazione di lingua della poesia e lingua della prosa» e apre alla poesia «lo spazio ormai senza barriere del parlato». La tendenza a stabilire rapporti sempre più stretti con quest'ultimo, che pure aveva, in singole personalità, punteggiato fasi o momenti del secolo, diviene ora un fenomeno di portata generale.

Se ci limitiamo, per il momento, a registrare dati grammaticali o superindividuali - i soli che possano dare il senso della concreta realtà linguistica di un'epoca - è agevole vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado d'ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale in passato. L'avvicinamento ad «una lingua concreta e attuale, in continua trasformazione» (così Caproni in un'intervista del '62) è un aspetto che coinvolge autori di generazioni e poetiche diverse, che segna notabili esordi e che s'incide, come un punto di svolta, nella vicenda di chi già aveva alle spalle un lungo percorso di scrittura. Ne *Gli strumenti amati* (1965) Sereni ricorre ad un'impaginazione discorsiva in cui i tratti parlati (scorciatoie, dislocazioni, neoinformali) hanno, a differenza dei libri precedenti, un ruolo decisivo nella resa, vibratile e nervosa, della sua insoddisfazione per il tempo avuto in sorte. Il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965) di Caproni s'impunta su una divagante recitazione, fitta di noduli colloquiali e scandita dal mutare di toni e inflessioni della voce in rapporto al profilo del personaggio in scena. Emblematico il caso de *Nel magma* (1969) di Luzzi, un autore che sin qui si era sempre te-

nuto lontano dalla frequentazione del registro parlato della lingua. Nella raccolta del '63 si opta invece per una discorsività quasi prosastica (con termini alla moda e parole del quotidiano) ritenuta necessaria a pedinare la "chiacchiera" del mondo e il frantumarsi delle esperienze di chi lo abita.

Anche la maggiore avanguardia persegue ora un inedito rapporto con l'italiano d'uso. Muovendo dall'esigenza di ampliare al massimo il vocabolario poetico, Pagliarani, con *La ragazza Carla* (1960), contamina registri differenti e ripropone sulla pagina un repertorio vastissimo di costrutti del parlato, inteso come un'organica realtà da cui nulla va estromesso. Sanguineti abbandona il genere informale del monologo praticato in *Laborintus* e ricerca, in *Purgatorio de l'Inferno* (terzo tempo di *Triperuno* del 1964), una nuova grammaticalità della dizione a cui partecipano, da vere protagoniste, formule oralizzanti (come le ripetizioni pronominali o le dislocazioni) destinate a divenire in seguito sigle caratteristiche della sua scrittura. E Porta, dal canto suo, sempre più convinto dell'«importanza dell'evento esterno» per la poesia, dal parlato attinge, in alcune composizioni dei *Rapporti* (1966), movenze ellittiche e termini della quotidianità. A quest'ultima e alle sue varie forme - la sintassi trascurata come il lessico più "basso" - fanno riferimento con piglio onnivoro Giudici e Raboni nei loro primi libri, *La vita in versi* (1965) e *Le case della Vetra* (1966), mentre reperti - scaglie o frantumi - di lingua parlata ricorrono pure in un'opera come *La Beltà* (1968) di Zanzotto, dove sono chiamati ad interpretare il ruolo dell'inautenticità verbale del mondo contemporaneo contrapposta all'ipotesi della poesia come verità della parola.

I discorsi sulla lingua non sono mai discorsi esclusivamente linguistici. In altri termini: l'orientamento, avvertibile in questi anni, verso l'italiano "vivo", in via di diffusione e verso la sua complessa realtà di for-

me e di registri individua pure, in alcuni casi, una disposizione nei confronti del «mondo esterno» (Sereni) guidata da un «gusto diretto, non mediato, dell'esperienza». La diagnosi piú precisa di questo atteggiamento è in *Poesia inclusiva*, un articolo di Montale del 1964. Se un tempo, dice Montale tra nostalgia e dispetto, «la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio "poetico"», per «l'uso di strutture metriche visibili a occhio nudo» e per l'esclusione di certi argomenti ritenuti «piú adatti al trattamento prosastico», nel corso degli ultimi anni, «nell'ambito del verso o del quasi verso» sono entrati (col ragionamento, il racconto, il discorso, la cronaca, la storia) tutti quei «contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi». I poeti d'oggi sono quindi, continua Montale, poeti «inclusivi»: «esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini "in situazione" (anagrafica, temporale e strettamente individuale). Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica».

La coscienza dell'esautorazione del valore trascendente della poesia e del suo statuto d'elezione e separazione proprio della tradizione simbolista dà origine a reazioni diverse. La prima, dai tratti dichiaratamente postumi, tramuta la presa d'atto della crisi della lirica e delle sue convenzioni formali e sociali «in registrazione dell'estinzione della poesia *tout court*» (Luperini). Montale, con *Satura* (1971) e le raccolte successive, procede, bruciandola con gli acidi dell'ironia, ad una liquidazione della sua vicenda di poeta. Convinto che i tempi rendono ormai impossibile la continuazione dell'esercizio, mette all'incanto, tra parodia e amarezza, i suoi beni, indebolendo ogni specificità del poetico e abbassando tono e lingua al livello della prosa. Con minore ironia e con un sovrappiú di apocalittica e luttuosa predisposizione anche Pasolini decide di agire negli stessi anni «attraverso» - sono parole sue - l'af-

fermazione caparbia e quasi solenne dell'inutilità della poesia» e, in *Trasumanar e organizzar* (1971), mette in scena una radicale fuga dalla letterarietà destrutturandone moduli e formule e toccando, con articoli in versi, testi d'occasione e «comunicati», «il limite della trasandatezza stilistica» (Berardinelli).

Ma l'adesione alla prosa o, forse piú correttamente, la dismissione del poetico attuata fingendosi «poeta dilettante» (Pasolini) o esecutore testamentario di se stesso (Montale) non è la sola risposta al venir meno dei contenuti e dei valori - alti, universali e trascendenti - del genere lirico, «vittima», come dice ancora Montale, dell'«oscurissima mutazione» in cui il mondo è, sotto la spinta del «progresso tecnico e meccanico», coinvolto. Mentre la neoavanguardia del Gruppo 63 procede ad una critica, ideologicamente agguerrita, sia della lingua delle comunicazioni istituzionali che del codice letterario, mirando così ad accelerare (per straniamento, contaminazione e montaggio) la dissoluzione del discorso lirico, privato d'ogni autenticità o innocenza, altri autori si muovono in una direzione diversa. Evitando eccessi parodici, riti di avvilimento masochistico e onnicomprensivi modelli ideologici, i poeti della cosiddetta «terza generazione» (Sereni, Caproni, Bertolucci e Luzi) insieme ai poco piú giovani Zanzotto e Giudici, hanno proficuamente trattato, secondo misure e obiettivi diversi, l'italiano «comune» appena affermatosi sulla scena sociale e hanno dato vita, sullo sfondo di tale relazione linguistica, ad una poesia «rappresentativamente complessa e ambiziosa» (Galaverni), «aperta e composita», che non evita la varietà dei toni, dei sentimenti e delle prospettive (dal quotidiano all'utopia). Al momento questi poeti (compreso, anche se episodicamente, il Luzi di *Nel magma*) paiono operare tutti secondo quel «procedimento accumulativo» che, individuato da Montale negli *Strumenti umani*, si attua «inglobando e strati-

ficando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani». Spinti dall'esigenza primaria di dar conto della loro sorte ed esperienza individuale e guidati da una prensile mobilità interiore, irriducibile alla recensione cronachistica del "mondo" come al verticale e astrattivo distacco da esso, recuperano così alla poesia un senso che altri (in prima fila i teorici della "morte della letteratura") davano per perduto o impossibile. E riescono a ciò proprio convertendo il «timore di evadere dal tessuto della storia in atto» (un limite anticlassico, secondo Montale, della poesia contemporanea) in una nuova forma del coraggio: l'adesione al doloroso e mutevole profilo dell'esistere e alle sue dimensioni capitali: lo scorrere del tempo, la realtà della natura, il modificarsi della società.

Questo decisivo passaggio nella storia della nostra poesia concretamente si realizza modificando gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica e centripeta. Se Fortini originariamente reinventa un classicismo che, libero da formule simboliste, fa della contraddizione dei termini il suo punto di forza, altri si rivolgono a schemi compositivi che danno origine ad una sempre più complessa impaginazione del testo. Si tratta, in sintesi, di modalità ascrivibili ai tipi del racconto e, soprattutto, del dramma, spesso in interazione. Schemi drammatici sono nei libri di Sereni e Caproni, innervano scene o monologhi in Giudici (e Raboni), dettano la presenza di plurime voci (interiori e no) ne *La Beltà* di Zanzotto, suggeriscono il dantesco articolarsi degli scontri tra l'io e i suoi interlocutori in *Nel magma* di Luzi. Nella sua versione nucleare (mutarsi nel tempo delle situazioni, mediazione enunciativa con distinte figure agenti e parlanti, sintassi svincolata dai principi dell'assolutezza del discorso) la forma narrativa della testualità è in numerose poesie di Sereni, nei resoconti dei protagonisti delle prosopopee caproniane, nelle sequenze di

eventi e figure, familiari e aziendali, del primo libro di Giudici, in alcune tra le più importanti composizioni del *Viaggio d'inverno* (1971) di Bertolucci. Ancora: se *La ragazza Carla* di Pagliarani si iscrive appieno nel genere del poemetto narrativo a più voci, il testo sanguinetiano affastella gli ingredienti del racconto (date, luoghi, personaggi) attorno ad eventi risolti in uno stremato *surplace* conversazionale mentre frequenti sono, ne *Il male minore* (1960) di Erba e ne *Le case della Vetra* di Raboni, racconti in versi dall'andamento scorciato e talvolta reticente. L'insistenza su modalità narrative e teatrali, accomunate dalla categoria del personaggio (vero cardine compositivo della poesia del periodo), sottopone l'antico schema del lirismo ad una sorta di dilatazione su più registri e movenze; la quale è, a sua volta, connessa alla messa in questione delle pretese assolutistiche di una soggettività chiusa in se stessa (un aspetto, questo, su cui quasi tutti, anche se con obiettivi diversi, polemicamente insistono: da Porta a Caproni).

L'individuazione di costanti non deve però dar luogo ad un quadro ingannevolmente ecumenico. Come la grammaticalizzazione poetica del parlato si riprende in figurazioni divergenti (l'oralità rappresentata dalla neoavanguardia in generi tipici e stilizzati della lingua sociale è, ad esempio, cosa radicalmente diversa dal legame che essa intrattiene, in Sereni, con il suo «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture») così diversi e distinguibili sono pure gli esiti del rapporto con lo statuto enunciativo "ad una sola voce", proprio della tradizione lirica. Quanto di dialogico è suggerito dalla relazione con la lingua d'uso e dal ricorso a moduli drammatici e narrativi può disporsi insomma su una scala di varie possibilità. Abbiamo così una testualità retta da un «io insieme egocentrico e decentrato» (Mengaldo) in Bertolucci; una scelta registica che pedina le sue figure sin nell'intimo dei loro

pensieri in Pagliarani; una moderata movimentazione dello spazio lirico in Luzi e, in maniera piú sottile, in Fortini; una dislocazione marginale della voce monologante che privilegia i toni in sordina in Raboni e in altri lombardi; un disseminarsi del soggetto tra diversi ruoli e parti in gioco in Zanzotto; e infine – soprattutto in alcuni testi di Sereni, Caproni e Giudici – la messa in scena di un discorso a piú voci e prospettive. Qui talvolta l'io poetante delega ad altri la sua parola oppure affronta la parola di un personaggio che interferisce con lui opponendogli drammaticamente. È un episodio dialogico non frequente nella nostra tradizione: il soggetto poetico, chiamato in causa da una "terza persona", si trova a vagare in una regione testuale – luogo di relazioni spesso paradossali, anomale e dolorose – posta al di fuori dei canonici confini della poesia diaristica e confessionale.

In questa particolare forma di escussione della parola monologica di stampo simbolistico (e prima ancora petrarchistico) forse meglio che altrove si riflettono, rielaborandosi in figure ad alta complessità, piú vasti processi in corso. Come il crollo del mito della dicibilità piena del soggetto, sempre nel rischio di venir sommerso «dal flusso ininterrotto di ciò che esiste» (Calvino) e, con esso, una percezione del mondo che, negli stessi anni, si va facendo – teste ancora Calvino – sempre piú frammentaria, discontinua e pulviscolare. Così la definitiva soluzione della questione della lingua e la conquista, per la poesia, di un codice espressivo coincidente con l'italiano nella sua organica totalità, vanno di pari passo con l'acuirsi del senso dell'inadeguatezza dello strumento linguistico a far fronte all'esperienza di un reale che appare, ad un tempo, irricognoscibile nel suo repentino mutamento e immodificabile nella sua evoluzione. Dalla sommità appena conquistata della lingua "comune" s'intravede insomma – nei testi dei poeti piú inclini al dialogismo

– un orizzonte problematico. Da lí a poco segnato dalle riflessioni sul carattere mortuario della relazione nome/cosa, esso è già ora attraversato da fenomeni che minano l'autosufficienza rappresentativa del soggetto, da crepe da cui risalgono voci anonime e acute, antagonisti che vengono a "chiedere il conto", *umbræ* transitanti nel vuoto. Figure di un'esperienza dell'alterità come «fonte d'ingiunzione» (Ricœur) che ora s'annunciano e che la nostra migliore poesia affronterà con grande capacità inventiva negli anni avvenire.

2. È difficile trasmettere a chi ha avuto la sorte di non sperimentarlo, il senso di cupezza che caratterizzò gli anni Settanta. «Un decennio di lutti, di terrore» (Siciliano) segnato ancor prima che dalla crisi economica (il passaggio dalla società dei consumi a quella dei "sacrifici") dalla devastazione umana provocata dalla droga, dalle stragi fasciste e dagli attentati brigatisti, culminati nell'assassinio di Aldo Moro nel 1978. Sullo sfondo il diffondersi di un ideologismo chiuso e fanatico (con il suo vocabolario sterile e aggressivo), un ceto intellettuale ora confuso ora settario, l'azione di "maestri" spesso distratti ma ancora oggi pronti a commemorare, con nostalgico birignao generazionale, le loro rivoluzioni mancate. Le ricostruzioni della poesia del periodo tendono ad isolare, con ricorsività quasi ossessiva, alcuni fenomeni ritenuti essenziali: l'isterirsi della sperimentazione neoavanguardistica, troppo spesso collage di slogan o combinatorio spartito virtuosistico; il diffondersi di fenomeni di spettacolarizzazione come festival e letture pubbliche; la progressiva riduzione del peso e dell'importanza dei consueti strumenti d'aggregazione (le poetiche, le tendenze, le riviste); e il proliferare di una letteratura "selvaggia" attratta dal mito, post-sessantottesco, di una creatività slegata da ogni rapporto con istituti e tradizioni for-

malì, che sfocia, con l'antologia *La parola innamorata* (1978) in un'idea di poesia «fluida, nomade, corporale, presa dal movimento della rinascita».

Se fossero solo queste le voci di un consuntivo del decennio si potrebbe a buon diritto parlare di «bancarotta letteraria» (Siciliano). In realtà a questi dati se ne accompagnano altri più importanti. Resta altissimo il livello della poesia di Caproni, Luzi, Zanzotto, Giudici. Sempre meno ciarliero, Caproni affronta nel *Muro della terra* (1975) le tematiche del nulla e della scomparsa di Dio; in *Su fondamenti invisibili* (1971) e *Al fuoco della controversia* (1978) Luzi consegna le sue domande sulle contraddizioni della contemporaneità ad un'originale costruzione poetica a frammenti; Zanzotto, ne *Il Galateo in Bosco* (1978), procede ad una vertiginosa prospezione stratigrafica in cui dolorosamente risaltano i resti dell'io, della storia, del paesaggio e della letteratura; Giudici, con *Il male dei creditori* (1977), scrive un altro capitolo fondamentale del suo romanzo familiare e della sua ricerca di «reliquie microscopiche» del passato. Nello stesso tempo appare sempre più netta, anche grazie alle loro ultime prove, la differenza di obiettivi e moventi caratteristica di questi autori: se Luzi e Zanzotto, «profondamente intrisi di orfismo» (Mengaldo), sono poeti che, pure nel confronto con l'oggi, «pretendono di comunicare, attraverso la poesia, una verità», Caproni e Giudici, come già Sereni e Bertolucci (e ora anche Orelli che pubblica nel 1977 l'importante raccolta *Sinopie*), puntano invece, fedeli alle primarie ragioni esistenziali della loro scrittura, a «comunicare un'esperienza». E nel fare ciò, immettono, attraverso scheggiati racconti allegorici e narrazioni sospese e stranianti (espressioni dell'azzeramento di ogni trasfigurazione simbolica del reale), forti elementi di discontinuità, anche metrica, in un quadro del Novecento tutto giocato, sino alla svolta degli anni Sessanta, in chiave lirica e modernistica.

A movimentare ulteriormente la scena intervengo-

no le figure più significative della poesia dialettale, che proprio ora registra una crescita imponente. Nell'adozione di parlate locali, spesso marginali, arcaiche o, al limite, socialmente inesistenti, prevalgono per lo più spinte polemiche (il fastidio per la lingua letteraria e l'italiano d'uso), credenze schematiche (la superiorità espressiva e morale del dialetto), propositi di difesa (tutelare un patrimonio di sentimenti, oggetti e figure in disgregazione) e, in genere, intendimenti regressivi e una spiccata disposizione lirica in cui la risorsa idiomantica attrae lo scrittore in quanto «lingua privata ed evocatrice» (Brevini). È forse, anche per la vastità socio-letteraria del fenomeno, il tentativo più eclatante di riconsegnare alla poesia un'identità che la travolgente modernizzazione del paese e la sovversione neoavanguardistica avevano fortemente indebolito. Questa ricerca di un nuovo distinto profilo della poesia, coincidente con la lingua ben caratterizzata del suo autore e spesso, svanita la sua comunità d'appartenenza, soltanto con la sua pronuncia interiore aggettante sul vuoto sociale, è stata talvolta sopravvalutata sulla base del pregiudizio culturale che consegna ai dialetti una ricchezza di significati maggiore di quelli consentiti all'italiano. E s'è tramutata, col tempo e con la moda, nella costruzione di un'Arcadia in cui l'introversione della voce rischia di farsi gioco d'eco, rituale procedura d'autoriconoscimento, rifugio nell'intimità dell'artefatta desuetudine o invenzione vocabolaristica (pericoli da cui ci sembrano però esenti, oltre a chi ricorderemo tra poco, autori come Scataglini, Sovente e, tra i più recenti, Rentocchini, Consonni e Zuccato).

I primi libri di Loi (*Stròleggh* del 1975 e *Teàter* del 1978), la raccolta d'esordio di Baldini (*E' solitèri* del 1976) e l'intera sua storia poetica successiva puntano invece alla pluralità dei toni e delle voci, all'effetto drammatico del monologo o delle battute in discorso diretto, all'accumulo anti-preziosistico dei particolari

e, compositivamente, ad un narrare che, incentrato sul personaggio, prospetta una relazione inquieta tra io e non io, tra il soggetto e figure autonome per cui spesso il primo sorprende e coglie se stesso nel destino e nei tratti delle seconde.

Che la questione del soggetto, come entità in bilico tra consistenza e dispersione, sia, nel periodo, all'ordine del giorno, è suggerito anche dai libri con cui fanno il loro esordio poeti più giovani, nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta: Bellezza, Cucchi, Viviani, De Angelis, Conte, Cavalli, Zeichen e tanti altri. Le loro prime raccolte cadono in una specie di zona franca liberata dall'esaurirsi di progetti comuni e dalla fine dell'impegno e dell'avanguardia. A partire da qui prende forma il tentativo di investire la poesia di un ruolo che si vuole immune dalla storia, disgiunto dai saperi codificati e sorretto, a seconda dei casi, dalla fede o dalla fiducia nei suoi valori espressivi; fatti coincidere, in buona sostanza, con l'esperienza, che la scrittura poetica rappresenterebbe al massimo grado, di dimensioni e conoscenze diverse da quelle ordinarie e precostituite. Bene illustra l'iniziale, anche se forse inconsapevole, vocazione rifondativa della generazione il fatto che questa esigenza d'autonomia del fatto poetico passi per la messa in questione dell'istituto capitale dell'*io*. Negli anni Settanta si fa, in effetti, un gran parlare di riduzione o deriva, decentramento o disseminazione del soggetto. Più che una ripresa dell'avversione alla linea petrarchistica o intimistica, criticata da più parti nel decennio precedente (e già, nell'immediato dopoguerra, da Caproni) o una mossa destinata a immaginare un rapporto non più gerarchicamente ordinato nei confronti dell'altro (umano e no), si ha di fronte una soggettività che, talvolta anche con ingenua euforia, della sua parola si vale come di un termine coinvolto in una nuova complessità di contatti, movimenti, processi: in azzardi percettivi, teatri interiori, meccanismi inconsci. Con

lo stinto, ma efficace, vocabolario dell'epoca, agisce qui una figura o voce plurale e desiderante (ma non ospitale o spossata) che rifugge dall'univocità dei significati e delle condizioni, oltre che dalla ragione dei "padri", come da un peso opprimente. Ne sono prova i momenti visionari e alogici di De Angelis; l'eversione ludica del discorso nei primi libri di Viviani; la dismisura dell'*io*, estroflesso nelle «ferite mortali» del corpo, di Bellezza; il vitalismo metamorfico di Conte; la ricerca dell'identità condotta nel formicolante assedio di indizi, oggetti, ricordi da Cucchi.

La vicenda delle generazioni, per fortuna, non si sovrappone per intero a quella della poesia. Anzi affidarsi alle poetiche macroscopiche dettate dalle ragioni dell'anagrafe può diventare un grave limite se con ciò si sacrificano storie isolate ed esperienze anomale, irriducibili a parametri di gruppo o di tendenza. Autori che vanno letti, insomma, nella loro singolarità e apprezzati nel loro collocarsi fuori quadro. Soprattutto Amelia Rosselli che in *Documento* (1976) si confronta con l'«inaccettabile realtà» della malattia in un drammatico corpo a corpo privo di manovre protettive. O altre singolari versioni d'inermità, realizzate in stili quasi antitetici: il lirismo tanto malinconico e sfiduciato quanto culturalmente ricco di Ripellino (che nel '76 pubblica *Sinfonietta*) e la parola invece "povera", enigmatica e neutra offerta da Giampiero Neri nel libro del suo tardivo esordio, *L'aspetto occidentale del vestito* apparso anch'esso nel '76. La filigrana di crudeltà e dolore che percorre gli anni Settanta sarebbe senza di loro meno percepibile e netta.

3. In *Tra passato prossimo e presente remoto*, un breve saggio in forma di lettera del 1999, Andrea Zanzotto descrive quanto è avvenuto a partire dagli anni Ottanta come una «reale devastazione» che ha coin-

volto sia la natura che i comportamenti umani: un proliferare «di sincronie e acronie velenose, di rovesciamenti di senso pur rimanendo identico il segno», una «cadaverizzazione della nostra storia» determinata dai «ritmi odierni di accelerazioni esponenziali di ogni movimento» e attraversata da «subdoli fenomeni che non sappiamo come siano motivati né sappiamo se siano controllabili».

A questo cambiamento, che appare al poeta all'insegna della «corruzione», collaborano, crediamo, processi molteplici e di varia natura. La fine dei precedenti, e negativi, equilibri (simbolicamente rappresentata nel 1989 dalla caduta del muro di Berlino) non ha impedito al male, che un gran daffare aveva già avuto nel corso del secolo, di trovare nuove forme di realizzazione: dalle guerre nei Balcani alle stragi, spesso condotte nel silenzio, di interi popoli nel Sud del mondo. La crescita di pochi gruppi finanziari è andata di pari passo con l'acuirsi di differenze e ingiustizie e con la diffusione capillare delle tecnologie elettroniche. Da un lato, il passaggio «dallo sfruttamento all'esclusione» (Bauman), quale disfunzione di base dell'economia, ha sancito, per milioni di persone, destini di povertà senza rimedio; dall'altro, il definirsi della cosiddetta «cosmo-tecnologia» (Augé), nel momento stesso in cui ha dissolto società, legami e rapporti del passato, ha insistito con sempre maggior forza sulla creazione di stati di comunicazione virtuale che rifuggono dalla fisicità del "faccia a faccia" e che azzerano, fornendo un bell'esempio di provincializzazione temporale del mondo "globale", funzioni e valori della memoria. Al suo posto una sensibilità che pare aderire esclusivamente al presente, alle sue fugaci opportunità e alle sue fragili sicurezze. Guidata da un cambiamento rapidissimo e compulsivo e orientata alla ricerca dell'estremo (attiva anche in alcune correnti artistiche), essa è foraggiata, con un meccanismo in cui è pos-

sibile rinvenire tratti totalizzanti e totalitaristici, da una marea montante d'informazioni. Dai mass media e dalla Rete si riversano, insieme a conoscenze utili, notizie e dati ambivalenti e indiscriminati. Tanto suscettibili di fungibilità immediata quanto costitutivamente riluttanti alla riflessione critica e alla sua lentezza, essi sono inoltre maneggiati spesso nella totale indifferenza della loro fonte o origine e delle ragioni economiche e politiche che ne dettano l'emissione.

Sul piano culturale, gli ultimi anni sono contraddistinti, oltre che dai riflessi sempre più evidenti della rivoluzione massmediologica, soprattutto dalla marginalità della poesia nell'universo del consumo e dalla progressiva riduzione del prestigio del discorso letterario, incapace di sincronizzarsi col ritmo vorticoso del mutamento del costume e del sentire. Il fenomeno, che ha spinto a parlare di destino «postumo» della letteratura (Ferroni), si connette inoltre ad aspetti come l'assopirsi del dibattito culturale; l'estinzione della vecchia società letteraria con i suoi riti d'autodifesa; il ridursi della critica ad attività anodina, fiancheggiatrice o sterilmente stroncatoria; l'approfondirsi di una crisi degli intellettuali (quasi impensabile oggi una figura come Pasolini) che dipende sia «dall'insufficienza di capacità propositiva» (Segre) che dall'«afferinarsi di una civiltà multimediale cui una parte degli intellettuali partecipa, contaminandosi, e una parte maggiore si sente estranea, ma incapace di reagire».

Non si intende qui proporre facili connessioni tra il cambiamento in atto e la scrittura poetica né tanto meno coinvolgere quest'ultima in una retorica apocalittica. È però forte l'impressione che la poesia, almeno nei suoi maggiori esponenti, abbia sensibilmente mutato – non sappiamo se per rivalità verso i costumi dominanti o per autonomo processo evolutivo – alcuni suoi tratti rispetto al passato. In numerose raccolte pubblicate a partire dai primi anni Ottanta si assiste

ad una crescita di tonalità elevate e meditative che, se passa per una riaffermata riconoscibilità del discorso poetico e, insieme, per un distacco dalla medietà linguistica raggiunta in precedenza, non si esaurisce però completamente in tali aspetti.

Se non fosse per l'eccessivo peso retorico del termine, si potrebbe parlare di una sorta di neo-sublime, kantianamente fondato sul contrasto e sul movimento: sulla tensione che unisce la lotta con le figure della distruzione alla necessità di riorganizzare tale pulsione in forme, tonali e compositive, che ora quasi mimano la corrosione implicata nel dissidio ora si predispongono, invece, a celebrare indefinitamente ciò che si manifesta di là da esso o compare tra le sue pieghe. Questo significa, in primo luogo, affrontare, assumendo nei versi tematiche solitamente filosofiche, quelle "grandi questioni", che, come avverte Zygmunt Bauman, «la strategia moderna» tende a sminuzzare: «lasciate in sospeso», vengono «messe da parte, tolte dall'agenda: non tanto dimenticate, quanto raramente evocate». Ad esse invece si rivolge – tra spaesamento e terrore, esercizio del pensiero e invenzione figurale – il "neo-sublime". Sereni, in *Stella variabile* (1981), passa «dal dimesso al metafisico» (Fortini), fa dell'identità un problema centrale della sua poesia, esplicitamente riflette sulla relazione tra cose e linguaggio; Caproni, nella sua ultima stagione, s'interroga sul male, sulla «demolizione» operata dalla parola, sull'assenza di Dio. Dalla loro sponda orfica e ontologica, Luzi, lontano ormai dalle occasioni mondane di *Nel magma*, afferma la «plenitudine matura» dell'essere mentre Zanzotto, soprattutto in *Fosfeni* (1983), si dirige verso i domini del logos, utilizzando un vasto e complesso vocabolario filosofico. Da *Lume dei tuoi misteri* (1984) in avanti, l'interrogazione metafisica, la riflessione sul tempo e su Dio, su «il Vero il Nulla il Punto» si fanno nella poesia di Giudici sempre più nette e acute. In *Composita*

solvantur (1994) di Fortini la meditazione sul proprio «patire interminato» assume cadenze come di bronzo: figura tragica di un pensiero che senza requie stana i suoi argomenti. E anche un poeta apparentemente ironico e «svagato» come Erba ha saggiato, negli ultimi anni, toni più gravi indirizzando la sua perplessità gnoseologica su piani metafisici e religiosi e soffermandosi nei «dintorni del nulla».

Le orbite descritte da questo pensiero in poesia hanno centri diversi: la Presenza divina e la sua promessa di verità in Luzi, le fugaci epifanie dell'essere in Zanzotto, la liturgica complanarità di trascendente e quotidiano in Giudici. Oppure tracciano la loro curva meditativa attorno ad un astro spento, ad un punto vuoto: il dissolversi della possibilità stessa dell'esperienza e del suo fondamento (il soggetto che si confronta con se stesso e con i suoi abituali parametri di riferimento). Da qui la percezione rovinosa dell'inappartenenza in Caproni e Sereni o il sentirsi sempre più «fuori della storia» (Mengaldo) – quasi espulsi da essa – nell'ultimo Fortini.

In ogni caso la poesia non punta più, come poteva avvenire negli anni Sessanta, ad esprimere – secondo la già ricordata osservazione montaliana – l'essere in situazione dell'autore. E non pare neppure voler dar segno di un sentimento dell'esilio dal presente, che suonerebbe ancora da ripresa di antiche ipostasi classiche. Ma piuttosto, e più radicalmente, intende prospettare l'impensabilità stessa della categoria di situazione: capronianamente esautorato «il morso della presenza», si cade in un luogo neutro, in un dopo senza prima, in un *oltre* senza origine, dove, come in *Meteo* (1996) di Zanzotto, «qualunque ipotesi di permanenza temporale o spaziale» è compromessa (Lorenzini). La voce del testo si fa, di conseguenza, sempre più remota: celebrante neoplatonica della «trasmutazione di una sola universale sostanza» in Luzi, spossessata del suo

principio d'individuazione in Sereni, già nell'«oltre dell'oltremorte» in Caproni, con le posture tonali dell'«antenato» in Fortini, «anonimo tremito e lamento di un dolore comune» (Raboni) in Giudici. Paradossalmente, in alcuni autori l'anomala collocazione della voce - slontanatesi più che indebolita - apre ad una vastissima latitudine rappresentativa di enti, figure, altre voci e accoglie ciò che le strategie antropologiche e sociali della contemporaneità hanno accantonato nel segno della rimozione: i morti, evocati come partecipanti ad un dialogo impossibile, raffigurati in una lancinante parata d'inesistenze o colti, saltata ogni barriera, in comunione con i vivi (come avviene anche nelle ultime raccolte di Raboni); l'inorganico, la materia e gli oggetti con quanto in essi sfugge ad ogni previsione o controllo; la realtà naturale, attraversata da un'antidillica vitalità o da soprassalti animistici. E dietro questo panorama - un panorama del limite, non del possesso - sta, nei casi forse più memorabili, una *persona* che tende ora a rappresentarsi come preda della colpa o ostaggio dell'altro: consapevole sia della sua instabile consistenza che dei danni dell'ingannevole arroganza antropocentrica, ma rivolta - tanto più è "impropria" la sua collocazione - ai vari aspetti del devastato patrimonio simbolico dell'esistenza e alle "grandi questioni" che, come luci intermittenti, ancora si profilano su un orizzonte di rovine.

La messinscena di questa particolare soggettività appartiene solo a pochi (anche se la ritroveremo, in forma sensibilmente mutata, più avanti). Essa muove però da una disposizione linguistica che può dirsi invece ampiamente condivisa e che segnala un altro elemento di differenza rispetto al passato. L'esigenza del tragico e, insieme, la coscienza della sua impossibilità, lo statuto non convenzionale della voce, gli importanti argomenti in gioco fanno sì che non ci si possa accontentare dell'italiano dell'uso quotidiano. Se nei primi anni Sessanta si guardava con favore ad una lingua

finalmente viva e comune e fondata su mutui scambi tra parlato e scritto, ora s'afferma l'idea che «l'italiano sta diventando una lingua sempre più astratta, artificiale, ambigua» (Calvino). La lingua di tutti rischia di tramutarsi in una lingua di nessuno: automatica, generica, stritolata da quei meccanismi che pure avevano, imperfettamente, contribuito alla sua diffusione. Eloquentemente il caso di Giudici, che, se nel '64 esprimeva la necessità di ricorrere ad «elementi attinti a zone diverse» dell'universo sociale, negli anni Ottanta definisce la lingua della poesia una «lingua strana o straniera», irriducibile alle formule del comunicare ordinario. Senza rinunciare ad un intenso rapporto con l'oralità la poesia degli ultimi vent'anni ha, in genere, esplorato tutte le possibilità del vocabolario e del discorso: ha recuperato arcaismi ed esemplari letterariamente marcati, ha coniato parole nuove, ha fatto ricorso al lessico dei vari saperi (in particolare, tra gli autori del "neo-sublime", a quello filosofico), è intervenuta sulla punteggiatura stravolgendone le regole e sulla sintassi articolandone plasticamente nessi e architetture.

Dopo la grammatica e antiletteraria contaminazione della neoavanguardia, i commerci con l'ordine prosastico del discorso intrattenuti da Montale e Pasolini, la fruttuosa relazione con i generi del dramma e del racconto, attiva in tanti libri degli anni Sessanta, ora la poesia tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua.

L'espressione più evidente di questa tendenza è la riviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali. Attorno alla ripresa di sonetti, quartine, sestine si radunano autori diversi: Raboni, che affida al sonetto una seria intenzionalità comunicativa; Sanguineti, che riprende istituti antichi con spirito critico e ironico («il sonetto oggi è sempre un sonetto travestito»); e, tra i più giovani, Patrizia Valduga e Gabriele

Frasca, che, tra parodia e artificio, impiegano i metri chiusi in modo «da farci sentire la loro inattualità» (Giovannetti) determinando una frizione tra forma, alta, e contenuto, basso, che toglie al testo «ogni possibilità di classica "naturalzza"». È una sorta di corollario, dagli esiti divergenti – seri, «comici», parodici – e dalla endemica diffusione, dell'intento a dar forma all'informale perseguito, con passaggi dalla metrica atonale alle misure della tradizione e con varietà e libertà inventiva (nel verso come nel "libro") anche da Zanzotto, Fortini e Giudici.

L'evidenza metrica e lo statuto retorico del componimento non sono l'unico modo per garantire l'aspetto differenziale della poesia. Il quale può essere ottenuto anche per via testuale. Il mancato rispetto delle regole della coerenza semantica del discorso, l'intervento di voci non riconoscibili, l'immotivato alternarsi di registri diversi fanno della poesia una realtà spesso enigmatica, fondata sul principio della difficoltà comunicativa. È il caso dell'opera di Viviani almeno sino a *Pregiera del nome* (1990), dei luttuosi recitativi di Cosimo Ortosta, del forte analogismo delle raccolte di *De Angelis* precedenti le aperture narrative di *Biografia sommaria* (1999). L'identità del fatto poetico è fatta consistere qui nella sua inspiegabilità secondo i parametri ordinari della lettura del mondo: esperienza che mira a rendere percepibile l'irrappresentabile, visione che si misura con la dismisura del dolore, perlustrazione del vivere stretta tra coscienza del limite e miraggio dell'assoluto.

Questi risultati vanno ben distinti, per concentrazione espressiva e sostanza drammatica, da una terza modalità di "difesa" dello specifico poetico. In verità, più che di difesa si tratta di un esaltato elogio del lirismo e dell'io, suo protagonista. Nutrita di mitologie disparate, di nobili e sontuosi ricordi letterari (Foscolo e D'Annunzio soprattutto), di richiami favolosi e

cosmogonici, essa affida spesso intenti polemicici e oracolari visioni ad una voce dalle cadenze oratorie e solenni. Propaggine della «Parola innamorata» di fine anni Settanta, questo rimessaggio antimoderno del discorso lirico è testimoniato soprattutto dall'opera di Giuseppe Conte e dalle prime raccolte di Mussapi.

Ma torridi climi orfici s'incontrano anche altrove, nelle regioni della recente poesia italiana. "Genuinità" lirica, esigenze confessionali e presunzioni di verità spesso si saldano in un consolidato catalogo di stilemi, che a sua volta obbedisce alla credenza in un facile e diretto travaso del vissuto nella scrittura, dell'esistenza nel poema. Alda Merini, il caso letterario più rilevante degli ultimi anni, sfiora questo repertorio ideologico e formale ma se ne distacca soprattutto per le conseguenze rappresentative di un singolare atteggiamento di fondo che unisce «disperazione per sé» e «fede nella poesia» (Berardinelli). La tensione a salvaguardare la separatezza del «canto» dalle altre forme espressive e dalle ragioni del mondo, che, in varie maniere, contrappunta l'ultimo ventennio, nella Merini, per certi versi, si estremizza approdando ad una vera e propria religione della Poesia, di cui il poeta – fuori e contro la storia – è sacerdote e vittima sacrificale.

Disposizioni orfiche e difese dell'identità del poetico come dimensione dalla precedenza e dall'originalità assolute sono però controbilanciate da riti minori, private terapie, esercizi di perplessità: da un variegato insieme di esperienze legate, nel comune segno dell'affabilità discorsiva, al quotidiano e alle sue vicende: «una poesia di cose e di persone, per quanto contratta, problematica, "in minore"» (Falcetto). Vi si possono riconoscere l'ironico e teatrale lirismo dialettico di Patrizia Cavalli, l'arguzia aneddotica ed epigrammatica (che, a parer nostro, non sempre centra però il suo bersaglio) di Zeichen, la grazia cantilenante e sofferta di Vivian Lamarque. Su un piano di mi-

nore leggerezza e di maggiore inclinazione per i toni gravi, risolti in scorciate movenze narrative, operano Cucchi (che ha avuto però anche episodi lirici e "visionari") e altri lombardi sempre sul filo di una debilitazione quasi catatonica del discorso poetico e di un suo rovesciamento nella prosa. Anche D'Elia opta per narrazioni in versi, inquiete e ampie, però, e animate da intenti civili e folte di ricordi, sensazioni e oggetti rinominati nel confronto col mondo e con la storia. Del tutto autonoma da tendenze di gusto come da forzosi apparentamenti è la poesia di Magrelli, che, con lingua limpida e netta, s'è dedicato ad un'argomentata ricognizione del quotidiano e del farsi della scrittura giungendo (soprattutto in *Esercizi di tiptologia* 1992) ad allestire un resoconto esistenziale che sonda analiticamente le forme del male e della dissoluzione.

L'assenza di poetiche forti, l'altissimo numero di autori e la loro mobilità o evoluzione stilistica (con casi clamorosi di passaggio per domini antitetici) rendono però difficile tracciare un quadro d'insieme che pienamente descriva gli ultimi vent'anni. Partizioni come quelle tentate in precedenza restano semplici abbozzi, utili tutt'al più per un primo orientamento.

Ad una cartografia imperfetta è allora preferibile uno scorcio o veduta parziale. In altri termini, è possibile scorgere una tendenza a cui partecipano, magari anche solo con singoli libri, poeti di generazioni diverse, ma accomunati da alcune, decisive, opzioni di fondo. È una linea (o forse, meglio, un atteggiamento) che si potrebbe genericamente definire esistenziale, ma che in realtà si muove, reinventando forme e distanze, tra due grandi figure del pensiero del secolo. Semplificando con categorie macroscopiche: tra metafisica e nichilismo: tra l'affermazione di una presenza assoluta e originaria, implicata nella prima, e la mancanza di senso, la compressione delle differenze e l'illusorietà dei valori, proprie del secondo. La poesia qui

in questione non aderisce interamente né all'uno né all'altro polo: è fedele alla sua radice terrena senza però tramutare il paesaggio umano in grigia insensatezza o il quotidiano in catalogo minimalista di piccoli fatti, ed è sensibile ai richiami del "trascendente" che scorrono nelle relazioni senza però edificare su di essi una mitografia della verità e dell'assoluto. Filo teso tra l'essere e il nulla, si sofferma sui molteplici luoghi dell'esistere con una disponibilità che, debitrice in più punti della lezione dei maestri più anziani, è direttamente proporzionale alla fine della credenza nella centralità dell'io, allo straniamento del suo punto di vista, ad un impianto compositivo che assume in sé narrazioni ellittiche, parole altrui, figure ben distinte, oggetti d'inquietante familiarità, elementi animali e naturali che guardano, insistono, interrogano.

Ecco allora le tante voci, persone e destini che popolano *Biografia sommaria* di De Angelis; il racconto di una morte e di un'amicizia, con la sua concretezza di dialoghi, storie e figure, condotto sullo sfondo del «terrore dell'universo» nell'*Opera lasciata sola* (1993) di Viviani; l'ascolto delle «ombre dal sonno ofeso» in stridente controcanto con il disastro della storia ne *El Sol* (1995), il capolavoro di Scataglini; la ricerca della «traccia dell'insieme», svolta, in una polifonica scala di prospettive e impostazioni vocali, da De Signoribus. Ma la diffrazione della soggettività è propria anche di altre esperienze poetiche. Nelle sue ultime raccolte, Tiziano Rossi, da un lato, tematizza il desiderio di «essere all'altezza della pluralità» e, dall'altro, chiama in scena, quali attori del testo, bambini e anziani, fermati in un tratto o in una parola. Giorgio Orelli riporta voci altrui, imbastisce dialoghi, conquista uno spazio compositivo in cui la controfigura testuale dell'autore è rappresentata come principio o, meglio, termine di una visione rovesciata: «sotto gli occhi di qualcuno», è bersaglio e non mira di piante e animali. Nei libri di Giampiero

Neri l'io, anche come istituto grammaticale, è spesso al margine e cede a numerosi personaggi, enigmatici interpreti di micro-racconti, o a minuziose descrizioni di figure zoologiche sino a scoprire tra esse e l'uomo affinità che preludono ad un'identificazione. Ferruccio Benzoni, nelle sue raccolte maggiori, libera il proprio spazio interiore d'ogni personale invadenza e lo tramuta in entità ventriloqua che, in scansione di accenti e registri, accoglie e s'intrattiene con le ombre dei trapassati opponendo così al nulla un «redivivo idillio» di passione e d'affetti. Agli scomparsi e alla fenomenologia dell'"altro" nel suo insieme, guardano anche, con un acume percettivo spogliato d'ogni istanza di possesso, Fabio Pusterla e Antonella Anedda: se nella poesia del primo (soprattutto in *Pietra sangue* 1999) predomina la convinzione che «l'inferno è non essere gli altri», in quella della seconda ad avanzare in primo piano sono (con toni talvolta oracolari) le «cose» come «annuncio indifeso di altre vite» e come promessa di un colloquio che dura al di là della fine.

Un atteggiamento d'esposizione, impressivo e centrifugo, caratterizza dunque parte significativa della poesia degli anni Ottanta e Novanta. Con le parole dell'ultimo Calvino la proiezione nella «propria assenza» e lo scarto immaginativo del soggetto nel prima e nel dopo la vita spingono a «riconoscere l'infinita varietà dell'altro da noi» e ad assumere plurimi punti di vista. L'io che "parla" nei testi o che si percepisce dietro di essi transita così per dimensioni differenti (vita/morte) e per differenti forme della medesima dimensione (umana, vegetale, animale); e in questo percorso a metà tra ricordo e finzione, a ben vedere, tanto si disperde quanto ricostruisce, come spaziatura puntuale e discreta nel mondo, la sua identità. Con un movimento così rapido e inquieto da far pensare che l'abituale distinzione tra lirico e antilirico, utile in passato, non sia qui più produttiva: l'io, quando è pre-

sente, resta, nei casi citati, per lo più autobiografico, empirico e anche familiare e non cede il passo al "romanzo" o ai suoi surrogati (come in Baldini, ad esempio) ma non, per questo, intona il proprio discorso ad un'egologia solipsistica. Non è labile o flebile (ormai etichetta abusata o topos retorico) ma, piuttosto, attento a quanto lo circonda. Consapevole di non avere «altro supporto che un rapporto» (Nancy), è sul confine tra il proprio e l'improprio - in una comune piega o presenza, dove l'altro è intricato in noi stessi.

C'è forse in questo una possibile tangenza o sintonia con certo pensiero politico recente orientato sulla rinuncia alla potenza (Beck, Singer) o con certa filosofia: l'*essere-con* di Nancy, le leggi dell'ospitalità di Derrida, la riflessione sulla comunità di Agamben. Talvolta - va pure detto - i motivi dell'alterità e, per converso, quelli di una rinnovata appartenenza o condivisione assumono nei nostri poeti (in Cucchi o Anedda, ad esempio) aspetti un po' edificanti e toni irenici simili a quelli delle "anime belle" settecentesche criticate da Hegel. E, per eccesso d'intenzione e d'astrattezza, vedono la loro costitutiva tragicità - il loro lutto infinito - tramutarsi in epica degli "umili" o in argomento al quadrato, in occasione metapoetica così da mettere ad esponente, secondo antico costume nazionale, la parola che li enuncia.

Anche se non è il caso di pensare a svolte o a mutamenti radicali e neppure di investire (se non in misura eguale a quella di qualsiasi altra azione umana) di eccessivi pesi e funzioni etiche la poesia, resta però il fatto che quest'ultima, nei suoi episodi più recenti qui segnalati, pare aver trovato «senza manifesti e proclami, ma con molta discrezione e fermezza una lingua mutata per cose mutate» (Grignani). Rimotivando relitti e suggestioni della tradizione (anche europea) e recuperando mai del tutto sopite potenzialità del discorso letterario, essa ha cercato di opporre «all'espe-

rienza del carattere provvisorio e fuggitivo del mondo» (Perniola) una risposta diversa da quelle dell'essere e del nulla su cui tanto hanno insistito, in maniere difformi, autori di ieri e di oggi: un *qualcosa* «irriducibile sia all'uno che all'altro termine», «un punto di pronunciabilità nella e della vita stessa» (Zanzotto) che assume, in sintesi, l'aspetto - anche nella devastazione odierna - di una figura di reverenza verso l'esistente, il suo possibile senso e le sue relazioni: trascendenti e simboliche perché quotidiane.

ENRICO TESTA

La forma letteraria dell'antologia ha, da sempre, scatenato metafore in gran copia: mappa, giardino, museo, Bedaeker, racconto, teatro, «pranzo ben predisposto» (Eliot) o «legittima strage» (Manganelli) o «colombario triste dove non si portano, per risparmio, che i fiori di plastica» (Ceronetti), essa è genere improprio che gode di cattiva fama e che mostra, già nel numero dei tentativi definitori, limiti e imperfezioni evidenti; riassumibili, una volta per tutte, in una famosa battuta del Giordani a Leopardi: «Ma questo staccare e stracciare non mi par né bella, né util cosa».

In tempi in cui, a dire di molti, la poesia vive, parallelamente alla sua diffusione privata e selvaggia, in uno stato d'indifferenza e confusione e registra, complici fenomeni di malcostume letterario, una riduzione del suo prestigio sociale (quale poeta cinquantenne ha oggi la riconoscibilità indiscussa che ebbero, alla medesima età, autori di un recente passato?), i limiti istituzionali del genere "antologia di poesie" paiono essersi accentuati. Da qui, in alcune creazioni recenti, il ricorso a vecchie etichette storiografiche, che sembrano però oggi inerti, o l'affidarsi a logiche territoriali (con Milano e Roma elette a incunaboli dello spirito poetico) oppure la trasformazione del genere in registro di classe o appello da raduno condominiale o in luogo d'esercizio dell'animo stizzito e umorale del compilatore. Per evitare - nei limiti del possibile - simili rischi e, con essi, finzioni d'imparzialità e pretese onnicomprensive, è forse preferibile assumere più che tradizionali partizioni storicistiche della materia (scuole, correnti, categorie) un impegno dichiaratamente saggistico. Ciò comporta l'elezione di una serie di punti, tematici e no, ritenuti di particolare rilievo. I quali, mentre danno parziale ragione della scelta degli autori, mirano anche ad individuare, al di sotto dei singoli "ri-

tratti", dei fili di continuità, se non storica, almeno argomentativa. Il lettore, se lo vorrà, potrà, verificandoli nei testi, seguirli in percorsi spesso intersecantisi. Essi, in sintesi, sono: la messa in rilievo di aspetti linguistici e, in particolare, testuali della poesia che forse potrà consentire di guardare a fenomeni più ampi dei singoli comportamenti stilistici (ad esempio, oltre a fatti connessi all'evoluzione dell'italiano, l'intensa funzione-Dante, i riferimenti scritturali e, su un altro piano, il programmatico indebolimento delle strutture della coerenza perseguito da numerosi autori); il rapporto tra il lirismo tradizionale con i suoi tratti essenziali (il soggetto poetante come, secondo la nota definizione hegeliana, «centro e contenuto della poesia», la coincidenza tra voce dell'autore e voce del testo e il conseguente codice monologico della dizione) e altre soluzioni che contemplano la sua critica, espansione, riduzione o escussione; la questione del soggetto e i modi del suo definirsi come simulacro vocale nello scritto (anche nei termini di rinnovata identità testuale) e come origine o termine di relazioni con il mondo rappresentato; il rapporto con le "grandi questioni" del pensiero e, in particolare, con il nichilismo, che, nelle sue varie espressioni (anche comiche e post-moderne) è aspetto ricorrente e quasi fondante di tanta poesia recente (con conseguente enfasi sulla parola che s'incarica di dire l'assenza del senso e del valore); la presenza, infine, di motivi e strutture antropologiche: le figure dei morti al centro di rituali evocativi o procedure sciamaniche, visioni arcaiche dell'essere, animismo della natura, funzione non strumentale e "magica" degli oggetti. L'interesse per questi fenomeni è motivato dalla persuasione che in letteratura e, in particolare, in poesia si possano cogliere, come in un «archivio storico» che «non ha eguali» (Orlando), le tracce di procedure remote e l'affiorare di strutture simboliche che la nostra pratica quotidiana tende a rimuovere provocandone poi il ritorno in veste allucinatoria. Il rilievo concesso a quest'ultimo aspetto muove, a sua volta, dalla personale convinzione (che non sembra però avere un gran corso nella poesia come nella critica) che l'esperienza individuale della scrittura tocchi, in modi certo né semplici né meccanicistici, lo stratificarsi dell'esperienza collettiva e che proprio in tale giuntura risiedano le ragioni della memorabilità e riconoscibilità (o, al contrario, l'evanescenza) del fatto letterario.

Da qui, oltre che da preferenze personali, derivano le numerose esclusioni, le presenze di alcuni autori ritenuti rappresentativi anche se non assimilabili al gusto di chi scrive e un articolarsi del giudizio comparativo e differenziato, crediamo, nei singoli "cappelli" come nel numero e nel tipo dei testi. Gli addetti ai lavori potranno, secondo costume, censire via via omissioni e cogliere particolari insofferenze.

Ogni citazione all'interno dei "cappelli" che non sia seguita da un nome tra parentesi è tratta dall'opera, anche critica e saggistica, dell'autore in questione. La scelta - per i limiti del compilatore e per l'intenzione di creare un effetto, forse non nocivo, di distanza - arriva sino al 2000. Va infine ricordato, pur nella sua evidenza, che anche questa antologia, come ogni altra, è soltanto un campionario e l'espressione di un'opinione. Nient'altro.

E. T.

Genova, 24 giugno 2004.