



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 22: XXX

Editoriale di XX 3



IL DIBATTITO

Vincenzo Bagnoli
Fabrizio Bajec
Maria Borio
Carlo Bordini
Gherardo Bortolotti
Franco Buffoni
Maria Grazia Calandrone
Biagio Cepollaro
Giovanna Frene
Florinda Fusco
Fabio Franzin
Paolo Giovannetti
Rita Filomeni
Umberto Fiori
Andrea Inglese
Luciano Mazziotta
Simona Menicocci
Guido Mazzoni
Italo Testa
Paolo Zublena

*POESIA E POLITICA NEL SECONDO
NOVECENTO*
Enrico Fantini
Andrea Agliozzo
Paolo Desogus
Luca Lenzini
Francesco Diaco
Gianluca Picconi

POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE

Massimiliano Manganelli
Erminio Risso
Giuseppe Carrara
Aldo Tagliaferri
Eugenio Gazzola

LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO

Riccardo Socci
Valentina Panarella
Florinda Fusco
Marco Gatto

ALTRI SGUARDI

Ulisse Dogà
Jean-François Hamel
Stefania Caristia
Nathalie Quintane
Benoît Casas
Stéphane Bouquet
Marielle Macé



GLI AUTORI

LETTURE

Alessandro Broggi
Roberto Minardi
Giulia Martini
Stefano Modeo
Antonio Tricomi

I TRADOTTI

Jean-François Courtois
tradotto da Gabriele Stera
Russel Edson
tradotto da Bernardo Pacini
Durs Grünbein
tradotto da Silvia Ruzzenenti
Juan Carlos Mestre
tradotto da Lorenzo Mari
Monica Rinck
tradotta da Gloria Colombo, Chiara Conterno e
Gabriella Pelloni
Nelly Sachs
tradotta da Bianca Brecce



EDITORIALE

IL DIBATTITO

RETI, MAPPE, SUOLI, SOUNDSCAPES

Devo subito precisare che mi trovo a riflettere su questi argomenti da un punto di vista un po' eterodosso: non più come professionista della critica (per *amissio status clericalis* ormai quasi ventennale) e tuttavia trovandomi a considerare non solo me stesso e la mia pratica, ma anche le attività di altri scrittori, per quel che ho potuto seguirle almeno da lettore e da redattore di periodico letterario, e poi confrontando le idee mie di adesso e quelle di anni fa. Queste riflessioni avranno quindi la forma di appunti anche un po' contraddittori, forse: ma le contraddizioni sono anche *in re*, del resto, e rispondono a una logica.

Oggi pare difficile persino trovare una definizione di poesia in senso ampio, come genere, se non arroccandosi dentro precise categorie, regole, manifesti od ontologie: figurarsi metterla in rapporto a un'altra categoria sfuggente come quello del politico. Potremmo, in linea di principio, fare riferimento a una capacità di essere presente al proprio tempo, ma su quale base? Per contenuti, per scelte linguistiche? Il rischio mi sembra di trovarsi poi a compilare una sorta di galeteo, che stabilisca cosa è permesso, cosa no, quale figura retorica si possa usare e quale no, quale immagine, quale metrica e così via. E il problema è proprio questo: così facendo il discorso finisce per confinarsi dentro un orizzonte circoscritto, che finisce per riportarci sempre allo stesso punto cieco. Parlare di poesia e società significa infatti confrontarsi adesso con i discorsi della fine: fine della storia, fine della poesia, fine del mandato sociale, fine della fiducia umanistica nella conoscenza, fine della cultura. Sono tutte posizioni dotate di un proprio senso, ma che forse sarebbe bene relativizzare, ricondurre ai propri termini, rimettere anche in una prospettiva di più lungo corso (dal che risulterebbe come almeno alcune idee – come l'esistenza di un mandato sociale per il poeta – siano state sostanzialmente transitorie).

Alcuni interventi recenti, per superare l'*impasse* di questa retorica della fine, hanno cercato di mettere in rilievo la tensione fra un'immagine consensualmente stabile di poesia (e di letteratura in senso più ampio) e le concrete pratiche dissensuali, parlando per esempio di coesistenza nello stesso luogo di due entità o statuti diversi: in realtà, a mio modo di vedere, coesistono oggi tanti statuti differenti, una molteplicità di immagini sovrapposte che si sono stratificate nel corso del tempo e rispetto alle quali non è mai stata veramente pensata una dinamica, nel momento in cui la retorica della stessa "fine della storia" ha sospeso ogni possibilità di fare ciò. In questo la condizione della letteratura, e ancor più nello specifico della poesia, riflette pienamente gli assetti di qualunque produzione o sistema linguistico, possiamo dire discorso, della nostra contemporaneità

La poesia è infatti null'altro che un fatto linguistico. Per la precisione, io la intendo almeno come un sistema di pratiche e atti di linguaggio (e su questo credo che si possa generalmente convenire) posta di conseguenza in continuità-contiguità con tutti gli altri sistemi di natura più o meno estetica organizzati attorno al linguaggio e alle funzioni cognitive basate su di esso. Riguardo a questo ambito, si dice che viviamo in una società liquida, in cui sono finite le ideologie, e con esse tutto ciò che sarebbe sistematico. Il postmodernismo ha predicato che *anything goes*. Ma in realtà ciò che possiamo vedere è qualcosa di molto diverso: questi anni più recenti hanno dimostrato al contrario che quella della fine delle ideologie (e della storia) è chiaramente un'ideologia, un pensiero per nulla "debole", e che certe pratiche, certi discorsi non restano affatto fluidi, ma si solidificano in fretta e si trasformano in pratiche di potere concrete e consolidate. Il discorso del liquido sta in realtà producendo sistemi di potere, e insieme a essi sistemi di discorso, molto solidi (ci sono discorsi che si sono liquefatti, altri sembravano spariti e invece erano rimasti ben solidi e concreti in angoli di ombra, per espandersi di nuovo al primo mutare del clima).

Così, per tornare all'ambito della poesia, credo che molti dei disorientamenti, delle deprecazioni e

però anche degli entusiasmi che accompagnano i discorsi su di essa (appunto i vari lamenti sulla morte e fine, in primo luogo, o la sorpresa per la coesistenza di immagini e pratiche totalmente incomunicanti) derivino dalla tendenza – particolarmente marcata in Italia, ma non esclusiva – a trasformare delimitati orizzonti stilistico-linguistici e in paesaggi invece totali di un intero genere, generando così vere e proprie bolle cognitive in cui si resta intrappolati senza rendersi conto. Ognuno ha una propria idea di poesia, è ovvio, e in una situazione ideale si dovrebbe tendere a porla in posizione dialogica con le altre, tanto a livello di confronto di idee quanto – e soprattutto – di prassi. In realtà vediamo questa molteplicità di campi coesistere senza quasi contatti, organizzati in maniera concentrica e corrispondenti ciascuno a ideologie precise, le quali si propongono ognuna come centro di potere di precise territorializzazioni: il perdurare delle istituzioni tradizionali, di presunzioni ontologiche, la solidificazione *post mortem* di fasi storiche (in particolare ottonevicesche), la serie di idee accademiche sulla lirica, l'idea postromantica di un moderno come sempre-nuovo, variamente declinato in avanguardia... E noi restiamo intrappolati dentro queste gabbie concettuali, concentriche come i cieli danteschi, però nelle quali l'effetto di risonanza che si genera dà l'impressione che, da sfere eteree e permeabili, esse tendano a consolidarsi in concrezioni stabili, a cementarsi in strati che si avvolgono uno dentro l'altro in “rizomi duri” formando vere e proprie *echo chambers* solidissime, nelle quali restiamo sospesi come Merlino nella sua prigione d'aria.

Un grande elemento di novità è stato, come mette in giusto rilievo Bortolotti, quello dato dall'orizzontalità della rete: un'orizzontalità non più solo di registri (alto/basso), come quella già novecentesca, ma anche di emittente-produttore e destinatario-pubblico, nel momento in cui lo *user generated content* sovrappone e scardina i ruoli nella distribuzione *point to point*. Per esperienza personale (lo spiegherò poi) mi viene da chiedermi se anche in questo caso non si sia dato quel processo in cui, come diceva Benjamin, l'innovazione tecnica scaturisce come risposta a esigenze sociali ed estetiche precise, poiché appunto tale assetto si accorda bene con l'orientamento metonimico e orizzontale già manifesto nell'estrema modernità e nel secondo Novecento. Certo l'innovazione tecnologica amplifica, esaspera, potenzia ed estende l'ambito e gli effetti di questo cambiamento: fra l'altro, ci porta vero la condizione del “corpo interconnesso”, come ha detto Cepollaro. Ma anche questa fondamentale trasformazione non mi sembra del tutto risolutiva rispetto al problema delle gabbie concettuali e ai meccanismi di identificazione mimetica, poiché essa stessa consolida infatti a propria volta un nuovo territorio, una nuova gabbia concettuale: le comunità *online* producono, e lo si vede, “bolle virtuali”, *echo chambers*, che – malgrado i migliori auspici dei sostenitori della *digital democracy* – possono essere, e lo si vede, manipolate da “persuasori occulti” come nel peggiore dei modelli broadcasting. Soprattutto quando il mezzo tecnologico di produzione (in questo caso produzione di rapporti) chiama di nuovo in causa la questione del suo effettivo controllo.

Finché si resta all'interno di una qualsiasi (o più di una) di queste *echo chambers* o gabbie concettuali, la poesia resta fatalmente bloccata da un'ideologia, da una forma di potere, perché esse non possono che riflettere acriticamente il potere: ne amplificano il discorso generando l'illusione del consenso. E lo stesso, significativamente, si potrebbe dire della politica... ma qui preme ora definire i margini che la poesia (come prassi linguistica) conserva per poter continuare oltre i discorsi sulla fine o sulla sua finitezza, che vogliono circoscriverne il raggio d'azione.

Ogni idea singola e storicamente determinata è limitata e circoscritta: se però mi sforzo di pensare alla poesia come genere in un senso piuttosto ampio, o come a una funzione del linguaggio, mi rendo conto che il suo compito non è tanto quello di territorializzare, e quindi chiudere e definire un orizzonte, ma piuttosto di generare spostamenti, attraversamenti, e quindi di trovare modi di forare quelle bolle solide. Ed è evidente allora come questa possibilità di continuare si dia solo nell'allargare e mobilitare questi “cieli concentrici” che la racchiudono, tanto eterei all'apparenza quanto nella sostanza solidi. Di più ancora, nel confonderli, violandone i confini, perforandone le

volte, creando cortocircuiti tra le forze e le tensioni che le mantengono coese. Non è più questione oggi, mi pare, di lamentare il venir meno di una visione del mondo condivisa o una coesione politico-ideologica attorno a un discorso già dato, perché proprio dall'adesione a una di queste gabbie già concluse, già pre-scritte nasce l'imprigionamento, il blocco, il senso della fine. È piuttosto questione di *cercare* una diversa visione *condivisibile*, nel senso ricercarla e costruirla *ex novo*, mettendo insieme elementi vecchi e nuovi, andando oltre gli orizzonti già definiti da quei "racconti" che passano sopra alle nostre teste... E nel far ciò l'orizzontalità è una risorsa importante, certo. Ma qualunque adesione a un'idea monodica è piatta mimesi, che sia il poeta ingenuo che mima l'istituzione defunta o il finto-ingenuo che lo scimmietta, usando i cascami di Facebook... persino la poesia *troll*, la *flarf poetry* (che pure in sé è un mezzo di messa in crisi e quindi di critica del linguaggio) alla fine continua mimare quella semiosfera in cui oggi si sta producendo il linguaggio dell'autoritarismo quotidiano, nel momento in cui vediamo i troll salire al potere (il che ci porta di nuovo alla necessità di verificare chi controlla effettivamente i "mezzi di produzione"...).

In questo senso mi trovo molto d'accordo con l'idea di Biagio di Cepollaro: una funzione politica della poesia, ma sostanzialmente la sua stessa possibilità di esistere, di darsi al di là del discorso sulla fine, sta nella rottura della complicità e nel mantenimento di una mobilità nomadica, violando il blocco del "cielo delle stelle fisse" dell'ontologia poetica e le altre subordinate sfere. Sta quindi nel suo proporsi come testimonianza antropologica: nella sua capacità – come direbbe un antropologo quale Matteo Meschiari – di spiegare le relazioni dei soggetti umani col proprio ambiente.

Anni fa, partendo dal lavoro di poeti come Voce e Ottonieri, avevo cercato di vedere nelle loro scritture una possibilità di "fare territorio", ossia di costruire un terreno comune col lettore, a partire dai frammenti instabili, allo scopo di recuperare una possibilità per quella coappartenenza che non esiste più. Ma più che cercare di consolidare un nuovo *Grund*, in cui finirebbero per affondare le radici di un potere, ritornerei adesso all'idea della costruzione precaria, simbolica: la mappa o meglio ancora il paesaggio, ossia una costruzione mentale, una rappresentazione estetica di un attraversamento. L'idea di un'autorialità come attraversamento, che altri hanno qui proposto, mi convince in questo senso a pieno; così come mi convince la riproposizione dell'*Erfahrung*, che contiene l'idea del *fahren*, e quindi del *wayfaring*, dell'esplorazione volta a trovare altri percorsi, altri modi di dire le cose.

Eclettismo, eterodossia, spostamento metonimico, ironia, "contropelo" benjaminiano, *détournement* situazionista, slittamento, *lapsus*, errore (e altre pratiche analoghe analizzate in anni recenti, per esempio, da Paolo Giovannetti) sono tutte strategie testuali funzionali a bucare l'addensarsi degli strati. Ma tutte dovrebbero essere guidate da un'idea di praticabilità (con Brecht) e di percorribilità: perforare quindi i cerchi concentrici non in una fuga postmodernista verso la caoticità, dove tutto è lecito perché indifferente ed equidistante, ma in un processo di deriva del quale sia però necessario dimostrare la liceità e la necessità della direzione, o per lo meno esibire la riflessione, la problematicità dell'orizzontarsi. E da un epistemologico «situarsi» e «orizzontarsi» derivare mappe cognitive (come auspicava Jameson) che possano provocare il cortocircuito dei campi, il collasso degli strati, il nodo della rete. Serve alla poesia, come notava già Cortellessa anni fa, un surplus di pensiero, un'attitudine critica.

È vero che l'asincronia rende tutto contemporaneo, ma non vorrei con ciò far rientrare il postmodernismo dalla finestra: per me ha effettivamente senso dialogare con il cronologicamente contiguo e anche con ciò che è staccato, anzi è necessario porli a contatto: ma con il giusto senso prospettico, evitando che la rete riattivi la "beata indifferenza". Serve una "filologia" che non si faccia tecnica, per posizionarsi su una torre d'avorio, ma tecnologia pratica per risolvere in contiguo i problemi ambientali, per misurare le differenze di potenziale ed evitare i cortocircuiti, per far funzionare scambi, travasi, flussi di correnti: ossia dialoghi. Così come serve il coraggio di smentire

decenni e anche secoli di assunzioni ormai consolidate: *faut-il être absolument modernes?* E come? O forse bisognerebbe essere «classici» nel senso usato da Andrea Inglese per parlare della poesia di Raos? Cioè non nel senso di un'adesione a modelli allogeni rispetto al nostro qui, quanto piuttosto rispetto alla capacità di essere significativa *del e per il* proprio presente, cercando cioè una forma dirompente e al tempo stesso assolutamente condivisibile?

Come scrivevo qualche tempo fa, discriminante è l'uso non conciliante della forma, rispetto a mode, correnti, scuole, con l'obiettivo non tanto della sovversione, quanto della attua(bi)lità. La questione è di nuovo quello dello stile come visione del mondo, quindi come chiave di interpretazione della complessità del reale contemporaneo, per far fronte alla quale occorre una molteplicità di risorse e una declinazione polifonica delle strutture stilistiche, formali, architettoniche del testo: ciò che emerge anche nel convegno di Rieti 2013 sulle scritture di ricerca, dove questo orientamento eclettico fu rilevato a livello stilistico (per esempio Marco Giovenale) nella molteplicità delle risorse messe in gioco, spesso simultaneamente da ogni autore. La poesia ha necessità oggi di essere – a suo modo – polifonica, proprio nel senso di Bachtin, la cui *kulturologija* resta strumento indispensabile non solo per il dialogo fra generi, stili e risorse alte e basse, ma proprio per analizzare le dinamiche di potere e contropotere. E ne ha necessità in un senso che va oltre la semplice dialettica fra materiali della cultura “alta” e di quella “bassa”, ma coinvolge tecniche costruttive di diverse arti e discorsi differenti, come cercherò di dire meglio più avanti.

L'accento cade quindi sulla progettualità implicita nella strategia testuale dell'autore, focalizzata a garantire al proprio discorso la capacità di far presa sul presente sotto un duplice aspetto: come capacità di costituirne una mappa interpretativa e come potenziale praticabilità per i contemporanei, come prospettiva di una “comunità a venire”, per usare le parole di Umberto Fiori. Praticabilità che passa però, l'ho detto fra le righe, dall'essere inattuali: non dall'affabilità, dalla piacevolezza del massaggio mediale, dalla divertente non-assertività manipolatoria dell'entertainment e della persuasione pubblicitaria.

La poesia ha davanti a sé una grande libertà: quella che è propria della scrittura («l'anima assente da sé» per Platone, per Derrida la «differenza») e che le permette di separarsi dall'adesione a un orizzonte, a un cielo, a un ambiente, a una “bolla”. E, oltre a questa, la libertà derivante dal disinteresse del mercato... perché solo dal non allineamento all'arte di consumo la scrittura può aspirare a proporre un sapere antropologicamente necessario. Come sosteneva Guido Guglielmi, la letteratura è tale solo quando sa essere fenomeno sempre produttivo-ricettivo che si sforza di andare al di là degli orizzonti di attesa, e non conosce posizioni di passività: la produzione è ricettiva e la ricezione produttiva, provocando l'attivazione del pensiero critica. E una grande fortuna che la poesia ha, rispetto ad altre forme, è che essa non è e non può essere intrattenimento: se ci prova frana, viene meno. Perché – come ricorda Lausberg– la letteratura e la poesia appartengono all'ordine del discorso di riuso e si sottraggono alla riduzione a una funzionalità immediata, al consumo, la poesia ancor più marcatamente della narrativa (ci sono state forme di poesia d'intrattenimento nella storia, ma sono ciò che tendiamo a classificare come deteriori: petrarchismo e chiabrerismo, melodramma, poeti cabaret). Rispetto a questa libertà, non mi sento di prescrivere nulla se non la necessità di guardarsi attorno: non in una direzione prestabilita, ma tutto attorno, senza un'ottica predeterminata, ma variando e sommando una pluralità di strumenti e risorse, usandola per mobilitare al massimo le possibilità del mezzo, attivando meccanismi di confronto, dinamiche di relazioni contro l'immobilità di ogni logocentrismo, che oggi è sempre il logocentrismo dello slogan, anche nella rete, dove la scrittura è resa effimera, come notava Eco, e assume i toni della parola gridata.

Dalle dinamiche della rete, però, si possono, anzi si devono tenere presenti altre importanti spunti: soprattutto la fine della rigidità della dialettica adorniana che, come strumento di orientamento, mi sembra oggi poco proficua, perché superata dalla situazione. Viviamo infatti in un mondo non più

hegeliano, è stato detto, ma nietzschiano. Si potrebbe invece recuperare da Koestler l'idea dell'uso creativo come bisociazione (non associazione) di due schemi apparentemente incompatibili, nella forma della struttura della matrice e – soprattutto – della coesistenza di matrici: per esempio, passando velocemente al testo, si può vederlo come matrice di intertestualità, e ancor più come matrice in cui interagiscono matrici pop, matrici moderniste, matrici situazionali ecc. Dentro quello che Gabriele Frasca ha chiamato “il reticolo mediale”. È del resto un'idea recuperata da Bion per la sua concezione di rete, appunto: per esempio nella descrizione del sistema proto-mentale fra corpo e mente, che è transindividuale, una descrizione che mi pare approfondisca e precisi la definizione adorniana di linguaggio intrinsecamente sociale e che al tempo stesso riporta, con fondamenti cognitivi, all'idea degli archetipi jungiani.

Una rete come prodotto da matrici è quindi una rete come forma flessibile, mobile: e mi ricorda un progetto pensato proprio per la poesia, anzi per la comunità degli scriventi, da Giuliano Mesa, prima dell'avvento del *world wide web* su larga scala, per superare gli anni dell'individualismo narcisista e riattivare il dialogo, il confronto degli stili e delle progettualità. A questo modello di relazione alludevo prima: un modello dinamico, che poi ha conosciuto una qualche immobilizzazione nella rete-strumento, soprattutto con l'avvento dei *social networks* che ci inchiodano nel *non-uso* dell'ambiente (insomma, un altro esempio di sedimentazione e consolidamento di strutture di potere quanto entra in gioco il controllo dei mezzi di produzione).

Siamo davanti alla fine dell'intellettuale *magister*, è piuttosto evidente. Ma non è affatto un male, da questo punto di vista. Perché chi scrive poesie deve infatti porsi dalla parte delle pratiche concrete: la *poiesis* del *faber* che produce manufatti linguistici (o *praktikablen abbildungen*, per tornare Brecht) è quanto mai necessaria oggi, anche come *fictio* che esibisca il suo essere *fictilis*, ossia la sua necessaria artificialità, in contrasto con quei processi di *fiction* che pretendono invece di raccontarci favole sul mondo destinate a inverarsi, a sostituirsi a ogni altro sguardo, storia o racconto, o interpretazione. Una poesia interpretante è invece necessariamente una pratica, un esercizio, in particolare un esercizio di conoscenza. E quindi non si può a questo punto che richiamare la nozione dello stile nella definizione di Contini: «il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica». Ma l'idea di stile, come sottolinea opportunamente Paolo Zublena, deve necessariamente allargarsi al tessuto intertestuale e paratestuale, per via di quella necessaria polifonia bachtiniana: necessaria per attivare mobilità e ironia, per cogliere di contropelo la dinamica del potere, e ancor più per cercare quell'incrocio di matrici appunto che dà ragione della complessità del nostro ambiente, del nostro paesaggio umano, e della nostra memoria, come spiegano, per vie diverse, tanto James Hillman quando Aleida Assmann.

Non è quindi la poesia una lezione: né la visione dall'alto, né il protagonismo del coinvolto. Piuttosto potrebbe produrre, come dicevo, jamesoniane mappe cognitive, dotate certo di una loro retorica (come ci hanno ricordato geografi avvertiti quali Franco Farinelli) di cui bisogna quindi essere consapevoli e che deve essere resa trasparente. Ciò non può essere, credo sia evidente, qualcosa che si costruisce da un punto di vista privilegiato, né dall'alto di una conoscenza già data (perché al contrario questa va continuamente cercata e verificata), né dal centro dell'orbita di un *hortus conclusus*, ma al contrario si può formare nell'attraversamento dell'atmosfera e del territorio, mediante una tecnica continua di confronto, una dialogicità condotta attraverso il *differre*, il «differire».

Torno così all'idea di poesia come esplorazione, che è il “fare spazio” dell'uomo, dice Meschiari: essa così registra i «modi, strategie e narrazioni del suo stare al mondo». E aggiunge Italo Testa in una recente intervista: “la poesia ha una natura topologica, è un'escrescenza dei luoghi che ci abitano”. Bisogna richiamare allora di nuovo le scienze cognitive e in particolare il concetto di *embodied cognition*: non c'è mente senza corpo, né individuo senza ambiente. Anzi il sistema

individuo vivente (e quindi la sua mente) è definito da una rete di relazioni corpo-ambiente. È un'idea che richiama molto da vicino le suggestioni proposte dalla filosofia di Aldo Gargani, il passaggio dall'*io* al *qui* e la proposta di una poesia-paesaggio che la rivista "Versodove" porta da tempo avanti: paesaggio sempre inteso nel senso di Ghirri e di Farinelli, lo preciso ancora, come una costruzione, come la sfera cognitiva dell'uomo, non certo la verità fisica/naturale.

Un altro aspetto connesso alla spazialità è l'ascolto: Il "luogo sonoro" è il luogo che diventa "soggetto" e l'ascolto è un'apertura di spazi, come sottolinea Jean-Luc Nancy. Lo ha ribadito sempre Testa, di recente, la cui posizione coincide significativamente con quella espressa da Roberto Roversi nel presentare su «Paragone letteratura» le sue *Descrizioni in atto* (poco prima del 1968), quando invitava la poesia a scordarsi di cantare e a «sedersi allo stesso tavolo» con gli altri saperi e linguaggi e ad «ascoltare», per tentare con essi un dialogo e per divenire «conoscenza e intelligenza, retorica delle idee, conguaglio dei problemi, scienza del linguaggio». La necessità di una posizione di ascolto e registrazione è stata poi ribadita ancora da Mesa alla fine dello scorso secolo, fin nel nome della sua rete, *akusma*, che è anche la tecnica del fuori campo: può riguardare il problema dei *realia* o il fantasma del soggetto, o delle sue parti (e per me ciò rimanda tanto a Schaeffer quanto a Martin Hannett e ai situazionisti di Manchester).

Lo spazio è quindi inteso quindi anche come spazio sonoro, in cui materialmente si trova l'impronta quelle sovrapposizioni di voci che sono all'origine del mio fare poesia: le stratificazioni e gli incroci di parlato, tracce musicali e palinsesti letterari che attraversano il vivo di un ambiente e di un'esperienza. I luoghi, il paesaggio, la sua atmosfera anche sonora e lo sguardo sono per me l'elemento fondamentale di una poetica che voglia tentare di sperimentare una migliore capacità interpretativa-performativa in una logica metonimica di contiguità-continuità (non quindi rappresentativa in chiave mimetica-simbolica) nei confronti della complessità dell'esperienza del reale. Al centro della mia attenzione è insomma una dimensione spaziale, tanto nel materiale quanto nell'immaginario, sulla base della quale cerco di costruire un possibile avvicinamento fra la mia *Erfahrung* e quella del lettore, in un sistema che iscriva e contempli entrambe proponendo "luoghi comuni" (come diceva il filosofo Rocco Ronchi), all'interno dei quali è importante mantenere l'idea di processo, di poesia come processo cognitivo. È qualcosa che suggerisce Vittorio Lingiardi nel suo *Mindscapes*, quando parla dell'esperienza estetica e del ruolo dei neuroni specchio nella percezione del paesaggio, per esempio. Sono – roversianamente – "descrizioni in atto": e un po' anche un *growing up in public* (per citare Lou Reed), in una declinazione ovviamente non spettacolare, priva di ogni pretesa di paradigmaticità; una ricerca/esplorazione da condurre senza salire sul podio, senza assumere una *power pose* (per citare invece Zaffarano)

Alla base di ciò sta appunto la convinzione che, per sussistere, la poesia abbia bisogno di una qualità di attenzione, debba cioè fare i conti con il proprio situarsi entro quell'orizzonte più ampio, quello spazio più complesso di cui dicevo, a dispetto dell'industria dell'ingenuità e dei sacerdoti del silenzio e dell'ignoranza: i canti smemorati sono troppo facili da intonare in un postmoderno che è tutto una canzone. La presenza delle voci, quella traccia sonora plurale di cui ho parlato prima, non sta quindi nella scrittura come effetto sonoro, finzione scenica, ma è un'attitudine partecipativa, cui si deve la capacità di essere nel flusso linguistico (a contatto con il pop e le «lingue di massa», le «lingue ricevute», i luoghi comuni, dove si trova anche ciò che può ancora funzionare del letterario) senza tuttavia rese al frammento e alla «mimesi del rumore», ma sempre con un'inclinazione «romantica» a ri-costruire dai frammenti, dai detriti: di nuovo avendo in vista non un territorio per radicamenti, ma una praticabilità, quella momentanea della mappa, e un'"abitabilità", secondo Magrelli cifra importante della poesia, anche solo temporanea. Secondo una scelta che accomuna molti autori contemporanei, il modello che io sento come più necessario – per necessità ambientale e non per posa intellettuale – è quello della «descrizione e narrazione» implicito alla struttura della critica. Lo sforzo di «riuscire a vedere» il disagio epidermico rispetto a un clima e dunque

includerlo, e includere l'*io* piccolo, nello sguardo più ampio dell'atmosfera, nel paesaggio, vuole tentare l'apertura di campo alla «situazione», un *qui* in cui dare spazio alle voci, in luogo della pronuncia dell'*io* precario, fragile e fallibile.

Alla poesia non compete quindi l'utopia, ma l'eterotopia: non indica i futuri possibili, può anche aprirsi a passati possibili. È un corollario del concetto di orientamento interpretativo, di atteggiamento critico-esplorante. La libertà di cui dicevo prima, la libertà di sottrarsi alle grandi narrazioni, si esercita non nello stare "fuori", nella posizione dell'antagonista dialettico, che è anch'esso incluso nel sistema, ma sui margini. Un altro lamento diffuso è quello della marginalizzazione del discorso poetico. Nel numero 20 di "Versodove" Varufakis parla della censura e dell'autocensura degli intellettuali ed artisti. È un meccanismo noto: il timore dell'emarginazione, l'esclusione dalla società dei benpensanti di cui parlava Tocqueville (*La democrazia in America*, libro II, cap. VII, *Influenza della maggioranza sul pensiero*), fuori della quale c'è irrilevanza, dimenticanza, frustrazione, se non anche irrisione e ironia. «La maggioranza traccia un *cerchio formidabile* intorno al pensiero. Nell'interno di quei limiti lo scrittore è libero, ma guai a lui se osa sorpassarli. Non già che egli abbia a temere un autodafé, ma è esposto ad avversioni di ogni genere e a quotidiane persecuzioni». Ma sono proprio i margini a permettere quella libertà di azione. Sui margini bisogna stare, ma non fuori, e dai margini agire. Sono infatti quelle le *interzones*, i punti di intersezione dove le matrici si sovrappongono, i nodi della rete.

La poesia del resto non è mai stata centrale, se non nel dibattito di comunità piuttosto ristrette, che in ogni epoca sono sempre una ridotta minoranza. Possiamo avere avuto l'illusione che fosse diversamente perché, in determinate circostanze, alcune di queste minoranze la hanno proposta, ma sempre entro modalità ben delimitate e circoscritte, come modello a una comunità più vasta (per esempio, nell'Italia del dopoguerra, nella scuola pubblica voluta dalla repubblica nata dalla Resistenza). Ma ciò era dettato da esigenze concrete e non sempre ha avuto esiti fausti (penserei alla ricerca del poeta vate nell'Italia postunitaria e agli esiti successivi).

Non so se alla fine ho risposto ai quesiti impliciti nel titolo di questo incontro: provo così a riassumere le mie idee. La poesia ha all'interno del sistema letterario la capacità di mantenere attiva la funzione critica. Così facendo, assicura sempre una presa di distanza rispetto alle pressioni ambientali e al tempo stesso consente di confrontarsi con quelle. La poesia ha quindi una funzione politica nella misura in cui permette a chi se ne interessa di continuare a scriverla, leggerla e interpretarla, nella doppia articolazione di poesia come un fare che interpreta il paesaggio/ambiente e di lettura che interpreta il testo, riproponendo il modello della lettura della mappa e l'attività dei neuroni specchio nel riconoscimento dell'altro (non solo un soggetto ma anche un luogo). Questa funzione politica dunque si sostanzia nel fatto che essa, come diceva Guido Guglielmi nella *Critica del* nonostante, permette attraverso questa articolazione doppia di avere una produzione ricettiva e una ricezione creativa, liberandoci così dall'adesione alle istanze del consumo e del *loisir*. La poesia è politica perché noi siamo qui ora a parlarne, e non a pesca o da Leroy-Merlin. E questo, per ora, basta

Vincenzo Bagnoli

APPUNTI PER UNA LIRICA OFFENSIVA

“... faire de chaque phrase un poste de tir”
Jean-Marie Gleize

Se la poesia ha ancora uno spazio nei quotidiani nazionali, in Italia e sempre meno in Francia, lo si deve al fatto che questo genere letterario si pone - sia pure con una certa distanza dalle vetrine del mercato librario - come un prisma delle passioni e delle illusioni sulla nostra realtà. Un mio professore di letteratura tedesca, ai tempi dell'università, ci assicurava che un dato periodo storico poteva esser letto e compreso studiando alternativamente lo sviluppo della letteratura romanzesca, teatrale, o della lirica fino a quel momento. È una lezione che non ho mai dimenticato. La poesia, anche quando si vuole pura, rimanda sempre, direttamente o indirettamente, a dinamiche sociali. Questo accade anche oggi. Non so se Witold Gombrowicz sarebbe d'accordo col mio vecchio professore, perché già negli anni '50 considerava la poesia fuori dal mondo e i poeti lontani dagli uomini.

Il filosofo francese Alain Badiou, invece, è addirittura convinto che la poesia, come meridiano della storia, abbia qualche chilometro di anticipo sulla filosofia contemporanea. Ma di sicuro non è il poeta, con i suoi atteggiamenti e le sue pratiche comunicative all'interno della piccola società letteraria, a decidere dei nessi profondi che la sua produzione può avere con la realtà sociale e (perché no?) politica.

Dopo l'insorgere del movimento spagnolo del 15 M, nell'estate del 2011, erroneamente chiamato “degli indignati”, si è registrato un ritorno nella poesia iberica di una tendenza “sociale”. “Poesia sociale” o di protesta contro la crisi finanziaria, immobiliare, e le disparità economiche. Qualcosa di simile è accaduto in Grecia quattro anni dopo. Si diceva che più un vecchio paese soffre di austerità economica, maggiori chance ha la poesia di tornare ad esprimersi in superficie. Ricordo un'attrice greca e poi una romanziera che proprio nel 2015 affermavano: « Il popolo sta male, stanno devastando il nostro paese, non ci rimarrà molto, ma abbiamo un certo numero di bravi poeti che purtroppo all'estero nessuno conosce ».

Anche in Italia si sono registrati negli ultimi anni vari tentativi di poesia “civile” o avida di Storia, con esiti alterni, più e meno felici: Francesco Targhetta, Matteo Fantuzzi, Franco Buffoni (*Guerra*), alcune raccolte di Fabio Pusterla, la satira di Edoardo Zuccato e Rosaria Lo Russo, fino ad alcuni autori più giovani.

Ciò che mi propongo di fare in questo scritto è, in un primo tempo, di esprimere una riluttanza circa la portata critica o politica (in senso lato) dell'odierna poesia, se è vero con Adorno che il massimo che può tentare la lirica è di resistere con la sua forma alla mercificazione della letteratura. La poesia è in questo senso un oggetto non commestibile, fuori dalle linee di produzione del mercato, il quale si insinua e orienta le scelte estetiche presenti nei manufatti letterari. In seguito, riprenderò quanto di recente Alain Badiou ha espresso in merito al potenziale affronto della poesia al pensiero nichilistico (anche odierno) e circa la sua pretesa costruzione di una fiducia politica. Infine, spiegherò in che senso la lirica possa fare di più che limitarsi a una sterile elucubrazione snobistica e narcisistica, dall'interno di una comunità di specialisti (per dirla con Gombrowicz) e smettere di essere un esercizio inoffensivo rispetto alla comune doxa. La lirica contemporanea potrebbe rappresentare altro che un'intima difesa contro l'alienazione sociale e la reificazione, scuotendo il lettore comune, ma solo una volta che si sarà sbarazzata della zavorra stilistica che la rende astratta e superflua. Allora il poeta sceglierà il campo dell'offensiva. Il testo poetico diventerà finalmente utile perché non convenzionale, senza volersi neppure avanguardistico. Solo fruibile, prosaico quanto basta, o allora acuminato, teso, puro e materico.

Per me il ventaglio si apre da due lati, grazie a due nuovi libri: da una parte la narratività urbanissima del *Conoscente*, di Umberto Fiori; dall'altra il lirismo materialista di *Catabasi*, di Giorgio Manacorda.

La poesia senza impegno

Nella sua conferenza del 1962, pronunciata alla radio di Brema, sul tema dell'*engagement* o dell'autonomia dell'arte, Theodor Adorno sosteneva che compito dell'arte non fosse affatto di mettere in primo piano certe alternative (politiche, sociali), ma di resistere attraverso la forma e nient'altro che la forma all'andazzo del mondo moderno, che continua a minacciare gli uomini « come una pistola poggiata contro il loro petto ». Il problema sorge dal momento che le opere d'arte "impegnate" vogliono suggerire alcune scelte e farne un criterio di valore in sé. Allora diventano intercambiabili, scrive Adorno. Perciò l'unico obbligo che lo scrittore ha è nei confronti di quella cosa chiamata presente e non verso un qualche tipo di scelta (ideologica). Egli non può sottrarsi al presente. Vi è invischiato fino al collo.

Se Adorno critica prima Sartre e poi Brecht (che pur ammira ammettendo che ciò che conferisce forza ai suoi testi teatrali e poetici è l'argomento politico, ma servito con troppa artificiosità), il filosofo francofortese lamenta il fatto che l'impegno politico conduca questi autori a sottovalutare la stessa realtà politica. Sarebbero in qualche modo accecati dalla loro ideologia e impossibilitati dalla forma data alle loro opere di confutare efficacemente la realtà dei fatti. In questo senso, la caricatura di certi personaggi brechtiani mentirebbe involontariamente a proposito dei reali conflitti presenti nel sistema capitalistico. Sartre, invece, si sarebbe fatto accettare dall'industrie culturali per poi porsi da lì la domanda: che cos'è la letteratura? Insomma, per Adorno ci sarebbero da un lato le intenzioni soggettive dell'autore e dall'altro i suoi prodotti letterari. E tra i due una sfasatura culturale, come un ritardo sull'estetica del tempo.

A questo punto, ogni forma di *engagement* sociale presente nel testo risulta ridicolo. Come un'arma scarica. Al poeta non rimane che salire e gridare dai tetti di un palazzo qual è la sua vera intenzione. Perché scrive ciò che scrive?

Sono piuttosto sorpreso invece dalla quantità di libri di versi che ottengono lo stesso effetto di un intrattenimento di lusso (elitistico), con grandi dosi di "poetese", metafore pesanti, posture nostalgiche, o l'esatto contrario: una piattezza del tutto sottomessa alla cronaca giornalistica, come semplice descrizione dei fatti, in virtù di un compito (per altro non richiesto da nessuno), e cioè quello di "testimoniare" di ciò che accade sotto gli occhi di tutti. Grave errore, secondo me, invocare la testimonianza come funzione della poesia. Di solito, un testimone ricostruisce l'accaduto per mezzo di una descrizione il più possibile accurata. Ora la descrizione è solo una delle possibilità della letteratura. Un romanzo fatto di sole descrizioni sarebbe, per esempio, di una noia mortale. Così un libro di versi che si accontenterebbe di descrivere eventi, cose e persone, si priverebbe di altre risorse e risulterebbe in fin dei conti monotono, ripetitivo. Il gioco può durare poco.

Oggi, tra il lirismo sentimentaleggiante e orfico, i vezzi avanguardistici su linguaggi sempre più specialistici, e la cronachetta oggettiva "di ciò che ho veduto dalla mia finestra", non c'è scampo. La lirica è spesso e volentieri scarica, disarmata, "inutile" al lettore. Una poesia senza impegno con se stessa e con gli esseri umani non può certo risvegliare gli zombie che siamo diventati, fruitori di una cultura di massa attraverso gli schermi dei nostri apparecchi sempre connessi. Questa poesia inoffensiva non ci costringerà nemmeno a disconnetterci per qualche minuto, altro che cambiare il mondo! Una poesia monca dei propri mezzi e innamorata dell'idea di se stessa, come genere nobile, fa lo stesso effetto di un corridore che rallenta alla maratona perché non ce la fa. Si ferma, come il lettore che non riesce a proseguire per mancanza di interesse. Così è raro che il libro di un poeta mantenga la stessa tensione

dall'inizio alla fine, lo stesso respiro da un capo all'altro dell'opera, una sezione dopo l'altra. È più comune che si ricordino una quindicina di testi efficaci, qua e là. Dignitosi, ma non per forza pregni di una nuova attenzione per il mondo.

Non solo noi poeti sappiamo di non avere un mandato sociale (un tempo lo conferivano i principi, affinché i cortigiani più talentuosi servissero il potere a colpi di rime), ma non disponiamo neppure di quello poetico. Cioè facciamo raramente i conti con quanto dovrebbe esprimere di vivo, pulsante, energico, e fisico una nostra lirica. Proprio perché viene dalla Natura, e non da un laboratorio di ingegneria genetica. Manacorda direbbe che la poesia è la forma della nostra mente. Forse addirittura quella cosa che ci permette di vedere o intuire l'indistinzione tra noi bipedi e il resto del creato.

Se il poeta è comunista

Se il poeta è comunista, è tutta un'altra storia. Almeno una volta era così. Nel penultimo capitolo di un saggio intitolato *Que pense le poème ?* (Nous, 2016) Alain Badiou compie la mossa azzardata di ricordare ai suoi lettori che negli anni 30 del secolo scorso molti grandi nomi della poesia cosiddetta occidentale avevano avuto a che fare, chi più e chi meno, con il comunismo. Da Hikmet a Ritsos, da Eluard a Brecht, da Vallejo ad Alberti, proseguendo con Aragon (Ode a Stalin), Prévert, fino ad arrivare a Neruda (nuova Ode a Stalin) e Darwish. Altrettanti, anche se meno conosciuti, hanno scritto sulla Guerra civile in Spagna e hanno trovato in questo evento un potenziale di utopia nella resistenza contro il fascismo, potenziale che hanno voluto esprimere costruendo una forte solidarietà poetica con i combattenti repubblicani. Ma allora il mondo era polarizzato, ancora diviso in due, e le cose apparivano più nette. Il mondo libero non aveva ancora insabbiato tutto, alternative politiche e classi sociali. Così Alain Badiou fa una scommessa sul passato (senza porre vincoli sul presente, anzi dice che è necessario anche oggi): attraverso una poesia più epica che lirica, alcuni autori comunisti hanno creato per mezzo dei loro scritti una fiducia, e forse una certezza, che il mondo possa e debba essere cambiato. Il potenziale utopistico, presente in questa lirica di resistenza, prefigurava un mondo in cui la semplicità della vita sarebbe stata garantita, liberando gli uomini dal lavoro forzato, dalla concorrenza e la speculazione finanziaria. Badiou la chiama anche nostalgia del futuro, una malinconia speculare alla certezza della vittoria. Per lui entrambe le componenti sono necessarie e incluse in ciò che definisce un comunismo poetico. Vale a dire che i poeti di quel tempo hanno dato sufficienti prove che esiste un comunismo attraverso la poesia. Ogni singola poesia è un dono fatto alla lingua (comune a tutti). Il poeta è essenzialmente comunista, secondo Badiou, perché offre la sua invenzione linguistica a tutti, indistintamente. In questo modo, grazie al poeta, la lingua e la lirica hanno lo stesso destino di bene comune. Certo, la composizione poetica è un atto di superamento dei limiti della lingua. Il poeta, spiega Badiou, fa dire alla lingua ciò che non sapeva di poter dire.

Ora, se vari poeti del ventesimo secolo sono stati sedotti dal progetto rivoluzionario (utopia tradita, come sappiamo, da uno statalismo militare e gerarchico), è perché hanno riconosciuto, secondo l'ottica di Badiou, un parallelo tra il dono senza limiti fatto alla lingua e il dono del mondo materiale e del pensiero dato indiscriminatamente all'umanità, non certo promesso a una cerchia ristretta di proprietari.

Il filosofo francese conclude la sua analisi commentando alcuni versi di Bertold Brecht e tira acqua al proprio mulino, trovando sempre il modo, in ogni suo saggio, di riabilitare *l'idea comunista*. Ma noi potremmo proseguire fino all'oggi e identificare altri esempi, il più notevole dei quali mi pare si trovi nella tarda produzione di Jean-Marie Gleize, poeta e teorico della letteralità, antilirico per eccellenza. Bastano i titoli per annunciare il programma: *Tarnac, un acte préparatoire* (Editions du Seuil, 2011), *Trouver ici* (Editions du Seuil, 2018).

Il primo fa riferimento sia a un villaggio circondato dalla foresta, nel sud della Francia (ameno e fotografabile), sia ad un oscuro fatto di cronaca in cui furono incriminati (senza prova alcuna) otto anarchici del luogo, per un tentativo di sabotaggio di un treno ad alta velocità. La quarta di copertina riporta questi versi (che traduco): « *Tarnac* sarà il nome di un racconto interiore e comunitario. / Il rumore delle nostre voci tra gli alberi. Un'altra politica // La questione rivoluzionaria è ormai una questione musicale ». Sul dorso del secondo libro viene riportata invece una poesia i cui ultimi due versi dicono: «Far crescere rovi. Il presente semplice. / Un comunismo sensibile». La post-poesia di Gleize possiede le qualità poc'anzi enunciate da Alain Badiou; ossia, pur parlando di attacco, di un atto preparatorio, è generatrice di una speranza, di una fiducia politica, o di un'utopia "concreta". Propone molte cose, incluso un progetto di vita solidale (torna spesso il sostantivo *proposition*. La comunità di Tarnac vive infatti di mutuo soccorso e per quanto possibile, in autarchia. Ricorda subito la popolazione di Notre-Dame-des Landes, una moltitudine di neo-rurali accampati in costruzioni leggere, per la salvaguardia di una zona umida e silvestre.

Far scoppiare la bolla

Non parlo davvero di quella finanziaria. L'atomizzazione della società civile si concretizza, per esempio, secondo i miei allievi di francese, nella difficoltà di uscire dalla sfera dei propri contatti trovati nei social network. Vogliamo che gli altri dicano e confermino ciò che pensiamo, e che condividano articoli e foto che potremmo apprezzare. Ognuno sta dentro una bolla, alimenta una multinazionale con i propri dati personali, e riceve in cambio solo alcune notizie, un certo tipo di informazioni, ossia è lungi dall'aver una visione globale e attendibile dei fenomeni storici, correnti, sociali e politici. Si parla solo per partito preso, reagendo alla minima obiezione che viene da lontano con foga e cruenta passione, senza sufficiente riflessione e distanza critica. Le contrapposizioni vanno per la maggiore, è una guerra interstellare di opinioni e pulsioni. Tutti contro tutti. Ma dall'interno di bolle comunitarie, aggregati di soggetti sempre meno individui, e però individualisti ipertrofici e narcisisti. Ricordiamo qui ciò che Gombrowicz rimproverava ai poeti nel suo celebre *Contro i poeti* (1947): sono settari, autoreferenziali, scrivono per una sola comunità di interessi. In aggiunta, Gombrowicz forniva un esempio di irresistibile ferocia, quando parlava della sola preoccupazione dei poeti polacchi; non certo quella di farsi capire da tutti gli uomini, ma di non essere da meno dei poeti francesi! Il principale interlocutore dei poeti non è altro, in fin dei conti, che la poesia stessa.

Inutile specificare che per lo scrittore polacco non vi sia alcuna forma di impegno civile possibile attraverso l'attività poetica. Sebbene i versificatori credono di avere una certa risonanza sociale, misurandola solo con il numero di copie vendute nel dopoguerra, o basandosi sulla folta presenza di ammiratori alle letture pubbliche, la poesia, dice Gombrowicz, è una "grande messa celebrata nel vuoto". Al contrario, dovrebbe parlare a tutti gli uomini con un linguaggio nuovo, semplice, spontaneo, e rispettare la facoltà di attenzione umana, di un'umanità nuda. A dispetto di questa semplicità apparente, la letteratura seria non dovrebbe rendere la vita più facile agli uomini, ma più difficile. Invece la poesia futile conforta l'uomo nel suo naturale bisogno di ammirare ciò che è sublime (anche se il più delle volte non lo è davvero).

Allora come se ne esce? Come si passa dalla poesia inutile e inerme a quella sufficientemente offensiva, davvero impegnata con gli esseri umani? Una poesia che non solo rammenti all'uomo la possibilità del sogno, l'interruzione del processo di gestione-produzione-acquisto, per rifondare un senso destinato a cambiare di volta in volta, ma anche una poesia che apra nuovi orizzonti, nuove opzioni di vita, oltre la bolla del già noto. Purtroppo, Gombrowicz

temeva che il genere lirico fosse comunque spacciato. Che non bastasse distinguere tra buona e cattiva poesia.

Rispondendo di recente a qualche domanda per una rivista in rete, confesso di non aver pensato ad incarichi attribuibili alla lirica (credo che l'epica non sia indispensabile per fare i conti con la realtà del mondo). Ma è vero che la poesia cosiddetta lirica o post-lirica - a condizione di uscire dal registro sentimentale e di fare uno scavo accurato nella lingua data a ogni poeta - dovrebbe permetterci un salto fuori dalla propria sfera di influenze, in nome di una nuova attenzione indistinta e più vasta. Non ho paura ad usare la parola conoscenza.

Non a caso, due opere che mi sembrano operare un allargamento delle prospettive umane e conoscitive, ognuna con mezzi diversi, sono proprio *Il conoscente*, sorta di romanzo in versi di Umberto Fiori, e *Catabasi*, di Manacorda, viaggio ultraterreno nei meandri della psiche umana. Entrambe le opere corrispondono curiosamente a due viaggi iniziatici. Come è ovvio, si parte senza troppi complessi dall'Eneide o da Dante, per attraversare con grande *savoir faire* l'esperienza caproniana (Fiori) e montaliana (gli *Ossi* per Manacorda). Il viaggio della controfigura di Umberto Fiori interseca la storia e la società italiana degli anni 70, poi indirettamente quella del berlusconismo; mentre l'eroico Orfeo di Manacorda si ritrova invischiato nella preistoria, non meno inquietante e terribile degli 90 in Italia! Da una parte abbiamo la poesia verso la prosa (che è una forma di epica, nel caso di Fiori); dall'altra una poesia pura, fortemente nominale, ma senza orfismi, una lirica materialistica che funziona per accumulazione di sostantivi, fino all'*anabasi*, evitando di slittare sul terreno dell'ascensione tipica di un poeta come Saint John Perse, lezioso, volutamente altissimo e dunque atroce, perché astratto e decorativo. Ecco. La poesia al suo stadio supremo di concretezza è limpida, sciolta e offensiva, come idealmente anche per lo sperimentale J-M Gleize una frase (non più un verso!) deve somigliare a una postazione di tiro.

Fabrizio Bajec

AUTENTICITÀ, POESIA E POLITICA

1. La lirica e la società sono due campi distinti che difficilmente possono intrecciarsi? È un punto di vista che, anche per la ricezione di interpretazioni come quella di *Lirica e società* di Adorno, corrisponde a una certa concezione di poesia e del rapporto tra arte e realtà. Questa idea di poesia tende a far coincidere ogni forma della poesia moderna con il significato di lirica. Ad essa si aggiunge l'idea che tra arte e realtà non può esistere una relazione armonica. C'è chi rivendica l'autonomia assoluta dell'arte rispetto alla realtà e chi vede possibile il loro rapporto se l'arte è dipendente da un'ideologia. A volte si critica la poesia perché ingenua e intima, incapace di esprimere efficacemente una visione politica; a volte perché, all'opposto, la sua estetica non è spontanea, autentica, ma politicizzata, condizionata ideologicamente da una visione politica.

Ma quando parliamo di lirica e società corriamo spesso il rischio di incappare in due luoghi comuni. Il primo, oltre a ridurre spesso – come dicevo – la maggior parte della poesia moderna alla forma simbolica della lirica, vincola la poesia stessa a un'espressione soggettiva assoluta, inaugurata dalla nascita della poesia lirica moderna, senza prendere in considerazione il fatto che l'uso della soggettività in scrittura si è trasformato rispetto a quel modello, così come ha attraversato molti cambiamenti la filosofia del soggetto. Il secondo luogo comune impedisce di considerare come qualcosa di armonico e dinamico il rapporto tra espressione estetica e mondo reale, tra l'arte e la vita. Per queste ragioni, quando ci si interroga sulla relazione tra poesia e politica, è preferibile prendere atto che il campo della poesia e quello della politica sono ben più complessi rispetto al senso tradizionale di lirica e società.

2. La lirica e la società, dal Romanticismo in avanti, hanno in comune la cultura morale dell'autenticità. L'individuo è stato liberato dalle teorie che riflettevano un ordine oggettivo – il *Logos* – e si è iniziato a considerare le leggi della ragione insite in un soggetto umano. La *Wille* di Kant sosteneva una morale dell'*autonomia*, per cui il rapporto tra condotta e ragione è una necessità completa e coerente legata a principi che l'individuo si auto-impone. Con Rousseau nasce una morale dell'*autenticità*: il valore morale anche è visto anche nel riconoscere le spinte che ci portano a deviare dai nostri principi morali mentre continuiamo a seguire una condotta morale. Si tratta di tensioni che mettono al centro il problema della relazione tra l'azione etica e l'essere se stessi. La caratteristica cruciale della cultura dell'autenticità è il legame tra il pensiero moderno e la soggettività in quanto capacità di essere se stessi. In questo legame c'è l'origine della lirica moderna: l'*Erlebnislirik*, la lirica dell'esperienza, che si fonda sul vissuto personale di un soggetto e sulla coincidenza tra un io e il racconto della sua esperienza, opponendosi alla lirica formalistica delle epoche precedenti, che era plasmata su luoghi comuni rinnovabili(1).

Il nesso tra *Erlebnislirik* e autenticità è alla base della poesia moderna. Tuttavia, è anche dalla loro interazione che nasce l'abitudine di guardare la lirica come un cliché della poesia moderna. Infatti, da un lato si cristallizza l'idea che la poesia debba esprimere il momento soggettivo dell'esperienza di un vissuto personale; dall'altro lato, che questo vissuto personale sia un momento assoluto che compare con il pathos della grandezza incompresa e con uno strappo tra sé e la società. La lirica dell'esperienza diventa la forma simbolica di una scrittura che non riflette più la possibilità di occupare uno spazio armonico nel mondo. Il genio romantico è isolato, ma considerato capace di un sentire universale, e questo resta tale anche quando, dalla seconda metà dell'Ottocento, la sensibilità romantica entra in crisi. Il genio è sostituito da un io disforico, concentrato nella percezione di epifanie di cui riconosce il limite, ma a cui attribuisce la capacità di una individuazione di senso che trascende il suo vissuto. Il suo atteggiamento è anonimo, decentrato e – con Ortega y Gasset – disumanizzato(2).

Il rapporto tra *Erlebnislirik* e autenticità passa, quindi, da una poesia dell'esperienza di un io, isolato ma fiducioso che a partire da sé possa comunicare una visione universale, a una poesia

dell'esperienza di un io alienato o criticamente scisso dalla realtà, che a partire da sé trova un senso esistenziale con cui comunicare un'interpretazione del mondo relativa e condizionata. Quando, soprattutto dagli anni Sessanta e Settanta, ogni idea di sistema sovrastrutturale viene messa in discussione e per gli individui inizia ad andare in crisi il senso di una ricerca di un orizzonte collettivo, il rapporto tra lirica e autenticità si riversa nell'espressione di una soggettività inghiottita – come dice Lasch – dall'affermazione narcisistica del sé(3).

Questo itinerario sembrerebbe indicare che la cultura dell'autenticità abbia portato a un paradigma degenerativo della lirica. Da un soggetto unico e assoluto a un soggetto narcisista. Inoltre, sembrerebbe mettere alla luce il fatto che la cultura dell'autenticità abbia isolato il soggetto creativo in sé e allontanato la poesia dal problema del rapporto tra arte e realtà, tra poesia e politica. Questi esiti sono innegabili, ma rappresentano solo uno sviluppo della cultura dell'autenticità, che dipende dall'assolutizzazione del modello romantico e che guarda alle trasformazioni di questo modello per lo più come passaggi peggiorativi. Proviamo a osservare l'evoluzione del discorso dell'autenticità in altri termini. Si vedrà che proprio nella cultura dell'autenticità affondano le radici per capire e problematizzare il rapporto tra poesia e politica. C'è un legame tra autenticità e politica? Si può essere *autentici* e *politici*? C'è una poesia dove l'autenticità ha portato un'evoluzione del rapporto tra la soggettività e la funzione dell'esperienza nella scrittura?

3. Adorno, nella *Filosofia della musica moderna*, parlando di Schoenberg scrive che la soggettività diventa oggettività attraverso la forma, che l'espressione creativa soggettiva può essere condivisa attraverso l'opera d'arte 'in sé'(4). Nel *Dramma barocco tedesco*, Benjamin dice che in un'opera d'arte “ il contenuto di verità [...] [si incontra] sempre soltanto nel dispiegamento critico, commentato dall'opera stessa, [che] include indicazioni morali solo a un grado estremo di mediazione”(5). Entrambi descrivono la relazione tra arte e dimensione collettiva, tra arte e politica, all'interno delle coordinate della cultura dell'autenticità. Il momento creativo è soggettivo; dalla sua espressione si compone l'opera d'arte che in quanto espressione 'formale' è leggibile e potenzialmente condivisibile a livello collettivo; il messaggio critico e politico dell'opera è legato a una interpretazione posteriore rispetto alla verità dell'opera; la poesia è una “pratica istitutiva”(6) che non necessita nel suo fare di legittimazioni esterne e il momento creativo della soggettività autentica è assoluto.

In Adorno e Benjamin c'è un senso potentissimo dell'autenticità, che considera l'esperienza come il vissuto personale di un io, motore all'espressione artistica. Questo vale, come abbiamo visto, anche per l'*Erlebnislik*. Ma, nella cultura dell'autenticità, il significato di esperienza è diventato a mano a mano più complesso rispetto al vissuto personale di un io. Ad esempio, per Husserl l'esperienza comprende tutti i processi di coscienza, fino a coincidere con la coscienza stessa. È una intenzionalità della coscienza, determinata dal fatto che questa per definizione è sempre coscienza di qualcosa. L'esperienza riflette il *vissuto intenzionale* di un soggetto, che non si limita a esprimere se stesso, e acquista un significato gnoseologico e fenomenologico più ampio rispetto a quello che ha nell'*Erlebnislik*. Diventa *Erlebnisfelder*, campi di esperienza, dove il vissuto personale si trasforma in vissuto intenzionale e porta la vita dell'io a confrontarsi con altre vite, a considerare la diversità e le relazioni tra io e mondo(7).

Gli *Erlebnisfelder* sono campi di conoscenza e relazione, che ampliano sia il modo in cui l'autenticità fa interagire l'io e la realtà, sia il concetto di soggettività in scrittura. Diventa cruciale il momento intersoggettivo. La rappresentazione e la conoscenza si spostano dall'io al momento intersoggettivo. Quest'ultimo può essere visto in vari modi. Uno è considerarlo una condizione che ha solo un significato formale, dove la società e la cultura sono un ostacolo negativo imposto all'io, che si oppone loro in modo agonistico e afferma la propria unicità per sottrazione, come in Adorno(8). L'io esprime, allora, una soggettività esistenzialista e individualista. Ma c'è anche una soggettività relazionale o, come la chiama Ferrara, *riflessiva*, per la quale la società e la cultura non sono necessariamente costrittive e repressive, ma lo spazio di un materiale simbolico fondamentale

per costruire una condotta di vista autentica. L'io non si lacera o decentra, prova a tenere uniti i vari livelli di esperienza e i momenti della vita individuale nell'orizzonte di un progetto. L'unicità dell'individuo non esiste per sottrazione, ma nel rapporto tra "la sua differenza e ciò che condivide con li altri, gli aspetti universali e particolari della propria identità"(9).

Ponendo al centro l'esperienza come spazio di relazione e conoscenza e come momento intersoggettivo, la soggettività relazionale indica che il problema del rapporto tra arte e realtà, poesia e politica, non può essere affrontato eticamente e non può essere realmente discusso senza considerare che soggettività e poesia hanno in fondo un'origine comune: nascono anche come risposta al problema della rapporto con il nostro sé in riferimento al nostro essere individui nel mondo.

4. L'etimologia di autenticità rimanda a una dimensione relazionale. 'Autentico' viene dal greco *authentikos*, che significa "originario, genuino", e rimanda a quella condizione essenziale, fondamentale, fondante il nostro essere e la nostra individualità. A sua volta, *authentikos* deriva da *authentēs*, "colui che agisce secondo una ragione e un'autorità che è propria di se stesso", composto da *autos* – "se stesso" – e *hentes* – "colui che fa, agisce"(10). Autentico è chi 'fa agire il proprio sé', chi agisce in accordo con la natura originaria, genuina del proprio essere. Nella cultura dell'autenticità, quindi, da una parte si considera il momento soggettivo come essenza di ogni espressione; dall'altra parte, si guarda al momento soggettivo nello spazio del fare, di un'azione che riguarda l'io nella sfera intersoggettiva. L'esperienza è la conoscenza che il soggetto, a partire da se stesso, sviluppa nella relazione tra se stesso e la realtà. Un scrittura che nasce dall'autenticità e che si pone il problema di rappresentare l'esperienza non può non porsi come campo di relazioni tra io e mondo. In questo campo dove la funzione della soggettività non può non rappresentare anche il momento intersoggettivo, dove l'arte e la realtà, la poesia e la politica interagiscono. L'espressione del vissuto personale, della nostra intimità e della nostra identità, non esclude una relazione conoscitiva con il mondo; anzi, l'intimità e l'identità si formano attraverso una relazione con il mondo.

Attraverso l'autenticità si può portare alla luce una visione che lega molta poesia del Novecento, tradizionalmente considerata lirica, a una condizione relazionale, etica e politica, della soggettività. Esiste, infatti, una costellazione di scritture dove il discorso politico si trova proprio nella dimensione dell'autenticità. Tre esempi sono *L'uomo con la chitarra blu* di Stevens (1937), *Un posto di vacanza* di Sereni (1971) e *Vertumno* di Brodskij (1990)(11). Il discorso dell'autenticità è svolto in essi almeno in tre livelli: nel significato di immaginazione come principio essenziale della poetica; nel modo in cui la dimensione relazionale dell'autenticità diventa la chiave per la rappresentazione figurale; e nel modo in cui questa dimensione relazionale agisce sulla forma.

5. La poetica di Stevens nasce da un'azione dell'immaginazione come filtro che interpreta la realtà. *L'uomo con la chitarra blu* è una poesia in trentatré tempi che, come in una struttura musicale con variazioni, rappresenta il processo attraverso le cose del mondo sono rielaborate in una visione immaginifica. L'uomo con la chitarra è il poeta che, con l'immaginazione, schiude una dimensione intersoggettiva di condivisione e conoscenza tra l'io e le cose: "Dissero: 'Hai una chitarra blu, / non suoni le cose come sono'. // L'uomo rispose: 'Le cose come sono / cambiano sulla chitarra blu'" (I). La poesia rimanda probabilmente a un quadro di Picasso, *Il vecchio chitarrista* (1903), che ha le gambe incrociate mentre suona come l'uomo di questo testo. E, come in un quadro, la realtà nella poesia si trasforma in uno spazio proiettivo, dove la fantasia creativa dell'io e la società si combinano in un'immagine interpretativa del mondo: "Questo quadro di Picasso, 'cumulo / di distruzioni', è un quadro di noi, // oggi, un'immagine della nostra società?" (XV).

Possiamo dire, usando una metafora di Stevens, che nel momento intersoggettivo innescato dalla poesia l'io entra in rapporto con il mondo come "il leone nel liuto / davanti al leone nella pietra"

(XIV): portando a contatto il potere traslativo dell'immaginazione (il leone nel liuto) con la durezza, la nettezza del reale (il leone nella pietra), da guardare nella sua nudità come toccando una roccia. La pietra, grigia e spoglia – come in una delle ultime poesie di Stevens, *La roccia* – è anche un atteggiamento nei confronti della vita, di cui va fatta un'esperienza nuda. La materia e le idee fanno parte di un processo di conoscenza che è nell'attraversamento della realtà, e riporta la trascendenza e l'immanenza ad un punto d'origine, quel punto da cui nasce la loro conoscenza: l'immaginazione del soggetto e la sua autenticità ("Un sostituto per tutti gli dèi: / questo io, non quell'io dorato in alto" e, ancora, "Il proprio io e i monti della propria terra, // senza ombre, senza magnificenza, / carne, ossa, polvere, pietra", XXI).

L'immaginazione di Stevens è una fedeltà totale all'esperienza, dove il soggetto si considera "nativo" di questo mondo, sola condizione che può far vivere e pensare veramente ("Sono nativo di questo mondo / e penso in esso come un nativo", XXVIII). Per questo, ciò che Montale leggeva in Stevens come un "panteismo assoluto" e Porta come un "platonismo volto al subumano"⁽¹²⁾ non è altro se non una onesta presa d'atto che la vita materiale e la vita immaginativa, la parte sensuosa, fisica, emotiva, affettiva e quella speculativa, logica, pensante, il corpo e la mente sono due parti inestricabili dell'esperienza. E la poesia o, meglio, l'attività della poesia diventa il "soggetto del poema": come il soggetto autentico conosce la realtà e si esprime in una relazione con le cose, così la poesia è una situazione intersoggettiva di conoscenza del "rapportarsi universale" tra immaginazione e realtà: "La poesia è il soggetto del poema, / da questo il poema ha origine, // a questo ritorna. Fra i due, / fra origine e ritorno, c'è / un'assenza nella realtà, / le cose come sono. O così diciamo. // Ma sono poi separati? È un'assenza / per il poema, che vi acquista / i suoi tratti veri, verde di sole, rosso / di nube, senso di terra, cielo che pensa? // Da questo esso prende, forse dà, / nel rapportarsi universale" (XXII).

Nella raccolta di prose e aforismi *Adagi*, Stevens scrive:

La poesia è la dichiarazione di una relazione tra un uomo e il mondo.

La relazione fra la poesia dell'esperienza e la poesia della retorica non è lo stesso che la relazione fra la poesia della realtà e quella dell'immaginazione. L'esperienza, per lo meno nel caso di un poeta di qualche spessore, è assai più vasta della realtà.⁽¹³⁾

L'immaginazione porta a un'arte la cui natura sia una forma di relazione, che esprima movimenti di conoscenza e coscienza in uno spazio intersoggettivo. Solo in esso, infatti, si può andare oltre la 'poesia della realtà', legata in modo referenziale alle cose, a un'osservazione descrittiva, e oltre la 'poesia della retorica', che fa una circonlocuzione intorno all'apparenza delle cose senza toccarne la sostanza, crea una patina affabulatrice intono al vissuto, lo falsifica. L'idea che Stevens ha di 'poesia dell'esperienza' rispecchia il senso degli *Erlebnisfelder*⁽¹⁴⁾, di cui abbiamo parlato, e ha molte somiglianze con la poetica di Sereni e Brodskij. Anche per Sereni, legato alla lettura fenomenologica dell'esperienza di Banfi e di Anceschi, la poesia può allacciare l'esperienza di un individuo agli eventi della storia. Così nel poemetto in sette tempi *Un posto di vacanza*, dove Sereni fa uscire l'io dall'orizzonte del vissuto individuale ("Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale / e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione", "... che non resta, o non c'era, proprio altro? / Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio", I) e lo pone in una situazione – quella del posto di vacanza diventa esemplare – con "più livelli" in cui si possono o non possono allacciare il "nome" e la cosa" (I). L'esperienza è il risultato di una dinamica tra l'evidente e il possibile, il falso e il vero, la certezza e la domanda, che si manifesta e si segue come una stella variabile, per riprendere il titolo della raccolta del 1981. Ci sono sempre un "lato comune" e il "suo rovescio", per riprendere due parole chiave della poesia *Situazione*, da *Gli strumenti umani* (1965), che aprono lo spazio del vuoto tra l'evidente e il possibile. Questa idea di vuoto non ha nulla di nichilistico, come potrebbe sembrare, ma indica una presa di coscienza: non si può credere ingenuamente di interpretare

l'esperienza avendo fiducia nel vissuto personale di un io, né in un'ideologia che propone una concezione oggettiva del mondo.

Per Sereni, come per Stevens, ciò che conta è che la poesia rappresenti autenticamente l'esperienza. Anzi, la poesia stessa – “il poema sul posto di vacanza” come quella “poesia che è il soggetto del poema” in *L'uomo con la chitarra blu* – diventa un'esperienza di conoscenza dove il soggetto è lo spazio di una dialettica: tra un piano retrospettivo, esclusivo dell'io, e un piano prospettivo, in cui l'io partecipa e al tempo stesso si lascia partecipare dai fenomeni dell'esperienza. Come per gli *Erlebnisfelder*, il vissuto e la realtà diventano campi di senso che la soggettività cerca di mettere in relazione.

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. [...] Saper sempre che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare e al tempo stesso mettersi in grado di aderire a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione(15)

In questo brano dalla prosa *Il silenzio creativo* (1962) sono contenute le linee guida della poetica degli *Strumenti umani*. Sereni ci dice che, partendo da un momento dove l'esistenza è percepita solo in modo intuitivo – simile a quello della “quota Elpenore” per Seferis (“la piattaforma esistenziale dell'ancora indifferenziato, del non percepito appieno, o dell'appena percepito per via sensoria” di fronte a cui il poeta si pone in ascolto “finché non comincia a dilatarsi e arricchirsi di nuove esperienze e riflessioni, a interferire con altri elementi, a produrre una lunga serie di reazioni a catena [...] fino a staccarsi dal fondo opaco e acquisire una vita autonoma”(16)) – l'io deve arrivare a conoscere l'esperienza per saperla *comunicare*: deve far diventare il vissuto personale uno spazio di relazione e un'ipotesi di conoscenza. La poesia dell'esperienza riflette così il moto dell'esistere, sviluppandosi come con pensieri e respiri, come un “organismo vivente” – immagine che arriva a Sereni da W. C. Williams(17).

Assomiglia a un organismo vivente anche la poesia di Brodskij *Vertumno*, in cui viene evocata una divinità romana di origine etrusca, il dio Vertumno, personificazione del mutamento di stagione, che presiedeva alla maturazione dei frutti. Il testo è un compianto *in memoriam* per l'amico traduttore Giovanni Buttafava e affronta il problema del nostro rapporto con il tempo. Ribaltando la concezione comune della prospettiva, quella che la considera come una proiezione in avanti, in divenire, slanciata al futuro, Brodskij sviluppa la poesia sull'idea di una prospettiva che si forma dal passato, attraverso un miscuglio di immagini, sensazioni e scene, come gli anelli che hanno formato la nostra esperienza dove si deposita il fuoco degli affetti e i morti sono immagini vive. La prospettiva della nostra esperienza si srotola come un nastro interiore, sul quale la coscienza e la realtà, l'io e le cose compongono la materia densa di un organismo vivente che pulsa attraverso di noi: “I nostri anelli sono quelli degli alberi con un / ceppo in prospettiva piuttosto che girotondi / campestri oppure abbracci. Sfiortarti significa / toccare una somma astronomica di cellule, / il cui prezzo, commisurato solo / alla tenerezza, resta sempre il destino” (VI). Se il passato è la nostra prospettiva organica e umana, il futuro appare un'età glaciale, vuota, perché in esso non potremo più conoscere e non potremo più amare, non potrà esserci per noi esperienza: “un'era glaciale / pertiene come categoria al futuro, cioè a un tempo / in cui non ami più nessuno, neppure / se si tratta di te stesso [...] Il futuro inizia immancabilmente / quando muore qualcuno. Soprattutto se è un uomo. / Se si tratta di un dio, a maggior ragione” (XIII). Quasi in chiusura del secolo – *Vertumno* è datata 1990 – Brodskij ripone il senso della storia personale e collettiva – di un uomo che ricorda l'amico scomparso e di un'umanità che si interroga sulle sue divinità scomparse – nell'essenza dell'autenticità, ossia nella capacità del soggetto di esistere in una relazione con il proprio sé in rapporto al proprio essere nel mondo.

6. Nella poetica di Brodskij, come in quella di Stevens e di Sereni, la poesia è un *essere in situazione*: una situazione dove la relazione tra l'io e le cose è organica e naturalmente necessaria,

costitutiva dell'esperienza e vera origine dell'arte. In *Vertumno* la situazione rappresenta il modo in cui il senso del tempo e del linguaggio del tempo si formano attraverso la densità degli affetti e della storia, personale e collettiva, con mutamenti e metamorfosi: "La lingua risultò un miscuglio / di fruscio sempreverde di fronde e balbettio di onde / sempre azzurre – a tal punto irruente che mentre parlavate / qualche volta ai miei occhi tu ti mutasti in lei" (II). L'immagine figurale del linguaggio del tempo è quella della prospettiva, inversa, rovesciata verso l'interiorità, verso il cuore dell'uomo. In *L'uomo con la chitarra blu* la situazione rappresenta il processo dell'immaginazione sulla realtà, parte della trasformazione della realtà in esperienza. La sua immagine figurale è quella del mare, mai stabile, a cui è impossibile dare una forma. Di fronte al mare si sta come di fronte a un "sogno" in cui si può credere, in un'alba dove vediamo "la luce in un rispecchiarsi di scogliere / che si alzano da un mare di ex" (XVIII): un'immagine, cioè, che ci porta fuori dalla realtà aprendo i confini di quella che non è più realtà (*ex*), ma fantasia e rielaborazione dell'esperienza. Il mare dell'*Uomo con la chitarra blu*, "demone che non riesce a essere se stesso, / che viaggia per mutare la scena mutevole" (XXVII), è come quello di *Un posto di vacanza*, un'allegoria esistenziale nel suo perpetuo moto e divenire, che riassume in sé tutti i livelli dell'esperienza attraverso la corrente interiore della memoria che si rispecchiano e fluiscono: "Amalo dunque – da cosa a cosa / è la risposta, da specchiato a specchiante – / amalo dunque il mio rammemorare / per quanto qui intorno s'impenna sfavilla si sfa: / è tutto il possibile, è il mare" (III). Il mare fa scorrere e rimescola il "lato comune" e il "suo rovescio", l'evidente e il possibile, il tutto e il vuoto rappresentato dal colore amaranto, il "colore del vuoto", che torna nella poesia *Autostrada della Cisa*, e in *Un posto di vacanza* risalta attraverso l'allitterazione tra il mare e l'aggettivo 'amaro' (...).

La prospettiva del tempo, nelle sue metamorfosi, e i flussi e riflussi iridescenti del mare sono le immagini figurali della poesia come una possibilità di visione dell'esistenza attraverso le sue vite in movimento: "un Himalaya / di vite in movimento" leggiamo in *Un posto di vacanza*, che va oltre ogni storia personale e compone un "progetto / sempre in divenire sempre / 'in fieri' di cui essere parte / per una volta senza umiltà né orgoglio" (VII). La poetica di Stevens, di Sereni e di Brodskij ci pongono davanti a una letteratura in cui troviamo una soggettività lirica al massimo della sua autenticità, per la quale ciò che conta è un *essere parte*, un *essere in situazione*, un essere esperienza di rapporti grazie all'immaginazione. È questa una sta insieme a una voce sociale, in cui l'interiorità e l'intimità si scoprono e si vivificano nella combinazione di una riflessione retrospettiva, rivolta dentro di noi, e prospettiva, rivolta fuori di noi. Si può essere, dunque, *autentici* e *politici*?

7. L'immaginazione può dar luogo a uno spazio etico. L'etimologia di *ethos* indica uno 'spazio condiviso di raccoglimento'. Nella poesia l'immaginazione crea questo spazio, dove idee e cose vengono raccolte non come monadi, ma rapporti. I rapporti sono politici perché al loro centro c'è un momento intersoggettivo, perché la forza generatrice della scrittura è un principio di relazione. L'essenza politica della poesia diventa naturale in una cultura dell'autenticità che supera i limiti della soggettività individualista e prova a sviluppare la soggettività relazionale. La soggettività relazionale pensa e agisce in modo politico perché ha sempre presente un orizzonte intersoggettivo, l'orizzonte di una comunità. E nella scrittura la soggettività relazionale fa del momento intersoggettivo l'aspetto su cui si basano la *rappresentazione* e la *verità*.

In Stevens, in Sereni e in Brodskij la rappresentazione e la verità hanno un significato diverso rispetto alla lirica moderna. In questa, le loro caratteristiche sono quelle della sensibilità romantica e della soggettività individualista: l'io considera sempre la rappresentazione come una manifestazione del proprio vissuto e delle proprie intuizioni. Rappresentare un paesaggio o una storia è il frutto della fantasia creativa dell'io, che impone se stesso al mondo. Potremmo aggiungere: l'idealismo vince la fenomenologia. Ma in *L'uomo con la chitarra blu* leggiamo: "Alcune soluzioni finali, come un duetto / col becchino: una voce nelle nuvole, // un'altra sulla terra, l'una voce / di etere, l'altra che puzza di vino" e ancora "l'immaginato e il reale, il pensiero / e la realtà, Dichtung und Wahrheit" (è ripreso il riferimento all'opera autobiografica di Goethe; XXIII). Nella poesia di una

soggettività autentica relazionale, la rappresentazione non può essere solo una trasfigurazione soggettiva della realtà. L'immaginazione in Stevens, infatti, è più articolata rispetto all'immaginazione romantica di Coleridge, Wordsworth, anche di Whitman: il potere della fantasia è unito alla visione del *self-reliance*, di cui parla Emerson, che sostiene il bisogno di ogni individuo di evitare la conformità e la falsa coerenza, e di essere fedele con l'istinto e con il pensiero alla realtà della sua vita. L'idealismo è integrato alla fenomenologia. Come dice Stevens in *Riaffermazione del romantico* (in *Idee dell'ordine*, 1935), non può esserci una situazione in cui l'uomo si fonde con il cosmo, in cui tra l'uomo e il cosmo ci sia un riscontro immediato: la trascendenza romantica viene sostituita con una consapevolezza di se stessi, di se stessi nell'esperienza e della relazione tra l'io e l'altro ("La notte non sa nulla dei canti della notte. / È quel che è come io sono quel che sono" e, ancora, "La notte è solo lo sfondo ai nostri io, / supremamente fedeli ciascuno al suo io diverso, / nella luce pallida che ciascuno getta sull'altro").

L'immaginazione è politica, perché, creando una relazione tra io e mondo, porta a una nuova figurazione delle referenze storiche. *Owl's Clover*, ad esempio, è una poesia che si interroga su come un monumento al centro di un parco, edificato per ragioni politiche, possa avere un significato realmente politico per le persone che passano tutti i giorni attraverso il parco. Il testo è pieno di figure astratte in cui sono trasformate le realtà politiche. Queste figure non sono didattiche, ma polisemiche, in modo da rappresentare la complessità umana della società, variamente interpretabile. Stevens attraversa sempre l'esperienza umana e il suo essere politico non è motivato da nessuna ispirazione che va oltre l'esperienza umana. Infatti, di fronte all'utopia marxista o all'eredità del superuomo di Nietzsche, ideologie come concezioni del mondo che sono imposte sulla vita degli uomini, Stevens preferisce di seguire una strada per cui è necessario esprimere le relazioni tra l'arte, l'ideologia e i bisogni delle persone reali, di cui l'immaginazione può esprimere la complessità. L'immaginazione, attraverso la poesia, fa sì che la funzione estetica sia una forma di critica politica; è socialmente importante perché offre una visione epistemologica in cui l'estetica e la politica sono in un rapporto inestricabile: un'autentica opera d'arte, infatti, non può sorgere da una ideologia che sia imposto all'uomo e non sia in esso radicata, per esso necessaria – e un sistema politico che non riesce a produrre una rappresentazione artistica convincente (come il realismo socialista che è determinato, per Stevens, solo dall'utopia marxista e non da una visione autentica umana) – manca di forza vitale(18).

L'immaginazione di Stevens ci mette davanti a una "poeta democratico" (cit.) per il quale l'umanesimo è tutto: un umanesimo che non pone al centro la soggettività individualista, ma che si fonda sull'esperienza di una soggettività relazionale parte di una situazione intersoggettiva. In questo senso, anche la poetica di Sereni è politica. In *Un posto di vacanza*, come abbiamo visto, si affida la conoscenza all'esperienza, al suo moto tra il reale e il possibile, e non si ripone mai la fiducia nelle ideologie che indicherebbero con sicurezza un senso condivisibile: le ideologie degli "scribi" e degli "oratori" che accusano la poesia di non poter conoscere davvero le cose, di non possedere una chiave di lettura effettiva, razionale e collettiva: "Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose, come puoi conoscerle?" dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu..." (I). Sereni non si affida mai a ideologie che non rivelano per l'uomo un senso di autentica necessità, i veri rapporti tra noi e le cose. Nella prosa *Morlotti e un frammento* (1982) leggiamo:

L'oblio di sé della cosa di cui parlava De Sanctis trova sviluppi impensati nel nostro secolo. [...] Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla con il nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento dell'effusione romantica. Alle estreme conseguenze dell'oblio di sé c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi.(19)

La pittura di Morlotti fa un uso del colore e del tratto in modo plastico, tanto che sembra fluidificarsi la grana del reale dei paesaggi in una stratificazione di segni e cromie. Sembra veramente che l'io partecipi alla realtà e sia partecipato dalla realtà, non le si imponga mai. Anche la fantasia non è più

orientata sull'io, ma viene legata in modo profondo a un mondo "a portata di sensi", all'essere dell'esperienza e nell'esperienza, come dice Sereni per Montale: "finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione della realtà che fermenta e prolifera"(20). La percezione è una tensione intersoggettiva, come in *Vertumno* di Brodskij, dove lo spazio etico è dato da una vera e propria "arte di fondersi" che crea una comunità osmotica di linguaggi allacciati in modo imitativo e mimetico: la natura umana e non umana, il tempo passato e il futuro, il singolare e il plurale. La rappresentazione in poesia un'arte della mediazione: "Imitazione e mimetismo / considerati come forme di lealtà. Imparai / l'arte di fondermi con paesaggi come con mobili" e "parlando, di tanto in tanto dalle labbra comincio / al sfuggirmi il pronome personale declinato al plurale" (VII).

La rappresentazione, per Stevens, Sereni e Brodskij, comporta sempre una *mediazione*: l'io cerca di far interagire l'illuminazione con la lucidità, l'interno e l'esterno, l'io e il mondo arrivano se non a equivalersi, a controbilanciarsi. E la mediazione anche una nuova idea di *verità*. Non è più quella della lirica moderna, dove conta solo l'io personale, ma si costruisce come un *incontro* e un *discorso* – per riprendere Lévinas lettore di Buber – che interattivo, costituito da uno scambio reciproco e fluido. "Il soggetto è in-situazione prima ancora di essersi situato"(21): non impone la sua verità al mondo, la sua parola non è un assoluto dire-vero, ma diventa un adeguamento al vero come risultato di una mediazione. La mediazione può far osservare le poetiche di Stevens, Sereni e Brodskij anche come esempi di una letteratura profondamente umanistica, ma che rinnova il senso di umanesimo. Infatti, così come la soggettività individualista rispecchia un significato antropocentrico di umanesimo, statico, quello che viene dalla tradizione rinascimentale e che nella modernità riconosce il soggetto in quanto principio costitutivo che fonda la morale quanto l'arte, la soggettività relazionale fa del momento soggettivo non più un principio costitutivo ma un processo(22) – un essere in-situazione e in-relazione – dando all'umanesimo un significato antropodinamico, fluido, dove gli aspetti individuali sono in dialogo con quelli sociali. Così si può essere *autentici e politici*.

8. La relazione è anche l'aspetto più importante delle caratteristiche formali della poetica di Stevens, Sereni e Brodskij. In *Vertumno* di Brodskij la forma è plastica e fluida, come un corpo poroso che trattiene sostantivi e aggettivi in una sintassi a più strati, incastrando i momenti lirici, narrativi e dialogici come più scene che si rispecchiano l'una nell'altra. Anche *Un posto di vacanza* di Sereni è costruito con una forma plastica e fluida, come un caleidoscopio dove si allacciano varie scene, spazi e tempi, insieme a un a testualità vibratile ricca di parentetiche, incidentali, discorso diretto, ellissi, uso del corsivo, citazioni da lingue straniere. Qualcosa di simile è in *L'uomo con la chitarra blu* di Stevens, la cui struttura è come una serie di variazioni musicali: una struttura a tema con variazioni, che sono determinate dalle assonanze, dalle ripetizioni a catena, da immagini figurali come invenzioni imprevedute ("subitane esattezze" dice Stevens in *Della poesia moderna*) che possono essere paragonate alle immagini nei quadri di Klee, nitidissime e allo stesso tempo opache, esatte e enigmatiche, come le "frasi-falco" – così le chiamava Stevens – che afferrano nei loro artigli qualche aspetto della vita che solo un occhio di falco può cogliere e diventano una specie di sentenza sacra in un "messale trovato nel fango" (XXIV). La sostanza musicale dell'*Uomo con la chitarra blu* è scandita da un *Leitmotiv* musicale che gioca sugli allotropi della parola 'musica', ma soprattutto su una composizione armonica. L'armonia è quella tra le parti della realtà – di cui percepiamo il "ronzio", il "brusio" – rielaborate nell'immaginazione – per cui diventano "melodia", "accordo", "duetto", "rapsodia" –: è l'immaginazione a innescare il comporre un cosmo armonico.

C'è un principio di armonia in Stevens, Sereni e Brodskij che, come scrive Spitzer in *L'armonia del mondo*, esprime "l'unità dei sentimenti avvertiti con ciò che [ci] circonda [...] e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo in un'unità armoniosa"(23). La poesia dell'esperienza è una poesia dell'armonia. D'altra parte, il concetto di armonia per gli antichi Greci era quello di un mondo visto in un'armonia modellata dalla musica, come poteva fare la lira di Apollo. L'armonia

nasceva dalla musica e dalla poesia. Era una concezione idealistica dell'armonia, che torna anche nella tetragonia di Pitagora. Con Eraclito, invece, l'armonia è data da contrasti che si integrano, comprende lotta e antagonismo (Hegel si ispira a questa idea per la teoria dialettica tra tesi, antitesi e sintesi). In un passo dell'*Odissea* Ulisse si trova in mezzo a una tempesta marina e tiene uniti i tronchi della zattera: le parole che pronuncia possono essere tradotte così: «terrò uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò» (*Od.*, V, 361-362). Il verbo che indica il tenere uniti i tronchi è *armózo*, che ha la radice di armonia e significa *collegare, connettere*. Armonia non indica solo qualcosa di sereno, pacificato, non corrisponde solo al bello e all'apollineo come stati assoluti, ma indica anche una tensione per collegare, tenere uniti punti disconnessi come atto di resistenza. Si tratta di una tensione non spontanea, naturale, ma indotta: crea un contatto indotto. In questa accezione, l'armonia è una tensione che non esclude mai una dimensione critica di relazione: l'armonia del bello non sussisterebbe senza la consapevolezza del sublime come controparte. Diciamo che l'armonia di una totalità deve essere sempre consapevolezza critica della relazione tra i suoi frammenti.

Dunque, non a un'armonia idealistica, ma a un'armonia come mediazioni di diversità e contrasti possiamo riferire la dimensione relazionale della poetica di Stevens, Sereni e Brodskij e gli aspetti formali della loro scrittura.

Per quanto riguarda la forma una caratteristica importantissima della dimensione relazionale è il ritmo. C'è una concezione storica e una antropologica del ritmo. Per la prima esso rimanda a un'idea di rapporto tra una continuità rispetto a una discontinuità, come il ritmo del battito cardiaco o il movimento delle maree, che con Platone è stato codificato in un'unità di misurazione. Il ritmo è diventato metrica, regola, aspettativa formale canonica. Nella concezione antropologica, invece, il ritmo è il complesso armonico con cui il pensiero del soggetto articola il linguaggio. In *Metrica e libertà* Fortini scrive: “metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma dell'identità psichica [...], l'aspettazione metrica è attesa della conferma di un'identità sociale”(24). Il ritmo risponderebbe a esigenze soggettive, mentre il metro a esigenze oggettive. Nella cultura dell'autenticità e nella poesia dell'esperienza di Sereni, Stevens, Brodskij il rapporto tra esigenze soggettive e oggettive è sempre intrinseco e necessario: la vita della regola non dipende da una forma (un codice), ma dal senso che si dà e si fa forma(25).

Meschonnic diceva che “non sono le parole a fare la poesia, ma è la poesia a fare le parole”(26). Con Stevens, possiamo dire, come abbiamo visto, che è la “poesia il soggetto del poema”. Ossia, è la poesia dell'esperienza come attività conoscitiva che attraverso il ritmo del suo discorso unisce il senso – “quello che dicono le parole” – a una forza – “quello che fa un discorso” – dando luogo a un'opera d'arte, in cui il *conceptum* si combina all'*affectum*. Riprendendo da Benveniste la nozione di sistema discorsivo – che, a differenza dell'idea chiusa di *discorso* in Saussure, si basa su una sistematicità deduttiva e aperta – Meschonnic parla di un soggetto del linguaggio. È un soggetto diverso dal soggetto filosofico – cosciente, unitario, volontario, culturale, che deriva dalla concezione di Descartes per cui il soggetto è un principio costitutivo e il soggetto è separato dall'oggetto. Ma anche dal soggetto psicologico, delle emozioni e dei desideri, in senso freudiano. Il soggetto dell'attività poetica è la “soggettivazione di un sistema di discorso”. Questo soggetto attua una “trasformazione reciproca di una forma di linguaggio e di una forma di vita”(27) attraverso i rapporti di pensiero e emozione, che uniscono il soggetto e l'oggetto, in un sistema ritmico; in questa trasformazione reciproca si trova la sua storicità e il suo essere sociale.

Il ritmo è la chiave della forma di una poesia che nasce da una soggettività autentica relazionale e porta la lirica ad essere una possibilità di riflessione sull'intimo e sul mondo. Diventa la forma di una poesia di pensiero: non perché descrive la realtà o di speculare intellettualmente su di essa in modo razionale o oggettivo, come potrebbe fare la filosofia. È la forma di un pensiero emotivo che rende la scrittura un mezzo di conoscenza sempre a partire da una condizione di relazione: il soggetto parla di sé e del mondo, porta la testimonianza della sua esperienza, si pone il problema dell'interazione tra gli stati d'animo oggettivi e la realtà, tra il regresso e il sociale, tra il vissuto

personale e la riflessione speculativa, tra l'affetto e il concetto. Può rifondare così anche un'idea umanistica di letteratura, dove l'umanesimo non è più legato a un sistema antropocentrico, ma a una condizione fluida, dinamica, di noi nella nostra esperienza.

Maria Borio

Note.

- (1) Vedi George Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, con un'introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1997, p. 245; Wilhlem Dilthey, *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi, Torino, Utet, 2004, pp. 97-146.
- (2) Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, a cura di Salvatore Battaglia, con una nota introduttiva di Edmondo Berselli e un intervento di Elena Del Drago, Roma, Sossella, 2005.
- (3) Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo*, traduzione di Mario Bocconcelli, Milano, Bompiani, 1981.
- (4) Theodor Adorno, *Filosofia della musica moderna*, traduzione di Giacomo Manzoni, introduzione di Antonio Serravezza, con un contributo di Luigi Rognini, Torino, Einaudi, 2002.
- (5) Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di Franco Cuniberto, introduzione di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 1975, p. 102.
- (6) Italo Testa, *Impurità*, «L'Ulisse», 4, 2005.
- (7) Edmund Husserl, *Ricerche logiche*, traduzione di Giovanni Piana, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 365-380.
- (8) Adorno, *Il gergo dell'autenticità*, traduzione di Pietro Lauro, Torino, Bollati Boringheri, 1988.
- (9) Alessandro Ferrara, *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 19.
- (10) Vedi Thomas Harrison, *Michelstaedter and Existential Authenticity*.
- (11) Wallace Stevens, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2015, pp. 280-317; Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, Milano, Scheiwiller, 1971, poi in Id., *Stella variabile*, Torino, Einaudi, 1981 e in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, pp. 275-285; Iosif Brodskij, *E così via*, traduzione di Matteo Campagnoli e Anna Raffetto, Milano, Adelphi, 2017, pp. 72-89.
- (12) Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996; Antonio Porta, *Poesia al bivio*, «Alfabeta», 94, marzo 1987, poi in Id., *Il progetto infinito*, a cura di Giovanni Raboni, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 45.
- (13) Stevens, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1001 e 1025.
- (14) Per i legami tra Stevens e le presenze filosofiche nella sua opera, Simon Critchely, *Things merely are*, Routledge, 2005.
- (15) Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id., *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 69-70.
- (16) Id., *Giorgio Seferis*, in Id., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 126-127.
- (17) Id., Prefazione a William Carlos Williams, *Poesie*, traduzione di Cristina Campo e Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1961, pp. 21-32, poi con il titolo *La musica del deserto* in Sereni, *Lecture preliminari*, cit., pp. 65-76.
- (18) Robert Emmett Monroe, *Figuration and society in "Owl's Clover"*, «The Wallace Stevens Journal», 13, 2, autunno 1989, pp. 127-148.
- (19) Sereni, *Morlotti e un viaggio*, in Id., *La tentazione della prosa*, cit., pp. 119-120.
- (20) d., *Dovuto a Montale*, in Id., *La tentazione della prosa*, cit., p. 149.
- (21) Emmanuel Lévinas, *Martin Buber e la teoria della conoscenza*, in Id., *Nomi propri*, a cura di Corrado Armeni, Roma, Castelvechi, 2004, p. 32.
- (22) Vedi Rino Genovese, *Dell'ideologia inconsapevole*, Roma, manifestolibri, 2018, pp. 30-32.
- (23) Leo Spitzer, *L'armonia del mondo*, traduzione di Valentina Poggi, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 7.
- (24) Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 792.
- (25) Vedi Franco Buffoni, *Ritmologia: una scienza on tre anime*, in Id., *Con il testo a fronte*, Novara, Interlinea, 2007, p. 28 e Stefano Dal Bianco, *La musica, il soggetto*, in Id., *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 22-23.

(26) Henri Meschonnic, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, p. 43.

(27) Ivi, pp. 76 e 81.

ESSERE SAGGI NON BASTA. OCCORRE UNA NUOVA SINTESI

Il mio più che un intervento di analisi critica sullo stato della poesia attuale vuole essere un intervento di poetica. Anche se una parte della mia produzione poetica può essere considerata di antagonismo sociale, comunque, io ho una serie di dubbi. Ho l'impressione che fare poesia sociale o antagonista oggi comporti il rischio di cadere in una serie di luoghi comuni. Al festival di poesia di Medellin, anni fa, ho assistito alla lettura di un poeta turco (di cui non ricordo il nome) che recitava una poesia su "Che Guevara, cuor di leone" tra gli applausi deliranti della gente (era la chiusura, c'erano quattro-cinquemila persone). Era una poesia che non valeva nulla e non aggiungeva nulla a quanto sappiamo, e che, anzi, banalizzava completamente la realtà. Credo che esista ormai una retorica dell'antagonismo, che, come tutte le retoriche, è imbevuta di falsità.

C'erano in quell'occasione anche poeti antagonisti di grande valore, ma erano una minoranza. La cosa si complicava poi con l'uso della poesia performativa, che suscitava facili entusiasmi sul nulla. Intendiamoci: c'erano anche poeti performativi ottimi, molto seri, ma rappresentavano comunque una minoranza. All'aeroporto, mentre stavo partendo con un amico, incontrammo un poeta messicano, Marco Antonio Campos, che era veramente infuriato. Disse: "Legge un poeta performativo, e tutti applaudono. Poi legge un grande poeta e nessuno se ne accorge..."

Credo che in questo momento sia difficile sognare un mondo in cui le cose stiano altrimenti. Credo che sia più importante guardare in modo disincantato la realtà, e guardare anche dentro se stessi. Almeno, questo è l'interesse che ho in questi ultimi anni. Ci sono una serie di domande che mi pongo: perché in questo momento storico il mondo sta rotolando verso l'autodistruzione? Perché non siamo stati capaci di fermare le cose? Perché abbiamo sempre perso? Perché comandano i peggiori? O: è sicuro che noi siamo *migliori* degli altri? O ancora: non sarà che l'umanità sia condannata per sempre all'*homo homini lupus*?

Mi vengono in mente i condannati della Comune di Parigi che furono deportati in America, e là ripristinarono una società classista e oppressiva a danno delle popolazioni indigene...

Credo che sia necessario ammettere le nostre debolezze e i nostri torti, buttare all'aria tutto, tutte le vecchie certezze, vedere quello che c'è veramente dietro le apparenze, mettere la realtà a gambe all'aria, sfatare le illusioni: io ho voluto chiamare questo *iperverità*. Personalmente mi sono accorto di questa necessità scrivendo una poesia, Poema a Trotsky, Nel corso di questo lavoro una consapevolezza abbastanza agghiacciante mi ha colpito come un tocco doloroso ma necessario. Mi sono accorto che la mia adesione al trotskismo non era dipesa dall'idea di rinnovare il socialismo e dargli finalmente un volto umano; i giochi erano ormai fatti ed io ero attratto, piuttosto, dalla sconfitta. L'adesione a un movimento sconfitto mi permetteva di vivere fuori della realtà. Non poca gente si è riconosciuta in questa consapevolezza. Non è una consapevolezza piacevole, ma è necessaria. Se la poesia vuole dare consapevolezza, deve andare oltre tutte le retoriche, guardarsi a fondo.

Carlo Bordini

OLTRE IL PUBBLICO, OLTRE IL POLITICO?

Il titolo che ho proposto per il mio intervento è “Oltre il pubblico, oltre il politico” con il punto di domanda. Si tratta chiaramente di una domanda retorica e la risposta è no, oltre il politico, anche per la letteratura, non si riesce ad andare e, francamente, mi sembra un bene. Però è anche vero che la relazione tra letteratura e politica si stia abbastanza complicando e questo, sicuramente, capita in funzione di una trasformazione della dimensione del pubblico.

In genere, quando mi pongo il problema “letteratura e politica” o “poesia e politica” mi focalizzo soprattutto su una tensione (se non addirittura una contraddizione) tra la natura, diciamo, più o meno politica del prodotto estetico “letteratura” e lo spazio, l’agibilità che la letteratura ha per esercitare questa sua dimensione politica.

Per quel che riguarda la natura politica della letteratura, parto dall’idea che ogni prodotto estetico, quindi anche la letteratura, proprio perché estetico, è politico. In altri termini, parto dalla posizione di Jacques Rancière, rispetto alla politica della letteratura. Per conto mio, un testo letterario è politico non tanto perché parla di alcuni argomenti o è all’interno di alcune strategie con intenzioni più o meno scopertamente propagandistiche o di lavoro di ideologia ma perché, come tale, individua dei soggetti a scapito di altri soggetti, individua per questi soggetti alcuni attributi al posto di altri, individua delle possibili relazioni e delle impossibili relazioni. In buona sostanza, quello che fa un testo letterario, per come mi sembra di poter vedere la cosa, fa quindi un progetto di percezione. Di percezione del mondo e quindi anche di percezione della comunità e delle regole secondo cui ci possiamo muovere in quella stessa comunità. È in questo senso il prodotto estetico è essenzialmente politico.

Non credo, dicendo ciò, di individuare una qualche novità particolarmente scandalosa e prenderei questo aspetto proprio come assunto. Mi rendo conto, chiaramente, che come assunto può essere messo in discussione. C’è chi, e secondo me del tutto correttamente e rispetto alla cui posizione sono completamente d’accordo, rivendica un’autonomia del gesto estetico.

Sono d’accordo perché alla base della produzione estetica c’è una dimensione di arbitrarietà, di libertà, di irriducibilità alle vicende della comunità in cui il gesto estetico si produce che, appunto, mi fa dire “è vero”. Rimano il fatto che, nel momento in cui produco questo oggetto estetico, che sia il romanzo, la poesia, l’opera teatrale o quant’altro, non posso scappare da questo meccanismo, da questo ordinamento che scatta automaticamente.

Da una parte, quindi c’è questa natura essenzialmente politica della letteratura, che costituisce un corno della questione. L’altro corno con cui si crea tensione e, credo, oggi, una contraddizione estremamente forte, è invece la modalità secondo cui la dimensione politica della letteratura può agire sulla comunità.

Ecco, quando parliamo di dimensione politica della letteratura e della sua modalità di esplicazione credo che tutti (io sicuramente) abbiamo in testa uno schema ben definito. Uno schema sul modello tripartito emittente-messaggio-ricevente che prevede l’autore, ovvero una figura legittimata da alcuni crismi che ne isolano la voce rispetto alla continua produzione di discorsi, che fa un discorso ovvero, appunto, produce e pubblica un’opera. Quest’opera, a sua volta, presenta una serie di caratteristiche, essenzialmente formali ma anche di contenuto (non mi addentro ora in questa cosa), e si rivolge a un pubblico. Un pubblico identificabile in un insieme di soggetti specializzato, per così dire, nella fruizione.

Ovviamente questi ruoli hanno una loro ambiguità, una loro libertà e fluidità. Però credo che tutti abbiamo in testa uno schema rigido come questo appena illustrato. Uno schema che inizia a prendere forma più o meno nel XVIII secolo e che però ha il suo grandissimo periodo nel corso dell’Ottocento. Penso sempre, in questi casi, alle “Illusioni perdute” di Balzac, tutta la ricostruzione che vi si trova del dibattito classicisti-romantici e come viene data una lettura di questo dibattito di scuole anche come dibattito di partiti e anche come uno scontro di gruppi di interesse concreti. Ma gli esempi sono tantissimi: il J’Accuse, il ragionamento che fa Gramsci sul romanzo popolare e la

creazione di una sensibilità democratica di un certo tipo, eccetera eccetera. Questo è la grande stagione ed il sostegno ancora oggi di questo schema che abbiamo tutti in testa.

Sappiamo benissimo, però, che questo schema già con il Novecento, cioè già con la diffusione di alcuni nuovi prodotti estetici (sto pensando al primo cinema muto, al fumetto e così via) viene messo in crisi in modo abbastanza significativo. Se l'impianto rimane, perché comunque il modello della diffusione e, diciamo, l'industria culturale soggiacente, è ancora quello del broadcasting, quindi poche fonti che riescono a generare una diffusione molto ampia dei contenuti, rispetto appunto a una popolazione più o meno segmentata, più o meno targetizzata ma, comunque, un pubblico, se lo schema, dicevamo, rimane in piedi sicuramente la letteratura non è più la favorita, viene sostituita da altri. Già dell'inizio del Novecento, come dicevo, e nel secondo Novecento in modo quasi rovinoso, per cui l'agenzia formativa letteratura viene sostituita dalla televisione, dalla musica pop, dalla moda, dai videogiochi, da tutta una serie di prodotti che scalzano la letteratura dalla posizione centrale nello schema detto.

E fin qui, diciamo, tutto bene.

La mia impressione, però, ed è un po' questo il punto che vuole cogliere il titolo dell'intervento, è che, in effetti, se questo schema manteneva una sua natura reale seppur fantasmatica fino a vent'anni fa, è stato completamente obliterato da un ulteriore sviluppo dell'industria culturale, dell'industria dell'intrattenimento. Questo sviluppo ulteriore, di crisi, di trasformazione, l'ho identificato con "il passaggio alla rete" ovvero la diffusione di internet, la diffusione della computazione in mobilità, la diffusione dell'elaborazione distribuita. La riformulazione, cioè, dell'infrastruttura di distribuzione dei contenuti (scusate i termini tecnici ma, forse, sono quelli che più chiariscono il ragionamento che vorrei proporre) da un modello di broadcasting a un modello point to point, a rete, con reti intessute in altre reti e così via.

Qui chiaramente il discorso si farebbe estremamente lungo, complesso e potrei probabilmente gestirlo fino a un certo punto. Mi limito a segnalare alcuni elementi che, secondo me, sono significativi e possono sostenere la tesi implicita nel titolo che proponevo.

Parto da qui. Una delle caratteristiche di questo nuovo modello sono, tra le altre, la centralità del cosiddetto user-generated content cioè il contenuto generato dall'utente che, in buona sostanza, è qualunque cosa noi facciamo in rete. Lo status su Facebook, il tweet su Twitter, il messaggio nel gruppo Whatsapp (elenco Whatsapp perché sembra una cosa "privata", diversa dalle altre ma, in effetti, mi permetterà dopo di sottolineare un altro elemento), il video su YouTube, e così via. Tutte queste cose, che vengono prodotte dall'utente connesso, che vengono distribuite e scambiate all'interno delle varie piattaforme, dei vari social network, blog e quant'altro (anche se ormai i blog sono un'altra stagione), sono user-generated content.

La centralità di questo oggetto cambia parecchio gli equilibri del gioco o, almeno, questa è la mia impressione. Per almeno due motivi. Uno perché questo user-generated content non richiede tratti formali, non richiede perizie tecniche, non richiede una serie di elementi che, a monte, avrebbero legittimato la sua produzione e chi lo produce. Questo aspetto va sottolineato con forza perché direi è dirompente rispetto alla nostra idea di che cos'è la cultura, di che cos'è la letteratura: noi arriviamo a valle di secoli di definizione della letteratura come un saper fare certe cose con le parole. Negli effetti, mi sembra di poter dire che invece qui ci misuriamo con uno scenario radicalmente diverso.

Lo user-generated content incide su quella figura che dicevamo, nello schema di partenza, dell'autore come soggetto legittimato a "buttare fuori" contenuti verso un dato pubblico. Come viene toccato l'autore, però, da un prodotto di questo tipo, viene toccata anche l'altra parte, cioè il pubblico. La figura che si costituisce, infatti, è quella del fruitore-produttore. D'altronde, in questa partita di scambi di contenuti generati dall'utente, che è legittimato in quanto utente connesso, chi è che fa la parte del pubblico? Nessuno. Nessuno si trova a fare questa parte perché tutti, comunque, continuano a giocare una partita di scambio: non c'è un emittente, un messaggio e un ricevente.

Per altro, la identificabilità stessa del contenuto diventa complicata, nel momento in cui la poesia piuttosto che il testo di prosa vengono “derubricati” a contenuto e perdono alcune segni di contesto che concorrevano a comporre l’identità.

Non credo ci sia un abbassamento di qualità, non credo sia in corso un livellamento verso il basso. Credo sia in corso un cambio di sostanza, di paradigma. Quindi uso derubricato tra virgolette. E qui chiudo la questione dello user-generated content.

Passo all’altro elemento che, secondo me, smonta quello schema che dicevo all’inizio ed è la nozione di comunità, di comunità on line, che ha una sua natura particolare e che è quella che illustravo prima: una natura di scambio. La comunità on line è essenzialmente una serie di connessione in cui i contenuti vengono circuitati e i ruoli non sono distribuiti.

Potremmo avere in mente, quando parliamo di pubblico, per esempio, l’immagine di una sala cinematografica dove le persone sono sedute sulle loro poltroncine, e sono il pubblico e guardano verso lo schermo, verso quello che, in questo schema, è un fuori, una finestra da cui arriva una storia, da cui arrivano immagini, arrivano delle sequenze di eventi. Quello è il pubblico: seduto che guarda. Ecco, nel caso della comunità on line, lo scenario in cui dobbiamo muoverci è una sala di tutt’altro tipo: è un posto dove molte persone vanno avanti e indietro, stanno sedute, si alzano, camminano, si danno dei token, degli oggetti, delle tessere (un’immagine abbastanza borghese, in effetti). Non c’è più la passività, chiamiamola così, del fruitore. E di nuovo questo è abbastanza dirompente rispetto al nostro modello, perché in determinati giochi le regole devono essere mantenute perché altrimenti il gioco non c’è più.

La questione del pubblico, però, secondo me non si riduce solo a questo. Ci sono anche altri due elementi da evidenziare e, con questi, chiudo l’intervento.

Noi parliamo di pubblico e abbiamo in mente le persone sedute nella sala cinematografica e va bene. Parliamo di pubblico, però, anche come dimensione pubblica, contrapposta al privato, la dimensione privata. E anche questo viene abbastanza complicato, oggi, dalle nuove modalità di fruizione o, piuttosto, produzione e scambio.

Riprendo l’esempio, che facevo prima, del gruppo Whatsapp: che tipo di spazio è un gruppo Whatsapp, un gruppo Telegram? Si tratta di uno spazio ambiguo dal punto di vista di separazione tra spazio pubblico e spazio privato. E, anche se la scala può essere diversa, pure il nostro commento su Facebook vive questa ambiguità. E scardinare la differenza tra pubblico e privato chiaramente, dal mio punto di vista, è un argomento ulteriore a favore della tesi che sto sostenendo.

Qui vado a riprendere un’immagine benjaminiana che ho già usato. Parlando dei “passages” Benjamin dice, in buona sostanza, dice che il cittadino privato, che si costituisce come tale nell’Ottocento, in qualche modo fa violenza sullo spazio urbano trasformando quelli che sono spazi pubblici, ovvero i “passages”, in interni. Ricostruisce in quegli spazi l’interno che gli è caro, che considera come luogo suo, luogo in cui riesce a esprimersi nella sua pienezza. Ecco, in questo momento ci troviamo in una situazione analoga ma ribaltata: anche se non in modo così deciso, in effetti, il privato è invaso dal pubblico che però, a questo punto, che pubblico è? Che dimensione pubblica è?

L’ultimo elemento che voglio sottolineare è un altro aspetto sottilmente paradossale ma che, forse, è una delle cose più affascinanti e colme di conseguenze, almeno per quel mi sembra di poter dire, rispetto al passaggio alla rete.

È la questione dell’asincronia: non della-staccato-sincronia ma della asincronia. Nel nostro ragionamento di partenza, nel nostro schema iniziale (autore, prodotto, pubblico) le cose reggono sul presupposto che tutti viviamo la stessa linea temporale. Attenzione perché è un presupposto non da poco in questa vicenda. Se vogliamo declinare la questione della politicità nei termini della partecipazione diretta al dibattito dobbiamo necessariamente essere tutti partecipi della stessa vicenda storica. Tutti dobbiamo poter dire: la storia oggi è a questo punto; gli argomenti di fronte cui ci mette sono questi e questi altri.

On line la cosa non è così immediata. Credo, al contrario, che si possa dire che l'on line è, all'opposto, costituito da tante contemporaneità concorrenti, contigue, più o meno sovrapposte, schizofrenicamente intrecciate ma distinte.

E su questo chiudo con un aneddoto che credo illustri abbastanza bene la cosa. Un anno fa circa, seguendo il Twitter dell'Einaudi, leggo che il redattore che lo cura, giustamente scandalizzato ma anche con gusto abbastanza compiaciuto e sarcastico, segnala come, a fronte di una citazione di Primo Levi pubblicati tempo prima, si erano scatenati dei commenti e degli interventi come possiamo immaginare siano oggi, a fronte dello stato dell'arte dei commenti on line, ma che, soprattutto, pigliavano Levi come vivente e in mezzo a noi.

In effetti questa vicenda è ridicola. Tuttavia, quello che sfuggiva al redattore dell'Einaudi era che questa cosa è il vero oggetto su cui ragionare. Chi si interfacciava con quel tweet, con quella citazione da Levi, si interfacciava in termini di presente. La lettura generava una sua contemporaneità e, per chi andava a insultare il povero Levi, Levi era l'oggi, era il suo oggi, magari non il nostro ma lo stesso corrente.

È evidente come anche questo elemento, nello schema di partenza della capacità di esplicazione della propria natura politica da parte della letteratura, complichino parecchio le cose.

Post scriptum: ho parlato solo di on line e mi rendo conto benissimo che si può dire “va bene però il mondo continua oltre, anzi prima, dello schermo del cellulare o del computer”. Attenzione: siamo miliardi collegati alla rete. L'effetto sulle nostre aspettative, sui nostri modi di fruizione, sulle nostre idee del mondo si risente comunque, anche una volta spento il telefono.

Gherardo Bortolotti

CHI SI RICORDA PIÙ DELL'IVAN SKALA?

(I) Sarà perché il suo trionfo coincise con il compimento dei miei vent'anni – che a loro volta coincisero con il 68 – ma la faccia rubiconda di Ivan Skala (1922-1997) mi si è scolpita indelebilmente nella memoria. Dirigeva il “Rude Pravo” – che significa “legge rossa” o “diritto rosso” – il quotidiano più diffuso a Praga. Dopo Jan Palach, altri sette studenti si tolsero la vita per lo stesso motivo e furono bellamente ignorati da “Rude Pravo”, perché Ivan Skala eseguiva fedelmente le direttive del Partito rientrato nei ranghi del Patto di Varsavia.

Chi si ricorda più dell'Ivan Skala
 Potentissimo cantore del regime
 Capocultura al Rude Pravo
 A Praga in tutte le vetrine a irridere
 Col suo viso rotondo
 Agli Jan Palach di turno?
 Venne anche a Roma
 Omaggiato come il grande
 Poeta cecoslovacco
 Da Moravia e Morante. Era per altro
 Anche presidente dell'unione cieca
 Degli scrittori, si mosse Ingrao
 Per un ricevimento ai Parioli
 Ed il Migliore lo portò ad esempio
 Dell'Unità ai redattori.

(II) Quel periodo e quell'episodio restano nitidi nella mia memoria per due ordini di motivi. Il primo riguarda il conflitto tra Giustizia e Libertà – Giustizia, intesa come giustizia sociale, e Libertà intesa come diritti civili – che sempre, in Italia, vide sconfitta la seconda a vantaggio della prima, nel corso dello sviluppo di quello che “il professore”, nel romanzo di George Steiner *Il correttore* (1992) definisce “Il più grande complimento mai fatto all'umanità”. E che altri (Gide, Spender, Wright...) più brutalmente hanno definito *Il dio che è fallito*.

L'altro ordine di motivi concerne la necessità di mantenere fluido qualunque assetto di potere e l'impossibilità a farlo quanto più tale assetto diviene rigido e dogmatico, eludendo l'indispensabile necessità di mantenere separati e autonomi esecutivo, legislativo e giudiziario.

Da qui, da questa constatazione, discende la mia ferma volontà di sostenere il sistema empirico applicato alla scienza politica, rispetto ad ogni pulsione o voglia di stato etico, mantenendo l'esecutivo in carica finché gode della fiducia del legislativo, ma in ogni caso entro un termine inderogabile di quattro, massimo cinque anni, detto “legislatura”.

(III) Poiché nessuno di noi è in grado d'essere contemporaneamente giurista e scienziato, economista, filosofo e magari anche artista, che ci piaccia o no siamo costretti ad affinare le nostre competenze bibliografiche in uno, massimo due campi di indagine, per gli altri dovendoci accontentare della manualistica corrente. E quel campo di indagine inevitabilmente costituisce la nostra angolazione critica sul mondo, il nostro angolo di visuale.

Il mio angolo di visuale, da cinquant'anni a questa parte, è quello dei diritti civili.

Nell'Italia in cui crebbi e mi formai, quelli come me a destra venivano ritenuti degli sporcaccioni; al centro dei peccatori; a sinistra una degenerazione borghese. Non era così ovviamente: non eravamo una degenerazione borghese. Omosessuali ve ne sono sempre stati in tutte le classi sociali, tutti sempre – pur se in vario modo – repressi.

Emblematico, al riguardo, un episodio del 1983, quando Il suicidio di Mario Mieli fu immediatamente seguito dalla fondazione del Circolo di Cultura Omosessuale a lui intitolato a Roma. Anche senza la sua morte il Circolo sarebbe nato, ma avrebbe avuto un altro dedicatario. Sarebbe stato intitolato a Salvatore Pappalardo, un operaio 36enne siciliano che lavorava a Torino. Il 23 aprile 1982 Pappalardo venne assassinato a Monte Caprino a Roma. Aveva lasciato la valigia a stazione Termini, qualche ora di battuage e sarebbe poi ripartito per la Sicilia. Lo faceva tre volte all'anno quel viaggio, natale pasqua e ferragosto, sei volte all'anno (all'andata e al ritorno) concedendosi quella sosta a Roma. Erano le uniche notti in cui Salvatore Pappalardo poteva essere sé stesso, lontano dal rischio d'essere "scoperto" da fratelli amici e cugini in Sicilia (che lo credevano "fidanzato" a Torino) e dai compagni di lavoro al Parco della Pellerina (che lo credevano sposato in Sicilia). Nell'intitolazione del Circolo poi prevalse il nome di Mieli per l'intelligenza politica, il coraggio, la consapevolezza, l'impegno a tutto campo. Ma i Salvatore Pappalardo, vittime sconosciute dell'ipocrisia e del conflitto tra Giustizia e Libertà, sono migliaia.

(IV) Mario Mieli 1952-1983 – autore del saggio *Elementi di critica omosessuale*, del romanzo *Il risveglio dei faraoni* e dell'opera teatrale *La travolta norma* – amava ricordare che nella *Farsalia* di Lucano i soldati morenti di sete si tagliano le vene per bere il proprio sangue. Il destino verso la coprofagia era segnato, come quello di non giungere alla noia dell'invecchiamento.

Bere sangue umano

Bere sangue umano
 Imitando gli osti delle saghe sui vampiri
 È di moda tra i nuovi adolescenti.
 "Quando assetato mi rupperò le vene
 Per bere del mio sangue",
 Lo scriveva Mario Mieli nel settanta,
 Col passato remoto al futuro,
 Dal tempo di Farsalo al suo.
 Aveva diciott'anni e si sapeva
 Destreggiare in poesia come a teatro
 Consapevole del fatto che –
 Percorso il cammino dei trent'anni –
 Non avrebbe rinunciato "al triduo d'amore
 Per la noia d'altri cento".

(V) Coniugando le due precedenti riflessioni, durante la presidenza Obama scrissi un breve testo intitolato "**17 maggio**", il giorno in cui si celebra la Giornata Mondiale contro l'omofobia, in memoria delle persone Lgbt+ che nel corso dei secoli – dalle discriminazioni religiose ai campi di sterminio ai giorni nostri – sono state e sono vittime di violenze e pregiudizi. In tale data, nel 1990, l'Organizzazione Mondiale della Sanità depennò l'omosessualità dall'elenco delle malattie mentali, grazie all'input ricevuto dall'Associazione Americana di Psichiatria.

Il 17 maggio 1990 avevo quarantadue anni,
 Quando nella nazione più avanzata del mondo
 S'incominciò a poter dire e scrivere
 Che non ero né ammalato né pazzo.
 Da allora sono passati altri trent'anni
 E oggi sono convinto quasi anch'io
 D'essere umano. Evviva lo stato di diritto.
 Evviva la Costituzione Americana.

(VI) In quest'altro testo, un episodio di cronaca romana mi ha permesso di giungere a un'inaspettata sintesi:

Patto di Varsavia

Probabilmente a loro il «Patto di Varsavia»
 Non diceva nulla,
 E nemmeno la filologia romanza
 Ugrofinnica o slava.
 Loro si amavano da un anno in italiano
 Senza troppi articoli
 E litigavano anche in romanesco
 Negli ultimi tempi.
 Con le preposizioni a modo suo, Sava Cosmin
 Il rumeno ventitreenne
 Dipendente – recita il verbale –
 Di una ditta di derattizzazione
 Rimproverava al polacco pizzaiolo Szydowski Mariusz
 D'essere un putanno traditore,
 E lo ha ucciso lì nel loro letto
 Con un colpo di pistola
 (Sottratta la sera prima in pizzeria
 A un amico guardia giurata)
 Prima di spararsi l'altro colpo in bocca.
 Voglio una lapide in via Mammùcari
 Al Tiburtino Terzo
 A ridosso della Palmiro Togliatti.
 Una lapide al «Migliore» con un verso da Casarsa.
 C'era Tiziano Ferro nel cd.

(VII) Per rinvigorire il sistema empirico applicato alla scienza politica e poter almeno sfiorare la “liquidità” di un vero stato di diritto, un requisito fondamentale è la libertà ricerca nelle università. In sintesi: Judith Butler né in Unione Sovietica né in Russia sarebbe mai andata in cattedra. O ci sarebbe andata ma rimanendo allineata e coperta sul proprio orientamento sessuale, senza poter pubblicare i suoi libri di teoria queer.

Non dimentico che la grande ondata di liberazione di cui proprio quest'anno ricorre il cinquantenario – con la rivolta di Stonewall, New York Village 1969, e la nascita dei Pride – prese avvio da Berkeley, con la conseguente nascita del Gay Liberation Front americano (1969) e inglese (1970). E in 50 anni, grazie al sistema empirico applicato alla scienza politica, ho visto passare l'Inghilterra dal reato di omosessualità (abolito nel 1967) al reato di omofobia.

(VIII) Vi sono poi remore ancora più vischiose, proto-ideologiche, sperimentate sulla propria pelle da giovani ricercatrici e ricercatori italiani, che si vedono negato ogni spiraglio di ricerca retribuita nei dipartimenti di italianistica della penisola, se appena presentano un progetto di ricerca nel campo dei Gender studies.

Per quanto le mie forze mi concedano sto proprio lavorando in questa direzione. Il mio ultimo docu-fiction *Due pub tre poeti e un desiderio* uscito da Marcos y Marcos nel 2019 per il cinquantenario di Stonewall e dei Pride, tratta di questioni di genere, vita intima e manifestazione artistica, rapporto con la società e le sue leggi, in tre vicende umane esemplari, che si snodano dallo “scandalo” londinese dello White Swan alla rivolta newyorkese di Stonewall.

In décalage verso il coming out, tutti e tre sposati: Byron con fama di tombeur de femmes, ma capace di innamorarsi solo di ragazzi e di uomini giovani come Pietro Gamba e P.B. Shelley; Wilde dai modi effeminati ma padre di due figli che dopo il disastro cambieranno cognome; Auden, esplicito sul proprio orientamento sessuale sin dai tempi del college, e sposato per generosità a Erika Mann. Tutti e tre in anticipo sui tempi. Auden con una determinazione che lo rende invisibile e ingombrante persino alle “velate” della sua epoca come T.S. Eliot; Wilde con una testardaggine “radicale” e un “pride” nei confronti del proprio sentire tanto esemplari da farne una perfetta vittima; Byron certamente – malgrado le apparenze – il più fragile dei tre, il più bisognoso di rassicurazioni, e comunque il più lesto nella scelta della via di fuga dall’Inghilterra.

Una vita sola. Come se fosse una sola persona, che vive tre infanzie e tre giovinezze, due età mature e una sola vecchiaia. Un personaggio che fino a trentasei anni è Byron, dai trentasei ai quarantasei è Wilde, dai quarantasei ai sessantasei è Auden. Con la gogna scampata di Byron che diventa il carcere duro di Wilde e poi l’arroganza di Auden nel non voler parlare della “cosa” con chi non ne è degno.

La morte di Byron a trentasei anni – disperata per l’amore non corrisposto di Lukas – viene riscattata dal successo mondano e letterario di Wilde, con Londra ai suoi piedi e Bosie al fianco. La morte di Wilde a quarantasei anni – disperata in un alberghetto parigino dalla tappezzeria inguardabile – viene riscattata dal successo mondiale di Auden fino alla luce irradiata cinquant’anni fa da Stonewall e dal Manifesto del Gay Liberation Front.

Fondamentalmente si tratta della stessa persona, perché i tre poeti hanno lo stesso carattere e sono spinti dalle stesse motivazioni: mutano soltanto – ma troppo lentamente – le epoche in cui vivono. *Due pub tre poeti e un desiderio* rappresenta dunque il suo oggetto da tre tempi diversi, ponendosi come interrogazione metaletteraria, come romanzo cubista.

(IX) Il libro successivo sarà invece incentrato sul costume italiano, su quel neutro grigio eterosessuale che come un’insensata patina para-ideologica ricopre le biografie di poeti e narratori a cui abbiamo dedicato vie e piazze, da Leopardi a Pascoli. Si intitolerà *Silvia è un anagramma* e si occuperà anche di Novecento, da Clemente Rebora a Montale a Cesare Pavese.

(X) Il mio pensiero si è forgiato sulla filosofia analitica inglese, una impostazione che in Gran Bretagna ha alle spalle una grande tradizione. Vale a dire che si perviene ai truismi di G.E. Moore perché una specifica mentalità, per secoli, si è orientata in quella direzione. Dal tempo di Duns Scoto e di Ockham, attraverso Ruggero Bacone prima e Francesco Bacone poi, fino a Locke e Hume, e ancora a Bentham e Mill e, nel Novecento, a Moore, Schiller, Russel, Ayer, lo sviluppo filosofico britannico può infatti dirsi sostanzialmente di taglio empirico-teoretico piuttosto che pratico-idealistico. (Ricorro ai termini “pratico” e “teoretico” con riferimento alla distinzione scotiana tra “dominio del pratico” – ossia delle verità non dimostrabili – e “dominio del teoretico” – delle verità dimostrabili). Scoto, in effetti, riconosce il carattere “pratico”, cioè arbitrario, di ogni affermazione dogmatica (non dimostrabile) estranea all’ambito speculativo (empirico-teoretico) già nel XIII secolo, quando il continente è dominato dalla convinzione tomistica di armonica compenetrazione tra fede e ragione. Nei termini della scienza politica – con l’eccezione monumentale di Carlyle e marginale di Green e Stirling – si tratta, da parte della filosofia inglese, del rifiuto dello stato etico; un rifiuto che necessariamente si accompagna alla rivalutazione della “cosa in sé” di kantiana memoria (non a caso disprezzata da Fichte e da Hegel), e particolarmente si esplica nella ribellione di Moore ai neo-idealisti; ribellione che si connota come un’operazione di segno ockhamistico puro, con Green e Caird al posto degli scolastici. E nel 1873, quando nasce Moore, muore J. S. Mill, colui che implicitamente aveva posto il rifiuto dello stato etico alla base del suo *Saggio sulla Libertà* del 1859. “Etico”, necessariamente, è quello stato che possiede la convinzione di conoscere che cosa sia il bene e configura il proprio scopo nell’attuarlo. Tale stato non può che essere il frutto di una concezione filosofica di segno pratico-idealistico. La concezione opposta, empirico-teoretica, applicata alla scienza politica, produce invece lo stato di diritto, il cui

fine è unicamente quello di riflettere e mediare, tramite continui aggiustamenti e compromessi, tra gli interessi delle varie “parti” che lo compongono. In altri termini, di porre in essere nel modo più armonico possibile quella mediazione tra idealità, costume e diritto che uno stato moderno è chiamato comunque a compiere.

(XI) Come aggirare i pericoli della retorica? Semplicemente avendo qualche cosa di vero, di sentito, di urgente da dire. Per esempio, io non ho mai deciso di scrivere poesia civile: semplicemente la condizione italiana è tale che ogni tanto qualche verso in quella direzione proprio non mi va di trattenerlo. Quando nella poesia “Alla Costituzione italiana” cito Gobetti, ogni volta mi commuovo, perché è stato massacrato di botte dai fascisti ed è morto dopo pochi mesi per i traumi riportati agli organi interni. E quando i diritti civili vengono irrisi e prepotentemente calpestati, l’unica cosa che io poeta posso fare è ricordarlo ai più giovani.

Alla Costituzione Italiana

Le costituzioni, recita il mio vecchio
 Dictionary of Phrase and Fable,
 Possono essere aristocratiche o dispotiche
 Democratiche o miste.
 Ecco, per te che non prometti
 Di perseguire l’imperseguitabile
 – La felicità degli uomini –
 Vorrei non pensare davvero a quel mixed
 Che ricade sugli effetti salvando i presupposti:
 Di te che prometti il perseguibile
 Vorrei restasse il lampo negli occhi di Gobetti,
 Già finito per altro in poesia.

(XII) In tempi molto recenti ci ha pensato mio nipote Paolo a farmi rimettere in discussione

Il suffragio universale

Ormai non credo più al suffragio universale
 Mi sussurra Paolo in un soffio
 Lasciandomi a Malpensa.
 Paolo cresciuto a risotti della nonna
 E a stato di diritto dello zio,
 Laureato in scienze politiche
 Con tesi in legislazione sindacale europea,
 Paolo che ha fatto lo stage a Bruxelles all’Ocse,
 Lui il mio interlocutore in *Più luce, padre*
 Lo sapeva che mi avrebbe ferito.
 Eppure me l’ha detto
 A labbra strette
 Quasi sibilando...
 Ormai non credo più al suffragio universale

(XIII) Gay Pride a Roma

“E il caffè dove lo prendiamo?”
Chiede quella più debole, più anziana
Stanca di camminare. Alla casa del cinema,
Là dietro piazza di Siena.
Non si erano accorte della mia presenza
Nel giardinetto del museo Canonica,
Si erano scambiate un’effusione
Un abbraccio stretto, un bacio sulle labbra.
Parlavano in francese, una da italiana
“Mon amour” le diceva, che felicità
Di nuovo insieme qui.
Come mi videro si ricomposero
Distanziando sulla panchina i corpi.
Le scarpe da ginnastica,
Le caviglie gonfie dell’anziana...

Quella sera, come smollò il caldo,
Passeggiai fino a Campo de’ Fiori,
Pizzeria all’angolo, due al tavolo seduti di fronte,
Giovani puliti timidi e raggianti
Dritti sulle sedie col menù sfogliavano
E si scambiavano opinioni
Discretamente.
Lessi una dignità in quel gesto educato
Al cameriere, una felicità
Di esserci
Intensa, stabilita. Decisi li avrei pensati sempre
Così dritti sulle sedie col menù.

Franco Buffoni

**LA POESIA, UN CONTROCANTO COLLETTIVO ALLA PAURA E ALL'ODIO
(E IL DOVERE POLITICO DELLA FIDUCIA. CON GLI OCCHI APERTI)**

Comincio con un brevissimo aneddoto: in vista del 14 febbraio dell'anno in corso, 2019, il quotidiano romano «il Messaggero» commissiona a un esiguo numero di poeti un testo sull'amore al tempo dei barconi. Mossi da vari moventi, i poeti scrivono e consegnano. Non accadute niente, se non una tanto inutile quanto violenta polemica interna.

Pochi giorni dopo, Emma Marrone conclude un suo concerto con tre parole: «Aprite i porti», che suscitano un ciclone.

La premessa valga a documentare che siamo consapevoli delle proporzioni reali dell'incidenza del fenomeno-poesia. Eppure, sogno e lavoro di questo momento della mia vita è che la poesia torni a essere di tutti e per tutti.

*

L'io lirico, inteso come esempio pedagogico soggettivo di un altro modo di stare al mondo, è talmente contraddittorio da essere ormai insostenibile: tutti i poeti, volenti o nolenti, sono macinati dall'ingranaggio del neoliberalismo. Come potrebbero autenticamente rispondere dell'eccezionalità delle proprie parole con l'eccezionalità delle proprie vite?

La poesia lirica, intesa come riflessione sensibile al mondo, come visione filosofica della storia che mantiene uno sguardo ampio, che lega cosa con cosa – oggi diventa civile, presa in carico di un «noi» del quale abbiamo umanamente bisogno, in quest'epoca fluida e precaria, di smarrimento politico e sociale.

La poesia può proporsi come legante contrario al legante sociale dell'odio e della paura, che si vuole travolgano un paese dove sono stati creati nemici immaginari, dove la cultura è un bersaglio da bullizzare, dove il popolo è stato diviso e spaventato a scopo politico.

La poesia riveste, a mio parere, la funzione del controcanto come resistenza politica. Ma, per agire davvero nel tessuto sociale, è necessario che i poeti escano dai luoghi della poesia, che siano veri e propri attivisti, che vadano a rappresentare con i propri corpi (e con letture di poesie auspicabilmente non proprie) una diversa possibilità di vita, soprattutto nella scuola pubblica e soprattutto alle elementari, perché ogni costruzione che regge al tempo, inclusa quella della persona futura, si comincia statisticamente dal “basso”. Nessuna costruzione comincia dall'alto.

Non dimentichiamo che “bellezza” e “bontà” sono fatica quotidiana, il risultato di una incessante contrapposizione al nostro stesso *fascismo naturale*.

Mi spiego: di fronte a un cambiamento, l'istinto rettiliano, elementare (oggi detto «la pancia»), suggerisce a chiunque di allontanare e zittire, piuttosto che accogliere e ascoltare. Più immediato essere diffidenti e respingenti. Per ciò diciamo che il fascismo è ignoranza. Ignoranza di sé, prima di ogni altra ignoranza.

E allora, più nel dettaglio, qual è la qualità dello sguardo di un poeta che ritengo necessaria a una società spaventata?

L'attenzione chirurgica ai sentimenti, lo svelamento degli inganni consolatori, ovvero l'emersione del rimosso sociale e, dunque, la possibilità di mostrare (a sé stesso per primo, attraverso le parole – e dunque al lettore) la “cosiddetta realtà” completa delle sue due parti, visibile e invisibile.

La poesia, con la sua quota ampia di silenzio, allude sempre all'ultrasuono dell'invisibile, fatto di rimosso psicologico e sociale, dell'ottanta per cento di materia oscura che compone il nostro mondo

e anche dell'immane impatto di energia del nostro vivere e forse, chissà, dei nostri morti e del nostro morire.

In una parola, cerca di esprimere – più che di dire, perché dice forse più con le pause – la verità. Ma.

Nel nostro paese, dopo Pasolini, non è stata più scritta poesia civile, perché non ne abbiamo più avuto bisogno: abbiamo attraversato anni di discreto benessere economico – anzi, un dolente Ventennio di stordimento edonistico – e, soprattutto, dopo gli anni entusiasti e complessi della ricostruzione del dopoguerra, abbiamo attraversato settant'anni d'ininterrotta pace, sebbene poeti-sentinella, poeti attenti come Antonella Anedda, abbiano sempre chiamato «tregua» la nostra iniqua «pace occidentale», fondata sullo sfruttamento delle risorse di quelli che oggi abbandonano le proprie case, a rischio della propria stessa vita, per godere qui, almeno insieme a noi – o meglio, ai margini extraurbani di noi – di quanto abbiamo loro depredata.

La reazione dell'Occidente benestante è stata cominciare immediatamente a lamentarsi d'essere povero anch'esso, di non avere le forze economiche per accogliere quelli che ha ridotto alla fame – o dei quali ha finanziato le guerre. Il neoliberalismo ha fatto saltare i parametri del bene e del male, la possibilità che un bianco che alla sera chiude a doppia mandata la porta di casa riesca a (o voglia) identificarsi con un nero che vive per strada tra l'immondizia e a rischio continuo di subire – o compiere, come dargli torto? – violenza.

Come possono tacere, i poeti, di tutto questo?

In questo clima la poesia diventa indispensabile.

La poesia dovrebbe rimanere in piedi come una sentinella nel deserto umano, a ricordare il mondo prima della ferita, il mondo prima della separazione. Ciascuno può dare il nome che vuole a quella memoria di una felicità, primaria e perduta: Traströmer lo chiama «lingua invisibile», Tolstoj – letto da Wilfred Bion – «mondo protoverbale», Baudelaire *correspondences*, Neruda immagina Whitman galoppare nell'*alfalfa* cogliendo papaveri per il futuro, Dante lo chiama «Paradiso», o un intelligente riverbero del mondo fusionale amniotico. Non importa il nome, importa che tutti abbiamo la memoria di un tempo nel quale siamo stati felici, il ricordo della gioia, di un antico, bellissimo, dantesco «Intelletto d'Amore», quando il mondo ci pareva solo quello che è: uno spettacolo commovente, dove noi siamo una fondamentale, ma irrisoria, particella viva.

Nei paesi arabi, in Africa, nell'Europa dell'Est, fra gli Armeni, la poesia ha sempre continuato a parlare di cose concrete e ha parlato da vicino agli esseri umani, rivelandone e incoraggiandone sentimenti, desideri, diritti: negli altri paesi la poesia continua a essere il controcanto solido al dolore delle persecuzioni, della fame, delle guerre, delle oppressioni, mentre i poeti dell'Occidente si sono ripiegati sulla fluida materia sentimentale o hanno applicato le proprie intelligenze alla ricerca sulla lingua.

Poi una mattina vado al mercato e scopro che nel gergo popolare ha fatto il suo ingresso l'invettiva di nuovo conio «*vammoriàmmare*», variante del più generico invito «*vammoriàmmazzato*».

La mala esortazione viene scagliata da un verduraio anziano all'indirizzo di un ragazzino nero. Il verduraio che prescrive la morte al ragazzino non è mosso da quella che, pur superficialmente, legittimeremmo, rubricandola alla voce «guerra fra poveri»: il commerciante possiede uno dei banchi più voluminosi del mercato dell'Alberone, fa pagare 4 euro un sacchetto di puntarelle «capate».

La sua è pura irrazionalità ventriloqua, sono stragi in diretta televisiva che diventano modi di dire, orrori assunti come esortazioni.

Ma le parole formano i pensieri. E i pensieri formano le azioni.

Ancora. Un pomeriggio suona alla porta di casa un venditore dello storico aspirapolvere «Folletto». Rispondo che «Grazie no» e lo sento replicare, scendendo le scale: «Madonna che puzza dentro ‘sto palazzo. Ma che, ce stanno i negri?»

Così, confermo l’urgenza di un argine, confermo che non è più tempo di arte per l’arte, ma che è tornato il tempo di una poesia che si faccia pieno carico della realtà, che prenda la parola a nome di chi non ha voce, senza impantanarsi nel dilemma sterile del diritto che hanno i poeti – che comunque sono e restano un io biografico, nonché biologico – di pronunciare un «noi» senza peccare di arroganza. Ognuno sta trovando la propria soluzione: ci sono quelli che costruiscono sistemi algebrici fatti con le parole, «false enciclopedie», nuovi modi stilistici, di intelligenza enigmistica, fluida, installativa e aliena, e luoghi carsici di distribuzione dell’opera, coi quali desiderano terremotare i palazzi dell’establishment, derivando però i loro stilemi dalle barricate anticapitaliste di culture capitaliste e colonialiste come quella francese e americana; c’è chi, come Guido Mazzoni, cambia continuamente la persona che dice *io*, per articolare da ovunque la sua condanna a un mondo molto dopo la perdita, dove siamo così disincantati che l’orrore non ci fa più orrore (*vammoriàmmare*) e si maschera con la maschera del grande padre Stevens per cantare; c’è chi parla di sé scarnificandosi fino allo stato di emblema del genere umano, come Antonella Anedda, che arriva a pronunciare la «letizia dei santi», giunta a strappi nel luogo dove non importa più quello che Mariangela Gualtieri identifica come radice del male: la pretesa di essere amati.

Anche i nostri poeti, oggi più che mai, sono in grado di ricordare al mondo cosa ci rende felici e dunque umani. Le due cose sono strettamente connesse: più siamo felici, più siamo disponibili, più siamo felici... Il solo modo di essere felici è sentirsi parte di una comunità affettiva, avere oltrepassato la solitudine nella quale ci getta l’abbandono che avviene col nascere. E, più siamo felici, più comprendiamo che il nostro compito è formare un controcanto collettivo alla paura e all’odio – e che abbiamo il dovere politico della speranza e della fiducia. Con gli occhi aperti. È necessario che i poeti continuino a leggere in profondità il narcisismo e l’isolamento di questo Occidente in agonia, ma è necessario anche che comprendano e credano che la loro poesia può contribuire a formare la coscienza dell’opposizione, ovvero la radicale, elementare e *giusta* accoglienza umana.

È chiaro che, quando si afferma che la poesia non influenza la politica, si pensa alla politica dei vertici. Ma la poesia può cambiare le vite che formano la società: porta a porta, lettore a lettore, ascoltatore ad ascoltatore. Rimpiazzando magari il cinismo col senso etico, individuo per individuo.

Rimane comunque lontanissima da me la pratica di smontaggio del giocattolo della poesia, non amo teorizzare metodi e tanto meno proporli come unica scrittura auspicabile e possibile. Ognuno di noi si comporta, con gli oggetti che ricadono nel suo interesse (poesia inclusa), a seconda di quello che è. Il mondo che vediamo – e successivamente eleviamo a teoria – è lo specchio di quelli che siamo. E io sono una che ritiene che cristallizzarsi o agglomerarsi intorno a un’idea di metodo sia un pericolo per la creatività e la ricerca, che deve necessariamente essere rischiesta da ciascuno. Alla prima persona. Io stessa potrei cambiare idea su tutto quanto ho dichiarato, poiché ritengo la poesia uno spazio di vera e gioiosa “libertà militante”.

Scrivere poesie è un privilegio troppo grande, per guastarlo coi regolamenti. Credo che ognuno debba concedere a sé stesso e agli altri di provare ogni volta l’entusiasmo, il trauma e la gioia ineguagliabile della parola, che seguiamo da vivi, a bocca aperta, per scoprire quello che non sappiamo, i luoghi fuori dalla giurisdizione conosciuta, dove non siamo mai stati.

Maria Grazia Calandrone

LA CURVA DEL GIORNO

Il titolo

Ho intitolato il mio intervento *La curva del giorno*, titolo di un mio libro di poesia, perché credo che alla domanda circa la relazione tra lirica e società, domanda coraggiosa, non possa che provare a rispondere innanzitutto rimandando alla rischiosa concretezza di un'opera, del suo stile, dei suoi temi. E dico ciò ricordando quanto Luciano Anceschi scriveva a proposito della critica dei poeti che è cosa diversa dalla critica militante e dalla critica accademica. Tutte necessarie come dimensioni della critica e talvolta sovrappoventesi. Dunque oggi credo di parlare a partire da ciò che scrivo in versi (e dovrei aggiungere da ciò che dipingo su tela, essendo le logiche compositive non così separate).

1.

Politicità come stile non come tema: il corpo connesso

Se mi chiedo in cosa consista la "politicità" del mio lavoro in versi, in cosa consista il riferimento al vivere sociale, osservo che se vi è della politica questa non è nei temi, per lo più relativi alla minima quotidianità, ma nella forma. Lo stile implica un giudizio, una presa di posizione, anche se è fenomeno complesso, in parte non consapevole. In cosa consisterebbe dunque la "politicità" del mio stile? Mi rispondo nel provare ad alludere a una condizione in cui tutti noi, a prescindere dalle nostre particolari situazioni, viviamo. Si tratta innanzitutto della condizione del corpo "connesso", tecnologicamente connesso.

La condizione connessa e la poesia testimonianza antropologica

La condizione "connessa" è talmente tecnologicamente pervasiva da essere ritenuta scontata e perciò invisibile, potente, di vera e propria rilevanza antropologica. In questo senso la politica della poesia può incontrare la testimonianza antropologica, prima ancora che etica. Antropologica nel senso di un modo di organizzare in parole, suoni e immagini il senso dell'umana esperienza.

Il grado zero per un quotidiano connesso

Lo stile che definisco del "grado zero" prova appunto a tratteggiare questa condizione in cui sembra crescere un nuovo tipo di solitudine, un nuovo tipo di ansia, attraversanti i nostri corpi "collegati", la nostra attenzione che passa da un dispositivo all'altro. Da una parte dunque il minimo quotidiano, la preparazione del cibo, il camminare, il dormire, l'incontrare, dall'altra la superfetazione comunicativa che sostituisce il silenzio con una modalità silenziosa che non è più il silenzio.

Reazioni in assenza di azioni collettive, il progetto moderno

La politica credo sia anche in questo processo di svuotamento per poter illuminare il comune, ciò che accomuna. Questi corpi "connessi" si agitano nella forma dell'io, riproducono immagini e parole di sé, diffondono continuamente "reazioni", nella probabile impossibilità di progettare collettivamente una sola azione che riguardi la struttura della vita, mentre un'intera civiltà sta implodendo rinunciando al suo progetto moderno che prometteva l'emancipazione collettiva di tutti gli uomini.

Politicità come rifiuto della retorica dell'io sentimentale e dell'io cerebrale

Politicità credo sia anche una rottura di complicità. In questo caso con l'estetizzazione diffusa, con la neutralizzazione dell'intenzione estetica sepolta sotto un intero paesaggio che negli ultimi decenni si è sempre più estetizzato. Questo rifiuto dell'estetizzazione diffusa passa attraverso il rifiuto della retorica dell'io sentimentale (non rifiuto della dimensione sentimentale ma solo della sua mistificazione), così come dell'io cerebrale e della sua retorica autoreferenziale.

Politicità come esperienza del confine con le altre arti. Leonkart 1995

Politicità è anche spingere la poesia ai suoi confini, intrecciarla alle altre arti, provarla su nuovi supporti perché la funzione intellettuale connessa con la politicità accomuna le diverse espressioni e tendenzialmente i diversi pubblici. In tal senso ricordo con piacere l'esperienza del Leonkart, arte nel centro sociale Leoncavallo, che nel 1995 provava a mescolare all'interno di un territorio fortemente connotato le diverse dimensioni artistiche e i diversi tipi di pubblico.

La politicità dunque a mio avviso non è nei temi affrontati dalla poesia ma dalle scelte stilistiche e da ciò che Benjamin chiamava i mezzi di produzione letteraria, cioè dal tipo di organizzazione materiale della pratica letteraria.

2.

Crisi della testualità e della rappresentanza

Il tema dell'incontro Lirica e società è un tema coraggioso perché chiede di porre in relazione due termini che in questi ultimi decenni hanno subito profonde trasformazioni che non riguardano solo le forme (della letteratura e della politica) ma le strutture, per così dire, i supporti.

Dico subito che se c'è come credo una crisi dello statuto della testualità della lingua poetica e dell'autorialità anche per la diffusione delle nuove infrastrutture della comunicazione attraverso la rete, vi è pure contemporaneamente una crisi dello statuto della rappresentanza politica, che si accompagna egualmente alle nuove infrastrutture della produzione del significato.

La testualità sembra attratta da ciò che Ong definiva oralità secondaria, il nuovo supporto elettronico inoltre muta i rapporti di produzione letteraria come avrebbe detto Benjamin in quanto l'autopubblicazione in rete incide su nozioni come autorevolezza e autorialità. Insomma parlando di poesia e politica oggi, nel 2019, stiamo parlando di due incognite e stabilire una relazione tra due incognite è compito molto arduo.

La dissoluzione della funzione intellettuale

Un altro elemento da considerare in via preliminare è ciò che agli inizi degli anni '90 indicavo come passaggio dalla società di massa con le sue istituzioni/tessuto (Università, editoria, Stampa) alla società mediatizzata, attraversata prima dalla televisione e dalla pubblicità poi dalla rete e da una varietà di dispositivi, con parallela crisi o anche dissoluzione della funzione intellettuale. All'epoca della società di massa la poesia rientrava a pieno titolo nella funzione intellettuale, almeno sul piano dell'immaginario, diciamo così. E la funzione intellettuale si poteva distinguere ancora in apocalittica e integrata. Alla metà degli anni '80 si discuteva tranquillamente della funzione antagonista della poesia, penso ai dibattiti a cui ho partecipato sulla rivista Altri Termini e in seguito sulla rivista Baldus, si pensi all'antologia intitolata Poesia Italiana della Contraddizione del 1989 uscita, a cura di Mario Lunetta e Franco Cavallo, con la Newton Compton: un certo tipo di poetica, come quella de "La parola innamorata" del 1979, poteva essere facilmente percepita da noi come integrata, come apologetica dell'esistente.

I poeti e la politica.

Ricordo a partire dalla seconda metà degli anni '80 ciò che per me era il rapporto lirica-società. Mi riferisco alla frequentazione di Paolo Volponi (che fu anche ottimo poeta oltre che grande narratore e senatore della repubblica) e ai suoi discorsi sulla funzione civilizzatrice dell'industria, a Francesco Leonetti e alla sua battaglia (per un tratto anche mia, ormai agli inizi degli anni '90 con la rivista Campo); penso a Majorino e alle sue *Lotte secondarie*, penso a Luigi Di Ruscio e alla sua furia bruniana. Mi viene in mente anche una curiosa pubblicazione, voluta da Sanguineti nel 1991 dal titolo *Mozione dei poeti comunisti* che fu presentata al Congresso dedicato al tema del cambio del nome del PCI. Oggi può accadere di sorridere all'idea di una raccolta di versi con questo titolo. Ma accadde. A quell'epoca il mio rapporto con Balestrini e Pagliarani era molto stretto: le ragioni della

politica erano legate in modo inestricabile anche alle ragioni della forma. Il sabotaggio del linguaggio poetico ambiva ad essere sabotaggio dell'ideologia dominante. Politica e poesia dovevano incontrarsi sul piano dell'innovazione formale.

Senza questo nesso *La ragazza Carla* sarebbe stata difficile da concepire, senza il lavoro di violento montaggio e orchestrazione dei registri. Dallo sperimentalismo alla neoavanguardia si stava consumando questo nesso, sullo sfondo il Benjamin della terribile accoppiata *Avanguardia e rivoluzione*. Ma quello ormai era anche il tempo del Gruppo 93 e della rivista *Baldus* (tra il 1989 e il 1996) che da quelle esperienze si allontanava nella consapevolezza che le riflessioni di Lyotard, Paul Virilio, Walter Ong, Jameson offrivano un punto di vista diverso. Si entrava nel postmoderno ma nella versione ideologica che rimuoveva la questione del potere e quindi della politica.

L'affermazione del "Pensiero debole" di Vattimo ricordo fu il mio bersaglio polemico preferito, il modo per leggere dentro una questione filosofica e culturale una questione politica. All'epoca insistevo sull'errata interpretazione della diagnosi della condizione postmoderna che aveva fatto Lyotard. Le due grandi metafore dei giochi linguistici di Wittgenstein e della Volontà di potenza di Nietzsche erano state ridotte alla prima in nome di un relativismo che non si accompagnava più alla questione del potere e quindi dell'importanza dei rapporti di forza anche in ambito culturale. La presunta fine delle ideologie sanciva la vittoria di una sola ideologia. Questa sconfitta del pensiero critico e della funzione intellettuale sarebbe poi diventato il cosiddetto Pensiero Unico.

Le strategie formali

Le avanguardie storiche speravano di cambiare insieme all'arte anche il mondo, vi era una pulsione palingenetica. Se per gli anni della Neoavanguardia già poteva valere solo la strategia del sabotaggio linguistico, almeno come atteggiamento di criticità, alla fine degli anni 80 il dato più rilevante era per me l'estetizzazione diffusa prodotta dalla crescita della pubblicità e l'importanza della televisione. Non valeva più la dicotomia tradizione avanguardia si parlava di contaminazione postmoderna, nel mio caso di postmoderno critico.

Conclusione

Politicità della poesia è oggi nella rottura di complicità con l'estetizzazione diffusa, modo idiosincrasico di testimonianza antropologica attraverso un sapiente manufatto di parole

Biagio Cepollaro

IL POETA È UN CHIERICO?

Questo è un breve testo sulla *posizione* del poeta. Parto da due suggestioni emblematiche.

La prima è l'immagine di Francesco Petrarca, che Andrea Zanzotto in un suo remoto scritto divideva tra stanzetta e palazzo – ovvero l'immagine di un poeta diviso in maniera armonica tra la sua attività contemplativa e di scrittura (quello che Julien Benda chiamerebbe perfetto chiericato), e la sua attività pubblica, se non direttamente politica, visto l'alto prestigio intellettuale che egli godeva in tutta Europa.

La seconda è a noi più vicina, e riguarda rispettivamente gli autori a cui i ispiro in questo breve scritto, ossia Julien Benda, per *Il tradimento dei chierici*, e Fernand Braudel, per *Storia misura del mondo*: ebbene, qui abbiamo un'immagine doppia emblematica di un'epoca (ma anche del destino singolo di due intellettuali), del tutto complementare a quella di Petrarca. Julien Benda pubblica la sua opera maggiore in due momenti cruciali della storia del Novecento, la prima volta nel 1927, la seconda nel 1946, dopo che la Seconda guerra mondiale non solo lo aveva costretto, in quanto ebreo e non-collaborazionista, a vivere e lavorare in clandestinità, ma anche aveva fatto emergere in maniera inequivocabile che la Francia era spaccata in due, tra gollisti e collaborazionisti – in questo senso riveste ancor oggi un estremo interesse per noi la *Prefazione* alla nuova edizione del 1946, dove si chiarisce del tutto cosa l'autore intenda per "tradimento dei chierici" e autonomia della cultura. Riguardo a Fernand Braudel, che come tutti sanno fu più fortunato di Bloch (il quale da partigiano venne catturato e fucilato dai Tedeschi), venne internato in due campi in Germania (prima a Magonza e poi a Lubeca), dal 1940 al 1945, dove ebbe la fortuna di poter redigere non solo il suo colossale *Mediterraneo*, ma anche di tenere delle lezioni/conferenze ai compagni di prigionia, delle quali teneva regolarmente nota in quaderni che spediva a casa alla moglie – uno di questi quaderni contiene appunto il celebre *Storia misura del mondo*, dove lo storico enuncia con chiarezza la sua teoria sulla storia profonda e sulla storia evenemenziale, con la famosa immagine marina delle correnti profonde e delle onde superficiali.

Partiamo appunto da Fernand Braudel. Che cosa può essere ancora valido per noi, e per noi poeti, in quest'epoca post-ideologica e post-utopica? Egli stesso afferma, rispetto alla condizione di cattività in cui scrisse, che "se non avessi vissuto la prigionia, avrei certamente scritto un libro del tutto diverso": la sua risposta esistenziale alla tragicità del contesto evenemenziale, quindi, è un'eredità per noi notevole. Più oltre, però, l'eredità intellettuale è quella che risulta ancora spendibile oggi, ovvero da un lato la fiducia nella storia profonda e nel suo corso lento e vasto, rispetto al quale la pur tremenda situazione contingente diventa tollerabile, perché appunto destinata assolutamente a finire; dall'altro, l'idea di storia come *racconto* e assieme *spiegazione*, una materia a cui occorre pertanto un *metodo razionale* e l'apertura alla società, non più al solo individuo. Come può essere appunto spendibile quest'ultimo punto per la poesia, oggi? Perché è evidente che oggi più che mai la poesia non può alimentarsi da sola, e più che mai deve alimentarsi del mondo e delle altre visioni culturali del mondo – solo che il mondo, appunto, non è più quello di una volta (volendo anche tralasciare il fatto che nel frattempo anche la storia è esplosa nella storia globale, e che i mondi sono almeno due, uno reale e il suo compenetrante archivio virtuale – a questo proposito si parla ormai nei termini inediti del concetto di *infor*). In sostanza, la questione investe il *range*, o raggio d'azione, dell'intellettuale, o del poeta come intellettuale – forse l'ultimo. Bisogna guardare anche alla poesia come "misura del mondo", nel suo rapporto privilegiato con la storia; ma, aggiungo, farsi anche misurare da esso. Mi limiterò qui a elencare qualche elemento, fra quelli proposti da Braudel, utile per la poesia, intesa come comprensione plausibile e attuale del mondo, di questo mondo. Primo elemento: il concetto di grande storia, o storia profonda, caratterizzata dalla lentezza dell'evoluzione delle sue strutture. Questo pone una duplice sicurezza: *salva* dall'evento, dalla ridicola rincorsa del particolare di cui parlare senza magari capire, perché è di moda 'stare sul pezzo'; e allo stesso tempo però costringe ad *annotare* l'evento, in quanto primo elemento di una

spiegazione successiva. Braudel lo dice chiaramente: "L'avvenimento di oggi è il fatto storico di domani", ma appunto, allo stesso tempo, "Gli eventi ci investono e spariscono con grande rapidità", tanto che "l'attualità sembra a tratti una caricatura della storia". Conta la spiegazione più profonda, la quale illumina le grandi correnti delle epoche. In questo senso, conta la marginalità rispetto all'attualità, e anche il porsi a una distanza compatibile – rispetto al passato questo è scontato, rispetto al presente lo è meno. Mi viene quasi da ironizzare, dicendo che non è perché finiscono le ideologie, che finisce il mondo. Casomai si affaccia un problema più grave: la fine del mondo, o dell'antropocene, causata dalla questione ecologica – ma sarebbe un discorso a parte. Secondo elemento: l'esigenza di allargare l'ambito di ricerca e azione alla storia degli uomini, alla storia collettiva, e quindi della società, non solo dell'uomo, del singolo, il che salva dalla deriva individualista e contingente, che oggi è l'altra medaglia del consumismo e dello spettacolo, e della merce culturale. Ipotizzare delle conseguenze dei grandi avvenimenti, anche quando, come oggi, sembrano essere invisibili, o fluidi e veloci, è compito a mio avviso ancora centrale, per il poeta. Terzo elemento: l'apertura alla spazialità della geografia, ma anche alla ricchezza delle altre scienze – quello che Braudel chiama "accendere tutte le luci contemporaneamente" –, che mi ricorda da vicino tanti studi recenti *ibridi*, non più solo di critica letteraria: penso ai lavori di Umberto Casadei e Niccolò Scaffai, ma anche a quelli Emanuele Coccia sulle piante, alla vicinanza che hanno al concetto di *environnement* umano anticipato da Braudel. Quarto elemento: essere spogli da sé stessi, nel proprio 'mestiere di poeta', come suggerisce Bloch nel proprio "mestiere di storico", o come specifica con precisione Braudel: "Urge che lo storico (...) si spogli di sé stesso, eserciti su di sé una sorveglianza continua, indichi esplicitamente la propria posizione personale" – che a ben vedere suona ancor più come un paradosso, in un'epoca come la nostra, di crisi totale di ogni possibile umanesimo e di ripiegamento solipsistico-narcisistico, che tra l'altro è il contrario di un rivelare apertamente la propria posizione. Quinto elemento: se i fatti sono transitori, come le cose; se ciò che permane sono elementi che superano nell'attualità la comprensione del singolo; se, tuttavia, nella storia si può riconoscere ciò che permane, sia come corrente sia come fatto dirompente; bisogna *esporsi e spiegare, esporsi a spiegare*. Se il mondo muta, bisogna *esporsi a cambiare linguaggio*. Bisogna, in poche parole, trovare parole nuove, perché quelle vecchie non descrivono più nulla. In sostanza, afferma Braudel, "la storia fa presa sulla vita", sul mondo: come dovrebbe fare la poesia.

Quello che Fernand Braudel lascia qui sottesa, non nominandola con il suo nome, è la questione morale, ed è qui che entra in gioco Julien Benda (che tra l'altro Braudel cita nel suo quaderno), in un'incredibile corrispondenza di intenti ed esiti. La domanda che ponevo nel titolo è se il poeta può essere (ancora) un chierico. Ovviamente si tratta di una domanda retorica – ma è interessante vedere in che termini sia possibile oggi praticare il 'chiericato della poesia', in termini di opposizione a qualsiasi livello di potere e imposizione di ordine. Chi è il *chierico*? L'intellettuale, o chierico, secondo Benda è una persona la cui attività non è diretta ai fini pratici, è una persona che cerca soddisfazione nell'arte, nella scienza o nella speculazione filosofica – in breve, è una persona che mira costantemente al possesso di "beni immateriali". Allo stesso tempo, Benda ne definisce i caratteri affrontando un duplice problema: il rapporto con il potere e il rapporto con il mondo. In quanto al primo punto, un elemento di criticità riguarda l'atteggiamento del chierico verso l'ordine, dato oggi dallo Stato monolitico, che c'è ancora, anche se in forme diverse dai totalitarismi del Novecento (per esempio, nel concetto di 'sovranismo' è ben chiara questa implicazione); il chierico, o intellettuale, aderendo ai valori della democrazia, e quindi al suo portato di rispetto per la giustizia, la persona e la libertà, è esplicitamente e implicitamente alleato del disordine, della giustizia contro la forza, della verità contro la propaganda mistificatoria, in quanto portatore di un atteggiamento critico verso il mondo. Aggiungo che uno Stato ordinato e forte si autoritragge come costantemente minacciato, ed è costantemente come in una condizione bellica – e infatti la guerra ha un doppio legame con l'ordine. Che cosa significa, però, per l'intellettuale proclamarsi "democratico"? Non significa certo propugnare dei principi (libertà, verità, giustizia) che storicamente non sono né naturali, né vincenti; di conseguenza, l'intellettuale può affermare solo

che i suoi principi sono "comandamenti della coscienza, che, lungi dall'obbedire alla natura, pretendono di cambiarla e assimilarla a sé". In quanto al secondo punto, sopra accennato, l'intellettuale di Julien Benda ha una posizione interessante per noi anche rispetto al dinamismo del mondo, ai suoi cambiamenti sempre più repentini. Già Benda si rifiutava, rispetto al dinamismo principale, quello economico, di descriverlo in termini irrazionalistici, come se il divenire appunto fosse una trasformazione per effetto della coscienza irrazionale – questo perché, partendo da Spinoza, Benda dice chiaramente che "il divenire storico è una cosa; l'idea di dinamismo un'altra", e, in quanto formulabile e comunicabile, essa idea è statica, quindi razionale. In questo senso, la funzione del linguaggio è chiara: non può che immettere continuità nella discontinuità, identità nella diversità.

Concludendo, i valori clericali che Julien Benda propone – la giustizia, la verità, la libertà, la ragione – sono statici, ossia (esattamente come per Braudel), sono simili a sé stessi al di là delle circostanze, e sono astratti, per cui lo studioso auspica che il chierico rimanga almeno lui a rappresentarli all'umanità; sono anche disinteressati, in quanto non possono essere pratici, pena perdere lo statuto di valori; sono condizioni sostanziali della persona, e tuttavia non essendo pratici, non possono costruire qualcosa (per esempio, la democrazia non è che l'attuazione imperfetta della libertà, la quale di per sé non ha mai costruito niente); su tutti spicca il fatto che la verità, che è un "valore clericale solo nella misura in cui è onorata a prescindere", non può essere piegata, pena perdere la sua natura, a nessun "dei proclami patriottici, politici, religiosi o morali"; infine, "l'attività artistica, in quanto sostanzialmente disinteressata, estranea per natura, come la scienza, alla ricerca del bene, materiale o morale, dell'umanità, è un valore clericale". Per ora mi fermo qui, ma già si capisce come vengano a capovolgarsi i parametri di quello che noi correntemente riteniamo efficacia e/o impegno del poeta, della poesia, nel mondo. E chiudo con questa citazione da Benda, oggi così attuale: "È legge del chierico, quando l'universo intero s'inginocchia davanti all'ingiusto diventato padrone del mondo, restare in piedi e contrapporgli la coscienza umana".

Giovanna Frene

LETTERATURA DI RICERCA E SOCIETÀ

Proverò a tracciare, in questo intervento, un discorso triangolare su letteratura-teoria-società. Tale triangolazione è necessaria perché per me il rapporto tra scrittura e società si appoggia su un sostrato teorico.

Volendo strutturare un discorso teorico sulla mia scrittura, non posso non affrontare un discorso allargato al terreno della letteratura di ricerca, dato che i miei testi si collocano in tale terreno.

La prima domanda che s'impone è cosa s'intende per letteratura di ricerca? A tal proposito che concetti sono emersi dal recente dibattito su *Teoria e poesia* inaugurato da Giovannetti e Inglese rispetto alla letteratura di ricerca? Ma prima ancora cosa intendo io per letteratura di ricerca? Rispondo a questa domanda in modo personale: un linguaggio che mette in discussione il linguaggio, letteratura che mette in discussione la letteratura.

Ma per dare una definizione più ampia e teorica di cos'è un testo letterario di ricerca nel panorama contemporaneo italiano, ma anche francese e statunitense, perché in questo momento vi è un confluire di impulsi letterari tra questi paesi, e trovando non poche difficoltà in questa definizione, inizio col dire cosa non è. Non è testo codificato da canoni e convenzioni prestabilite. E questo fa pensare ad un testo che deve costantemente cercare una propria identità. In questa costante formazione, che è anche continua metamorfosi identitaria, il testo non può non relazionarsi ai modelli vigenti istituzionalizzati che sono avvertiti come claustrofobici e, dunque, come modelli dai quali si intende uscire. Proprio *Exit*, dunque uscita, è infatti denominata una delle più significative raccolte di letteratura di ricerca di questi ultimi anni che raccoglie testi di ricerca di scrittori francesi, statunitensi, italiani, tra cui alcuni miei testi. *Exit* significa uscita dal territorio della cultura ufficiale, dal perimetro delineato dal mercato editoriale e dai canoni accademici, assumendo in tal senso un'implicita significazione sociale.

Dal punto di vista teorico, s'intende uscire da ciò che, nel dibattito di teoria e poesia, Simona Menicocci, rifacendosi a Genette, individua come *regime letterario costitutivo chiuso*, ovvero regime letterario garantito da canoni, convenzioni e tradizioni.

Questo significa che la letteratura di ricerca vive nella costante possibilità di sottrarsi alle convenzioni, di oltrepassare i canoni già dati e, dunque, inventare e reinventare la letteratura: forme, ritmi, metriche, concetti, soggetto, rapporto tra soggetto-mondo, lettore, generi, pause, sintassi, grammatica, morfologia, lessico; ma non solo: la letteratura di ricerca vive nella possibilità di ridefinire i margini che abitualmente dividono il discorso letterario dal discorso non letterario, la letteratura dalla scienza, dalla filosofia, la letteratura dall'arte, la letteratura dalla narrazione storica. E cosa ancora più significativa: si prova a reinventare l'immagine della letteratura, ovvero l'idea stessa di letteratura.

Emerge così il concetto fondamentale di Giovannetti che ha mosso il primo incontro del dibattito su teoria e poesia: l'idea di confine, il rapporto dentro-fuori, capire cos'è il fuori e capire cos'è il dentro del testo letterario. E all'interno del testo, occorre riflettere su quale sia e su come si possa ridefinire il confine del soggetto, il confine tra soggetto e mondo, il confine della grammatica, quello della morfologia, della letterarietà o del genere letterario.

Il concetto di confine e quello opposto di sconfinamento sono particolarmente significativi in questo dibattito, perché la letteratura di ricerca è costante azzeramento di confini dati, prestabiliti, del territorio letterario e continua costruzione provvisoria di nuovi. Ed è per questo sconfinamento che la scrittura è sempre sentita dai loro autori, me compresa, come atto sociale.

Come spiega Simona Menicocci, nel volume *Teoria e poesia*, riprendendo le maglie del discorso di Rancière, quando la letteratura rifiuta un consenso passivo ovvero quando rifiuta stereotipi, convenzioni, ruoli e posti assegnati, scombina l'ordine prestabilito, riorganizza attivamente gli elementi della letteratura: allora sta introducendo in sé un disturbo, una frattura, un conflitto. Ed è nell'introduzione di questo conflitto, che la letteratura fa politica. Ridefinire e riorganizzare il

linguaggio e i suoi confini, ridefinire gli elementi costitutivi del fare letterario è fatto sociale e politico.

Quello che avviene all'interno del testo letterario è specchio di quello che avviene fuori e viceversa: le dinamiche testuali riflettono dinamiche contestuali. La letteratura di ricerca, come ogni prodotto letterario, è un prodotto di determinazioni storiche e condizionamenti sociali, quindi, con un implicito significato storico-sociale. Per esplorare questo aspetto prendo a prestito la nozione di Bourdieu di *campo della produzione letteraria*, dove campo è inteso come spazio storico-sociale.

Il campo letterario è inteso da Bourdieu come spazio attraversato da relazioni di interdipendenza: è spazio di relazioni oggettive fra posizioni sistematiche e preesistenti, da un lato, e nuove prese di posizione, dall'altro. Le posizioni sistematiche sono le posizioni letterarie che assecondano e consolidano i poteri interni al campo ovvero gli strumenti di produzione e di diffusione letteraria (editoria, stampa, saggistica ecc.), le istituzioni letterarie che conservano questo stato (premi, critica accademica ecc.), poteri legati a loro volta da relazioni di interdipendenza a poteri esterni al campo, ovvero, le istituzioni politiche, le grandi imprese economiche, il mercato.

Le posizioni sistematiche agiscono costantemente nel campo e danno vita ad azioni che provocano reazioni: ecco, le prese di posizione letterarie sono reazioni contro le posizioni sistematiche e i poteri legati a queste. Sono, dunque, reazioni che cercano di scardinare gli insiemi sistematici preesistenti e consistono nella nascita di opere letterarie, scritti teorici, manifesti, gruppi, dibattiti che s'impongono sulla scena letteraria in termini oppositivi. Lo stesso dibattito di *Teoria e poesia* e l'esperienza di *Exit* possono essere considerati prese di posizione.

Nel campo di produzione letteraria, dunque, da un principio di riaffermazione della tradizione e del sistema culturale vigente scaturisce in termini reattivi e oppositivi un principio di negazione. Attraverso questa logica nel campo si crea una dinamica incessante dove ad un principio radicato ed automatizzato si oppone un principio costruttivo opposto che scaturisce dialetticamente dal primo (Tynjanov). Le prese di posizione introducono la logica del cambiamento che va cercata, come dice Weber riferendosi al sistema religioso, nella lotta fra l'ortodossia che rende routine e l'eresia che debanalizza, nella lotta tra l'etica dei dogmi e l'etica della responsabilità che oppone la libertà di scelta alla convenzione.

Le prese di posizione, dunque, non sono altro che il prodotto di un conflitto permanente. Il principio generatore del sistema è il conflitto stesso: la produzione letteraria è in sé luogo di conflitto.

In questo quadro di campo della produzione letteraria, la letteratura di ricerca può essere individuata come principio oppositivo allo stato dell'arte e allo schema di pensiero vigente e tentativo di svincolarsi da questo per evitare ciò che Bourdieu definisce «l'assimilazione» ai modelli preesistenti e «l'effetto di invecchiamento sociale che essa determina»(1).

All'interno del testo letterario, proprio come all'interno del campo di produzione letteraria, isi verificano delle tensioni conflittuali che divengono direzioni potenziali di sviluppo e possibili vie di ricerca. Il testo diventa una struttura di probabilità: emerge lo spazio dei possibili.

La scrittura di ricerca è per me spazio dei possibili. Tale spazio diviene letteratura come conoscenza o letteratura come forma di conoscenza. Considerando da vicino il mio lavoro, nell'atto di scrittura il testo è, ai miei occhi, luogo di potenzialità.

Passando ad analizzare in modo più ravvicinato la mia ricerca formale, la definirei come uno spazio dei possibili dove ogni volta si verifica un nuovo tentativo di equilibrio tra forze.

Il mio primo libro porta il titolo di *linee*, termine che vuole indicare una forma di scrittura che prende le distanze dal verso tradizionale e che al verso intende, appunto, sostituire una *linea*. Per Marco Berisso ciò che io definisco «linea» non corrisponde né al verso né alla prosa: è un elemento o forma di scrittura a sé. Rosaria Lo Russo ha detto che la mia «linea» non è un verso bensì un «vettore». Credo che si siano avvicinati molto al mio modo di intendere e concepire la struttura formale dei miei testi. Io forse definirei la «linea», prendendo un'altra espressione dalla fisica, come *segmento orientato*, ovvero come un segmento verbale dotato di un orientamento all'interno di uno spazio vettoriale. Le linee o segmenti orientati hanno una determinata misura (lunghezza o modulo o intensità), un orientamento nello spazio, ossia una

precisa definizione spaziale e, infine, hanno delle coordinate ritmiche, sonore e semantiche.

La matrice del discorso poetico è un complesso dinamico relazionale. La formazione verbale non è metrica nel senso tradizionale del termine, e pertanto legata al numero di sillabe e alla relativa posizione degli accenti forti, ma è relativa ad una determinata scansione di pensiero-immagine mentale-andamento ritmico, nel senso che ogni segmento coincide precisamente con una certa scansione di questo tipo o la contiene.

Non si può parlare dunque né di forma chiusa della tradizione, né tanto meno di verso sciolto, la cui nozione è sempre relativa alla struttura fisica, sillabica e accentuativa. Ecco che il testo, in termini socio-letterari, si fa luogo del conflitto delle forme e nascita di una nuova ipotesi testuale.

Dal punto di vista teorico, credo sia importante soffermarmi sul rapporto tra poesia e metrica nel mio lavoro. La forma della mia scrittura non è una forma metrica, bensì spaziale, è «una formazione spaziale», occupa spazio ed è condizionata dallo spazio e, al contempo, lo condiziona. Lo spazio ha una natura poliedrica: è spazio ritmico, sonoro, visivo ed è spazio di pensiero. La struttura spaziale si compone di spazi vuoti e spazi pieni. Dal punto di vista grafico il vuoto della pagina diventa fondamentale: lo spazio vuoto, immagine mobile del silenzio, non è solo quello circostante, ma emerge anche all'interno del testo verbale, creando intervalli tra locuzioni e a volte tra parole. I segmenti orientati sono interrotti da questo vuoto a cui do una certa misura e appaiono quasi posati o sparpagliati sul vuoto.

Lo spazio vuoto, campo di forze in posizione 0, immagine di un'estensione indefinita, densa di probabilità, è spazio dei possibili: della possibile immaginazione, del possibile ritmo, del possibile pensiero.

Potrei definire la struttura formale dei miei testi, usando un'espressione di Simone Weil, «deformazione precisamente definita nello spazio», dove il termine «deformazione» è da me riferito alla forma metrica tradizionalmente intesa. Tale deformazione incide, riprendendo il linguaggio di Bourdieu, nelle scelte di campo, minando la mappatura delle categorie preesistenti.

Tale discorso implica una visione della genesi del testo letterario come luogo in cui ogni gesto testuale ha un implicito significato storico, sociale e al contempo conoscitivo: è produzione di forme sociali e di griglie conoscitive attraverso cui guardare e ripensare il mondo.

Il testo di letteratura di ricerca che, usando il linguaggio di Brunetière, è reazione ad azioni socialmente determinate e preesistenti (l'azione delle istituzioni, del mercato, delle imprese economiche ecc.), diviene un'officina in cui ripensare e ridefinire forme, idee, relazioni: il rapporto soggetto-mondo, il rapporto soggetto-linguaggio, il rapporto soggetto-conoscenza, il rapporto linguaggio-industria culturale.

Florinda Fusco

Note.

(1) Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. 189.

PER RISARCIRE UNA CAMERIERA

Credo nella poesia come deposito di memorie, ma anche come testimonianza sulla realtà contingente. Così anche nella “parola onesta” di sabiana memoria, contro il degrado morale e la corrosione della beltà.

Ma desidero partire da lontano in questo mio scritto.

Era il natale del 1982, io allora ero un ragazzo di 19 anni che si affacciava alla realtà adulta venendo da un contesto sociale umile e avvilito. Cresciuto in una casa popolare di un paesino del Nordest che puzzava ancora di letame, ma stava diventando, grazie ai distretti del mobile, il motore economico dell'Italia. A casa mia si respiravano miseria e tristezza. Otto anni prima, in seguito a un tragico incidente domestico, mia madre si era ustionata gravemente in metà del corpo e, dal rientro dall'ospedale, passava i suoi giorni nella penombra di tende costantemente chiuse, distesa sul divano, in sala, in uno stato depressivo che opacizzava tutto, persino la mia giovinezza. Mio padre era via tutto il giorno a svolgere il suo lavoro di venditore ambulante (i cui guadagni erano insufficienti per sfamare la famiglia), e così, io e i miei fratelli minori eravamo un po' abbandonati a noi stessi.

Da tre anni poi ero entrato come operaio in una delle tante fabbriche del legno che stavano spuntando come funghi nel territorio, per aiutare la famiglia. Avrei desiderato poter proseguire gli studi, ma la realtà aveva deciso per me; ero già un accanito lettore, e trovavo nella letteratura, specialmente nella poesia, il conforto e il nutrimento per andare avanti, per cercare un sollievo all'oppressione della fabbrica e delle condizioni di casa.

Era il natale del 1982, dicevo. Ormai maggiorenne, decisi, insieme a un amico del paese e due ragazze coetanee, di andare a trovare un altro amico, cugino del mio compagno di viaggio, per fargli passare un natale meno triste e solitario. Era rimasto orfano di entrambi i genitori, morti a distanza di tre anni l'uno dall'altra, e viveva a Porlezza, ai confini con la Svizzera, insieme al fratello maggiore – che durante le feste avrebbe raggiunto la sua ragazza –, e si manteneva lavorando in un locale della zona. Soldi ne avevamo pochi, tutti e quattro, sia per il viaggio, sia per il vitto della settimana che intendevamo passare insieme. Ma ci saremo arrangiati; eravamo giovani, e niente poteva fermarci. Per noi era il tempo in cui, citando Vasco Rossi, *si potevano mangiare anche le fragole*. Partimmo, coi sacchi a pelo arrotolati sulle spalle, i capelli lunghi e i nostri giubbotti, in treno sino a Milano, poi facendo l'autostop, come si usava a quegli anni. Arrivammo a Porlezza alla spicciolata e, insieme all'amico che ci ospitava, ci riunimmo. Viveva in una vecchia casa grande, senza altro riscaldamento che un misero camino in sala. Durante il giorno lui era fuori a lavorare, così era solo dalla sera sino a notte fonda che stavamo tutti insieme. Per passare il tempo ci distribuimmo dei compiti: le ragazze a pulire e far da mangiare, noi due maschi a raccattare legna nei boschi. Ma spesso pioveva e, ad ogni modo, le ore di tedio, anche per quattro ragazzi, erano molte. Loro tre poi dormivano sino a tardi; io non sono mai riuscito a farlo oltre le 8 di mattina, così mi trovavo, specie in quelle prime ore del giorno, in compagnia solo del freddo. Così, anche per scaldarmi, partivo verso il centro del paese, un libro sotto il braccio, a rifugiarmi dentro un caffè.

Ora chi legge, se non ha già abbandonato il testo, si chiederà cosa voglia trasmettergli l'autore con questo frusto preambolo da amarcord personale, specialmente sul tema della poesia di istanza sociale, civile. Prego egli di lasciarmi continuare: il prologo è quasi finito, e termina nella sorgiva da cui è scaturita la temperatura della mia parola poetica.

Nel caffè succitato, lavorava come cameriera, una ragazza più o meno coetanea, né bella né brutta, ma cordiale e simpatica, oltre alla proprietaria, una donnina esile, aguzza quasi, scontrosa e

sbrigativa quando, di rado, appariva dietro al bancone, altrimenti occupata in una stanza sul retro dove, credo, preparasse le brioche e i panini che si servivano, e da dove arrivava ogni tanto la sua aspra voce a chiamare la cameriera per questo o per quello.

Era la seconda mattina che mi sedevo a uno dei tavolini, sorbito il mio caffè, e immerso nella lettura, accadde il fatto, forse insignificante, che ha deciso sarei diventato poeta anche se, convinzione dettata dal fatto di essermi fermato solo agli studi dell'obbligo, credevo di non essere del tutto in possesso degli strumenti necessari a tale impresa.

Oltre a me e qualche altro avventore che entrava e usciva dopo un caffè, un krapfen, non c'era nessun altro a occupare i tavolini. Io leggevo, ogni tanto mi fumavo una sigaretta, e riprendevo a leggere. La cameriera si avvicinò e mi chiese cosa leggevo, perché, da come mi vedeva assorto da ore nelle pagine, doveva essere un ottimo libro. Lo era: "Cent'anni di solitudine" di Marquez, fresco nobel per la letteratura. Mentre mi svuotava il posacenere, mi chiese di cosa parlava, allora ho incominciato a raccontarle di Aureliano Buendia, di Macondo, della scrittura potente e immaginifica di questo grande poeta colombiano. Nel volto della ragazza, rapita dal riassunto sull'opera, si disegnò una bellezza che non ero riuscito a intravedere, prima, una grazia che si alimentava, attimo dopo attimo, di qualcosa di suo, interno al corpo, che prima era come nascosto, custodito come per pudore, dietro una cordialità che credevo solo professionale.

Tutto a un tratto, il momento, la bellezza, il fatto di essere due ragazzi che parlavano della solitudine e così si conoscevano, si infranse.

Come una furia, un'arpia schiumante rabbia, la padrona del locale richiamò la ragazza ai suoi doveri, umiliandola, ferendola con le tipiche parole ricattatorie del padrone verso il sottoposto, spedendola in quella stanza sul retro a scontare la grave colpa di aver intrattenuto un cliente, di essere giovane e curiosa. Mentre si dirigeva verso il luogo del castigo, si voltò, e nel suo volto ogni bellezza era scomparsa. Rimaneva solo una maschera rossa di vergogna e umiliazione.

Quel giorno decisi che dovevo rendere conto di questa offesa, con le mie parole, e di tutto ciò che umilia la bellezza e l'onestà.

Penso che ognuno, quando ha incominciato a scrivere, l'abbia fatto perseguendo – o essendo perseguitato da – un suo scopo, una propria mission.

Io sono cresciuto in un rione popolare – sia a Milano, dove sono nato e vissuto fino a 7 anni, e dove mia madre, prima del matrimonio, era serva a casa di *sciuri* –, sia nel paese natale di mio padre, dove siamo tornati dopo la "mancata fortuna" dei miei genitori. Come dicevo, ho iniziato presto a lavorare in fabbrica, 10 ore al giorno, subendo le false pacche sulle spalle e i ricatti dei *paroni* e dei capetti, assistendo agli infortuni o al licenziamento ingiusto e ingiustificato dei colleghi. In un periodo storico – anni '80 e '90 del 900, e in un territorio – che macinava, insieme alla segatura che poi compone i pannelli dei mobili, l'anima e la dignità umane, per far gli *schèi* cui era ormai, irrimediabilmente, votata.

Questa realtà mi stava letteralmente annientando. E quando decisi che, almeno con le mie parole, dovevo ribellarmi, anche il mio matrimonio è naufragato. Mi sono trovato solo con esse, depresso come mia madre. Con le parole ho ingaggiato allora un corpo a corpo che, o mi schiacciava definitivamente, o apportava quel sollievo necessario come l'aria.

Ma la mia voce era ancora incerta, il bersaglio l'avevo davanti, ogni giorno – il disgregamento dei valori che affratellano, per un individualismo cinico e bieco, avvilente –, ma era come se le parole non riuscissero a scorgerlo. Leggevo Pavese e, naturalmente, per un veneto, Zanzotto. Il poeta di Pieve di Soligo sembrava additare la stessa stortura, lo stesso vulnus che mi annichiliva. Ma la sua voce era troppo colta per me, a volte oscura nei suoi passaggi-paesaggi. Fu comunque un riferimento costante, nonostante l'ardua semantica.

Iniziai anch'io a parlare del paesaggio, dei fossi e delle siepi. A ritrarre i personaggi umili che vagavano, come vinti della storia, fra i bordi cespugliosi e le scoline. Quella cameriera offesa che aveva dato la stura alla scrittura, era poco più che una figura sfocata persa nella nebbia di una realtà

che chiedeva di votarsi alle luci e alle promesse dei centri commerciali, a quelle stroboscopiche delle discoteche.

Verso la fine del secolo scorso, trovai la mia voce nel dialetto. Questo linguaggio umile e minoritario, ben si addiceva, me ne rendevo conto mentre lo componevo in versi, alla mia stessa idea e funzione, di una poesia che dall'uomo andasse verso il popolo. Una poesia pop ma non per questo naif, che facesse i conti con le fatiche, le delusioni, le aspirazioni di operai, artigiani, casalinghe, perdigiorno... cioè degli strati più umili, e più indifesi, della popolazione.

Frattanto mi accorgevo che, in quest'orgia di lustrini e di falso benessere, i fossi e le siepi che cantavo stavano sparendo, sostituite da capannoni o rivendite d'auto, e che altre siepi si ergevano nella società, altri fossi si aprivano sotto i piedi di quegli ultimi con cui dividevo ansie e speranze.

La poesia di cui mi nutro, poi, – anche qui con delle luminose eccezioni – quella del secondo '900, sembrava come essere andata in stallo, avvilita su se stessa nel problema della forma (molto era dovuto anche alla furia delle avanguardie), orientata a scrutare il proprio ombelico perso nei rotoli di ciccia di un falso benessere, o volta a indagare una bellezza quasi aliena, ormai, algida e distante dal degrado in cui l'uomo si dibatteva. Mi sembrava che la poesia avesse perso di vista l'uomo, per gongolarsi della propria bravura estetica, in una realtà che corrompeva, oltre all'estetica, anche l'etica.

Di cosa deve parlare una poesia se non dell'uomo?, pensavo, chiedevo. E se l'uomo vive un tempo sempre più compresso dall'algido algoritmo di cifre e progetti che ne soffocano il proprio slancio verso un'idea comune, sociale, della bellezza, di cosa deve scrivere allora? Per fortuna, verso la fine degli anni '90, scoprii Heaney, Walcott, Simone Weil, la cui epopea morale e “umana” della parola mi avvinsero e mi indicarono una strada da provare a seguire pur con i miei ben più fragili strumenti. Anche nei miei conterranei Romano Pascutto e Ferruccio Brugnaro coglievo una poetica che, prima ancora che politica, era canto civile, epopea operaia e contadina in un'epoca che si era ormai sbarazzata di ogni loro istanza, bandiera e rivendicazione. La civiltà contadina persisteva solo nella memoria, ormai, e gli operai assurgevano alla cronaca solo quando morivano nei luoghi del lavoro, o quando una fabbrica chiudeva lasciandoli a casa. Entrambe le classi lavorative più corpose del paese, esistevano ora solo in ologramma o foto ricordo della trebbiatura.

Poi ogni narrazione “ombelicale” è deflagrata.

La mia generazione ha attraversato snodi e mutamenti antropologici epocali: dalla fine della millenaria civiltà contadina scalzata dalla società industriale e, oramai, postindustriale; il crollo del comunismo e le conseguenti migrazioni da est; la globalizzazione dei mercati e dei popoli; il terrorismo fanatico, dalle Twin Towers in poi; la crisi economica mondiale che, dal 2008 a tutt'ora, morde e crea vittime come una guerra silenziosa; primavere arabe con conseguenti migrazioni dei popoli subsahariani, la lastra del mediterraneo diventata immensa lapide liquida; la “politica finanziaria” imperante; la sfida dei cambiamenti climatici.

Certo, il poeta non è e non può essere né un sociologo né un filosofo. Aprire e chiudere un mondo come si apre e si chiude una mano, per trattenere un attimo di bellezza o di angoscia in pochi versi, questo è ciò che il lettore appassionato chiede. Ma non è neppure – se mai lo fosse stato – quell'essere con la “testa sulle nuvole”, perso a inseguire i frammenti, le briciole di un'idea sublime, avulsa alla realtà contingente.

Difficile poi che un poeta chiuso in un campo di sterminio potesse “cantare” la bellezza senza raffrontarla alla tragedia in cui era immerso. Ne abbiamo avuto esempi notevoli e strazianti. Poteva essere altrimenti?

Può essere altrimenti, ora che i capannoni industriali, gli uffici, gli ipermercati o i marchi della grande distribuzione, obbediscono a leggi sempre più lontane da quelle che permettono a dipendenti e fruitori di mantenere intatta la propria dignità, di non veder offesa ogni giorno la propria felicità?

Quelli per cui essa è ancora un valore, peraltro. Tutto è merce, sembra dirci la realtà. Può esserlo anche l'anima, un sorriso, le parole che doniamo agli altri?

Dagli albori della grande crisi, mentre vedevo svilire l'etica delle mani, mentre perdevo il lavoro e si apriva un vuoto solitario, mentre lo ritrovavo e mi impegnavo a mantenerlo per sostenere la famiglia, dare una laurea a mio figlio... ho scritto di ciò che, pur essendo un fatto personale, vedeva egualmente coinvolti, nello stesso lasso epocale, milioni di persone.

Credo di aver dato voce a tanti che non hanno voce.

Forse anche al silenzio umiliato di quella cameriera, in un bar di frontiera, quarant'anni or sono.

Fabio Franzin

UNA SCETTICA CONFESSIONE

Devo fare una confessione. Quando preparai il discorsetto che avrebbe dovuto integrare il convegno organizzato da Italo Testa su politica e poesia (cui diedi un contributo preparatorio anch'io), il titolo che idealmente mi frullava per la testa era: *Elogio della separatezza*. Adesso, a circa sei mesi di distanza, una volta metabolizzate le ottime impressioni di tutto quanto avvenne nella giornata del 2 marzo 2019 in quel seminterrato meraviglioso che è la Casa della cultura di Milano, a una decina di metri dai luoghi storici del neofascismo, e mentre sopra di noi sfilavano le decine di migliaia di persone di un corteo antirazzista, – adesso, dunque, ritengo ancora attualissima quella mia prima intenzione. La poesia o è separata o non è. Nella sua separatezza risiede la sua (eventuale, molto eventuale, e comunque non programmabile facilmente) funzione politica.

Procediamo con calma. È lo stesso Adorno, preso a spunto del nostro convegno, a ricordarcelo. Il 'genere' lirico è il luogo in cui la soggettività infelice che caratterizza l'individuo della modernità capitalistica trova una felice espressione, diciamo, simbolica, suscettibile di prefigurare una "condizione in cui nessun cattivo universale, cioè profondamente particolare, incateni più l'altro universale". Quel tipo specifico di 'cristallizzazione' linguistica che storicamente costituisce la poesia lirica (diciamo, la lirica moderna da Goethe e dai romantici, anche inglesi, in poi) costituisce l'espressione – noi diremmo *istituzionale* – di un "io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo, all'obiettività". In parole povere, lo specifico della poesia è anche lo specifico di una posizione altra rispetto all'alienazione collettiva, alla falsa infinità della società capitalistica.

Il punto tuttavia è che quanto io chiamo, con espressione volutamente *rétro*, "specifico" è la pantera odorosa di Dante, sulle cui tracce dobbiamo metterci, rischiando tuttavia di non catturarla mai. In parole povere (lasciando da parte una minacciosa banalità, una domanda cretina ma in fondo inevitabile: che cos'è la 'vera' poesia lirica?), non è possibile accertare la forza contestativa, sociale, della lirica se non si elaborano alcune ipotesi sulla sua struttura, sui suoi meccanismi di funzionamento. La capacità di incidere 'fuori' della poesia è direttamente proporzionale alla funzionalità 'interna' dei suoi meccanismi; la sua *Wirklichkeit* sociale è conseguenza della sua densità 'struttiva', del pieno successo della sua costruzione. Tutto qui, né più né meno. Se è vero che 'poesia' (lirica) importa la definizione di un genere-dispositivo simbolico dotato di una forte autonomia pubblica, che anzi si configura proprio come uno spazio chiuso garantito dal proprio essere altrove, dal proprio essere diverso, l'unico modo per cogliere lo snodo decisivo del sistema è *lavorarci dentro*. Dire come funziona, come manifesta il suo eventuale vigore; in che maniera modula le sue tradizioni formali e tematiche, come le mantiene in vita e le ridiscute. Chi mette piede in questo gioco deve accettare una specie di buco nero della comunicazione linguistica per poter vivere al suo interno: più che da lettore, da diagnosta o analista; da scienziato del testo, con ricca dote di *arrière pensées* politiche – che mai peraltro possono essere spiatellate fino in fondo. Bisogna dunque progredire, sopravvivere in una posizione di isolamento, che è tanto più significativa quanto più è consapevole di potersi nominare a fatica, di non avere altra legittimazione che non sia il collocarsi *da un'altra parte* rispetto ai valori dominanti. Assecondare la poesia lirica significa insomma sentirsi parte di una cerimonia in cui il non dire fa premio nettamente sul dire. Né si può credere che una forma di illuminazione (qualcosa di vagamente imparentato con lo Zen) venga a premiarti *come individuo*.

Del resto, che cosa chiede la poesia al suo lettore? (Non mi riferisco a quel poveretto o poveretta che le convenzioni sociali prevedono – l'infelice lettore scolastico, costretto a fingersi 'specialista' suo malgrado, a dispetto della sua assenza di ogni 'specialità'.) Chiede di intercettare quelle che con Jean-Luc Nancy potremmo chiamare delle "venute" del senso, delle improvvise accensioni di significato che, sì, possono arricchirci: ma in una direzione sociale, secondo il modello immaginato da Baudelaire. Un lettore ipocrita, leggermente strabico o presbite, solo nel suo salotto, nel suo scompartimento ferroviario, nella sua camera da letto, nell'aula universitaria in cui langue,

all'improvviso vede spiattellarsi davanti a sé un senso che – forse – lo aiuterà, oppure – più probabilmente – rientrerà nel buio dell'esperienza quotidiana. E se un aiuto, un accrescimento cognitivo ci sarà, si spera che riguardi una maggior consapevolezza pubblica. Se la saggezza orientale (buddista, zen) mira a svalutare la lingua per mettere in auge la praxis, la saggezza poetica eccita la lingua al massimo delle sue potenzialità per sperare che una coscienza per un attimo si accenda; e una prassi corretta appaia meno improbabile.

Sono convinto che quanto sopra scritto sia ancora largamente vero. E un pezzo importante della mia vita si è speso dentro una simile condizione. Vero è che oggi viviamo (e nel convegno se ne sono udite le frequenti espressioni) in un insopportabile, logicamente impresentabile, *adornismo di massa*. A pensarci bene, succede questo: quanto più si elogiano le virtù salvifiche della parola poetica, tanto più se ne chiede la presenza pubblica, la sua *immediata* promozione a valore sociale condiviso. Magari condiviso per legge. Ogni dieci libri stampati, uno dovrebbe essere di un poeta di quelli bravi, di quelli che i critici bravi sanno chi sono. E altre follie del genere. Perché l'editoria ci tratta tanto male, noi, che siamo il sale della terra? Ohi, ohi, quanto soffriamo...!

Non ho tanta voglia di argomentare – lo confesso. Ricordo solo che, da questo punto di vista, l'ultimo dei trapper ottiene il 'successo' sociale che il migliore dei lirici (o ricercatori) italiani o *global* nemmeno si sogna. Se il metro di riferimento fosse il riconoscimento, il trapper avrebbe vinto da un pezzo; e nessun poeta avrebbe la minima speranza di entrare in gioco. Nemmeno se la trap venisse messa fuori legge da qualche scagnozzo salviniano; e nemmeno se si triplicassero le ore di letteratura a scuola. Altro era il problema, e altre le soluzioni.

Insomma. Compagni poeti, vi invito alla separatezza! E, insieme, compagni poeti, parliamo dei rapporti di produzione! I rapporti di produzione sono ciò che la vostra poesia *non dice*, e *non dirlo nel modo giusto* è ciò che ci serve. (Del resto, una consulenza gratuita su "modo" posso sempre darvela.)

Paolo Giovannetti

LE PAROLE SI DÀNNO. TORNIAMO AI GIORNI DEL RISCHIO

1. Antefatto

La lava travolge la ginestra.

Martoriati i più, disillusi, silenziosi e inattivi, si va.

Ma il poeta «è la parte dell'uomo refrattaria ai progetti prudenti»(1)

2. Un pezzo di monologo

«Sono preoccupato per quel che si compie su questa terra, nel torpore delle sue notti, sotto il suo sole da noi abbandonato. Con la tregua delle decisioni, si rinvia qualche agonia»(2). Sono parole del poeta francese René Char. Vengono da lontano, eppure si affacciano alla rupe del nostro oggi, con la medesima assoluta inflessibile necessità e urgenza d'azione di ieri. Da qui vorrei cominciare. È avendo nel cuore queste poche parole, così appropriate per descrivere anche la nostra epoca forsennata, che più non sa come chiamarsi dietro l'alto sipario delle sue stesse spine, avvinta nella continua pronuncia della fine di sé e di contro opulenta e cialtrona nell'affrontare la "questione della vita", che proverò a mettere sul tavolo alcune delle riflessioni che hanno preso forma "sul campo" della mia ricerca poetica.

Si tratta di pensieri in marcia che nascono e si muovono dentro allo stesso movimento dei lavori (pochissimi), a cui in questi anni ho messo mano, e ai quali tutti sottostà un'unica *plurale* domanda: come trarre un mestolo d'acqua dalla sciagura e tenere aperta la porta sull'abisso, come non contribuire al *discorso della fine*, al *gioco a chiudere* anche della letteratura. E ancora. Come superare il *frammentismo* divenuto *frammentitudine* (attitudine alla frammentazione di ogni cosa), tenere insieme le parole per farne un *popolo*, "parlare la crisi" antropologica e non solo, scolpire il vuoto quale forma della materia e dello spazio-tempo, quel vuoto che ci abita, ci sopravanza, ci viene cucito addosso con relativi rimedi dal "mercato elettrico" pervasivo, persuasivo, falsificante. Infine, in forza di chissà quale fantasioso inventato mandato, assumere il carico della complessità delle relazioni in cui è immersa la vita di noi tutti, di contro le semplificazioni dominanti del discorso della Cultura e della Storia.

Lo dirò in tre parole.

Tre parole che, in intreccio sul baratro forsennato del nostro tempo a lacerti e schegge, stanno in una mano come palle di cannone. Tre parole.

Vita. Polis. Etica.

Le vediamo camminare sopraffatte, confuse, offese, come qualcosa che forse, nel passato, più facilmente ha regnato, qualcosa che non sa più, oggi, se temere, subire, cancellare, sfidare la modernità, servirla. Tre parole, come uno stelo d'erba che nonostante tutto non si spezza, un sentiero la cui forza è ancora quella delle gambe che la percorrono, a precisare, forse, i *doveri* del domani, a ricordarci che nessun fardello può essere sollevato senza l'aiuto del cuore. Tre parole.

Vita. Polis. Etica.

Tre parole che si legano ad altre parole per farsi domanda.

1. Quale rapporto intrattiene la poesia con la *vita*.

2. Quale rapporto intrattiene la poesia con la *polis*.

3. Quale rapporto intrattiene la poesia con l'*etica*.

Tre parole in forma di domanda che si fanno una domanda più grande.

Quale poesia (quale *parola*) è ancora possibile quando non è più necessaria la *verità*.

Più di settanta anni fa Walter Benjamin introduceva il concetto di «fine dell'esperienza» per descrivere alcuni aspetti distruttivi della civiltà industriale e della società capitalistica(3). Come è noto, da qualche anno, questo concetto viene tirato per la coda sino alle sue estreme conseguenze per affermare grosso modo che nell'epoca dell'industria delle immagini e della riduzione del mondo ad essa, il reale e l'immaginario si contaminano senza più alcuna separazione né distinzione, e che per tale ragione in questo flusso indistinto e ininterrotto, dove tutto scorre, si mescola con tutto, dissolti i contenuti e abrasi gli spigoli, è possibile esperire la vita (e la *parola*) solo più come “messa in scena”, spettacolo (osceno) di sé e degli *altri*.

«Viviamo, senza sentire il paese sotto di noi / i nostri discorsi non si sentono a dieci passi»(4), scriveva nel 1933 Osip Mandel'stam, nel suo celebre *epigramma* contro Stalin, il «montanaro del Cremlino», e qualche anno più tardi nel '37, dal suo esilio forzato a *Voronež*: «In splendida miseria, nel lussuoso squallore / vivo solo – tranquillo e confortato – / Benedetti i giorni e le notti, / e l'innocente, soave voce del lavoro»(5). «Sottomesso a rassegnate radici», capace come pochi altri di stare «sulla terra / scomoda come la spina dorsale di un asino»(6), Mandel'stam ha vissuto come un parresiasta di fronte al «secolo cane-lupo», e fino al rischio estremo di perdere la vita, nella piena consapevolezza che non si esce dalle parole se non attraverso la *parola*, e l'esserci dell'uomo “miracolo grande” dipende soltanto dalla sua capacità di porsi tragicamente di fronte al problema della libertà.

Se la parola poetica è *materia* ed allo stesso tempo *anima* della lingua, e la poesia il mezzo attraverso il quale capire un po' meglio come funziona il mondo esterno/interno, ed anche la solitudine senza la distanza dall'*altro* e dall'*oltre sé*, nell'affaccendarsi di tutti nel turismo dell'identità diffusa, della conoscenza e delle parole, allora, la poesia, è soprattutto un *ethos*, ossia un certo modo di abitare il mondo, e la *polis*, il luogo dove esperire quel modo di abitare il mondo.

«Il grande valore del presente – scrive Michel Foucault in “Che cos'è l'Illuminismo?” – è indissociabile dall'accanimento con cui lo si immagina, con cui lo si immagina diversamente da come è e lo si trasforma, non per distruggerlo, ma per captarlo in quello che è»(7). E prosegue: «La modernità non è semplicemente una forma di rapporto con il presente; è anche un tipo di rapporto che bisogna stabilire con se stessi»(8). Se dunque il divenire dell'etica è possibile solo a partire da una interrogazione e da una problematizzazione del presente in cui si è iscritti, non si tratterà, allora, conformi alle leggi di superficie del linguaggio e del mercato, di fare esperienza di sé in relazione alla possibilità della narrazione di sé, piuttosto della circostanza di esistere – nonostante tutto – di e in quel tragico silenzio che il potere (delle parole) non ha ancora lacerato con la sua eloquente volgarità.

C'è un passaggio nella *Critica della ragione dialettica* di Jean-Paul Sartre, in cui l'autore sembra preannunciare il (dis)funzionamento ontologico/sociale in relazione al linguaggio dei *media*, quale lo conosciamo ed esperiamo quotidianamente noi oggi. «Le parole vivono della morte degli uomini, si uniscono attraverso questi; il senso di ogni frase che formo mi sfugge, mi viene rubato; ogni giorno e ogni parlatore altera *per tutti* i significati, gli altri vengono a cambiarmi fin nella mia bocca»(9). Affermazione che vale il calco doloroso del nostro tempo, dove le parole più non si *danno* perché solo si dicono, si scaraventano, scagliano già pronte, celebrate, arrangiate nella tasca del *mouse*, nella memoria in cento quaranta caratteri (per grazia ricevuta, ora duecentottanta!) che è divenuto il nostro tascapane esistenziale. È l'*attuale*, ciò che stiamo diventando, in toto o per buona parte siamo già irrimediabilmente divenuti.

Se davvero, «La cultura non salva niente né nessuno, non giustifica. Ma è un prodotto dell'uomo: egli vi si proietta, vi si riconosce; questo specchio critico è il solo ad offrirgli la sua immagine»(10), allora, a rischio di rimetterci le ossa nel parlare franco, non si propone un assalto, ma molto di più: una paziente fiduciosa immaginazione in armi per preservare una indisponibilità alla falsificazione della moneta, all'ordine e all'amministrazione differenziale della vita, per affermare, di contro, l'indispensabilità di tutte le vite, la necessità di uno spazio di tensione tra vitale e morale (anche in poesia); una volontà precisa di tirare «la corsa all'azione», sorvegliare lo sguardo poetico per ricucire, costruire ancora dei *ligamen*, un legame e un rapporto con il *fuori*, per diversamente agire,

parlare il mondo che si fa, disfa.

L'idea che propongo, lo riconosco, ben oltrepassa anche il concetto di resistenza. Nei mattini grigi di tolleranza per le afasie civili, il resistere non basta più. Occorre percepire il buio e interpellarlo, spalancare il fiato al vero, andare tra le sconnesse e le crepe del contemporaneo per capire qual è, e a che distanza si trova, la sorgente di luce che neppure si vede provenire da altrove.

Non bisogna temere di nominare le cose impossibili da descrivere.

3. Scena 1.

Pieno giorno. Basilica di S. Spirito in Firenze.

Il corpo architettonico è armonicamente scandito dalle pareti tramite il contrasto tra la grigia pietra serena e il biancore degli intonaci.

Sagrato. Sullo sfondo, accovacciati ai piedi del portone centrale della facciata, sparpagliati ma non troppo distanti fra loro, una puttana, tre ubriachi e un uomo in camicia che delira. Spiove.

Ai piedi della scalinata della chiesa, sopraggiunge con un ombrello nero, che poi appoggerà vicino a sé in terra, una donna. Esile, composta nel soprabito scuro, si sfilava di tasca un libro e inizia a leggere. Di lì a poco l'uomo che delira, le si avvicinerà in punta di piedi e agilmente le porterà via l'ombrello. Per tutta la durata della scena, l'uomo che delira passerà sul sagrato, di tanto saltando con gioia, di tanto piroettando l'ombrello nell'aria con grida di imprecazione contro Dio.

Attorno alla figurina di donna che legge, si forma da subito un capannello di persone. La osservano con curiosità. Una certa aria interrogativa è leggibile sulla faccia di tutti.

C'è chi ascolta con attenzione avvicinando l'orecchio per meglio capire le parole. Qualcuno sghignazza scioccamente. Altri passanti, invece, dopo un primo momento d'interesse, li vediamo andarsene curvi sotto il peso della loro stessa noia, indifferente disillusione.

Sottovoce si percepisce a commento: "Chi ti manda, Scherzi a parte?". Sopraggiunge anche una scolaresca accompagnata da due insegnanti e dal corrispondente numero di 'telefonini', 'per rimanere sempre in contatto, non essere tagliati fuori ...'.

A metà della lettura, l'esile figurina, disturbata dal vociare scomposto della scolaresca e dal passaggio rasente di un'automobile, si interrompe. Attende qualche istante con gli occhi sempre fissi al foglio, poi riprende a leggere.

Nel mentre, si fa avanti tra il poco pubblico un ragazzo rimasto qualche passo indietro al gruppo dei ragazzi in gita. Con fare spavaldo assale di parole la donna, la spintona. Lei non risponde, non si turba. Si limita a guardarlo una sola volta negli occhi: una rasoziata. Si sposta di qualche passo e riprende a leggere con maggiore intensità espressiva. Durante tutta la scena nessuna delle insegnanti tenterà di fermare il ragazzo. Anzi, una delle due, si limiterà a riprendere con il proprio dispositivo telefonico la scena per tutta la sua durata, ricevendone il plauso in una battuta: "Figo! Prof. che poi così, ce la fa risentire in classe, la poesia".

Dopo qualche istante da quanto accaduto, gli animi si quietano, la scolaresca lascia la piazza, così uno dopo l'altro gli altri passanti. La donna conclude la lettura. È sola, immobile, tutt'uno con il libro chiuso, come se si fosse mineralizzata dentro alla sue stesse parole. Poco distante da lei, ma in posizione da non essere vista, un'altra donna, anche lei immobile, con gli occhi piantanti come artigli nel silenzio delle parole ancora nell'aria, piange.

Il testo sopra riportato, non è un testo per il teatro, ma la partitura di un breve piano sequenza di un fatto realmente accaduto a chi scrive, in uno dei tanti sabati d'invenzione Oltrarno, davanti alla Basilica di S. Spirito in Firenze, appunto. Sembrerebbe essere la narrazione di un fallimento, il fallimento di un'intenzione e di un rapporto – quello della scrittura – nella sua destinazione sociale, di un incontro in definitiva, fra due mondi, quello *scritto* nell'opera e il mondo instabile *non scritto* del *fuori*. In questo senso di fatto lo è. Tuttavia la speranza (forse utopia?) che solo da questo scarto possa nascere il desiderio di capire come stare e starci nella realtà, morderla, sostenerla, essere più

solidi rispetto ad essa, per non esserne travolti, essere più liberi di pensare, avanzare ancora, fa credere alla sottoscritta che non sia del tutto così.

Da ogni respiro può nascere un regno.

4. Finale

In una delle sue ultime interviste Pier Paolo Pasolini si esprime così: «Prevedo la spoliticizzazione completa dell'Italia: diventeremo un gran corpo senza nervi, senza più riflessi. Lo so: i comitati di quartiere, la partecipazione dei genitori nelle scuole, la politica dal basso [...]. Ma sono tutte iniziative pratiche, utilitaristiche, in definitiva non politiche. La strada maestra, fatta di qualunquismo e di alienante egoismo, è già tracciata. Resterà forse, come sempre è accaduto in passato, qualche sentiero: non so però chi lo percorrerà, e come»(11). Il poeta, forse? Il poeta, che non avendo missione alcuna, eternamente indignato (magari), campione della «rabbia intellettuale»(12) (magari), può solo tentare di stanare la parola dal silenzio, spingerla in prima linea? Il poeta, che non potendo forzare il reale, può soltanto liberarne una nozione, per consolidarne l'evidenza, la ferita, il dolore?

Come si sarà capito, pendo più per la tragedia che non per il dramma, e con questa linea minima di volo ha cercato implicitamente di affermare e sostenere la forza (non la mia) di una certa idea della poesia appunto tragica, politica, etica (intesa quest'ultima come pratica del *vero* e della libertà nel privato e nel pubblico). Ho altresì implicitamente affermato e sostenuto, sino all'alterigia (può essere), le ragioni di una poesia (e di una poetica, stavolta la mia) che non ha paura di stare con e nella materia, di curvare lo spazio-tempo ed esserne lente deformante, di saldare con il suo sangue le vertebre disgiunte di questo nostro secolo disperato. E ciò non tanto per considerare una reliquia le proprie convinzioni o battersi bene «solo per le cause modellate con le proprie mani»(13), resistere *nonostante tutto* in una battaglia intempestiva (?), inattuale (?), di retroguardia (?), o recitare la parte dell'*ultimo soldato giapponese*. No davvero.

Chi scrive, crede fermamente che *fare* poesia sia preparare con ostinazione e cura il proprio solco, anche il proprio fallimento, portarne tutto il peso, senza sconto di pena. Una convinzione che sconfinata nella dedizione assoluta senza altro equipaggiamento, cassetta d'attrezzi che la volontà autentica di giocarsi fino in fondo la libertà con le parole. Libertà autentica che non è definita dal rapporto tra il desiderio di scrivere (o *fare*) poesia e la sua soddisfazione, ma dal tornare – ogni volta in cui la poesia di fa *esercizio di stile* – «ai giorni del rischio»(14), sempre.

Rita Filomeni

Note.

(1) R. Char, *Ricerca della base e della vetta*, a cura di Ilaria Gremizzi e Sandro Palazzo, Mimesis, Milano-Udine 2011, cit., p. 45.

(2) Ivi, cit., p. 25.

(3) Cfr. W. Benjamin, *Esperienza e povertà* (1933), trad. it. in *Critica e storia*, a cura di F. Rella, Cluva, Venezia 1980. Per il tema del declino dell'esperienza, si veda anche Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, trad. it. a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986.

(4) O. Mandel'stam, "Viviamo, senza sentire il paese", in *La conchiglia e altre poesie*, trad. it. Amedeo Anelli e Stefania Sini (a cura di), Via del Vento, Pistoia 2005, cit., p. 17.

(5) Ibidem, "Non sono ancora morto", cit., p. 20.

(6) O. Mandel'stam, "Trovando un ferro di cavallo", da "Tristia", in *Poesie*, a cura di Serena Vitale, Garzanti, Milano 1972, cit., p. 66.

(7) M. Foucault, "Che cos'è l'Illuminismo?", in *Archivio Foucault 3 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 1998, cit., p. 225.

(8) Ibidem, "Che cos'è l'Illuminismo?", in *Archivio Foucault 3 1978-1985*, cit., p. 225.

(9) J.-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, I. Teoria degli insiemi pratici, Libro primo, Il Saggiatore, Milano 1963, cit., p. 224.

(10) J.-P. Sartre, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1964, cit., p. 239.

(11) L. Re, *Pasolini: "Il nudo e la rabbia"*, La Stampa (Stampa sera), 9 gennaio 1975.

(12) Cfr. P. P. Pasolini, *Le belle bandiere, Dialoghi 1960-65*, Editori Riuniti, Roma 1977, cit., p. 223.

La citazione è tratta da un testo (confluito poi nel sopracitato volume, a cura di G. C. Ferretti), che Pasolini scrisse il 20 settembre 1962 sulla rivista "Vie nuove". Pasolini racconta "La rabbia", la fine di un'epoca con l'ingresso dell'Italia nel "neo-capitalismo": da un lato l'oblio dei valori della Resistenza, dall'altro una rivoluzione dei costumi che si manifesta come "violenza della normalità". Scrive: "Cos'è successo nel mondo, dopo la guerra e il dopoguerra? La normalità. Già, la normalità. Nello stato di normalità non ci si guarda intorno: tutto, intorno si presenta come "normale", privo della eccitazione e dell'emozione degli anni di emergenza. L'uomo tende ad addormentarsi nella propria normalità, si dimentica di riflettersi, perde l'abitudine di giudicarsi, non sa più chiedersi chi è. È allora che va creato, artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati, questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica".

(13) R. Char, "Fogli D'Ipnos" (1943-1944), trad. it. Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968, cit., p. 49.

(14) D. M. Tuoldo, "Torniamo ai giorni del rischio", in *Il grande Male*, Mondadori, Milano 1987, cit., 513.

LA (MIA) FRASE NORMALE

Negli anni '70 del secolo scorso non ero io.

Eravamo noi.

Era quel *noi* a parlarmi in bocca e a vivermi nelle assemblee, nelle manifestazioni e negli scontri di piazza; era quel *noi* a scrivere i testi delle canzoni che andavo componendo e cantando.

Fa un po' sorridere, ma si potrebbe dire che – in senso puramente tecnico – sono stato un poeta epico (diciamo un *cantastorie*; non però un *cantautore*: in musica, ho sempre lavorato in gruppo, e anche questo riporta al *noi* di cui parlavo).

Nel decennio seguente, la prima persona plurale che tutto sosteneva e abbracciava è naufragata nel giro di pochi anni. Le ideologie, i *grandi racconti* che spiegavano il mondo, si sono dissolti.

Eppure, senza spiegazioni, il mondo era ancora lì; persino più evidente, più chiaro di prima. E nel mondo, c'ero ancora io. Solo, ma sempre insieme. Per quanto smarrito, sbandato, stravolto, mi muovevo ogni giorno in mezzo alla gente con tutti; dividevo autobus, strade, piazze, pioggia vento e sole. Tutto questo, senza che qualche veneranda autorità ne spiegasse il senso. La cosa mi suscitava una tale meraviglia che sentivo un urgente bisogno di trovare le parole per dirla.

Ma per dirla, bisognava che qualcuno prendesse la parola. Il *noi* la parola l'aveva persa; restavo io. Su quell'*io* gravava ancora una censura, un'inibizione; certo, nessuno poteva ormai accusarmi di "individualismo piccolo-borghese", ma la prima persona singolare continuava a sembrarmi smodata, oscena. La mia condizione, le nuove circostanze in cui mi muovevo, mi spingevano verso quello che si chiama *lirica*; ma un pudore, o forse un pregiudizio, mi tratteneva. Parlare di me, a mio nome, dal mio punto di vista: chi me ne dava il diritto? Mi mettevo nei panni del lettore più scettico e disincantato (il mio lettore ideale), e mi chiedevo che interesse potesse avere per lui – sempre che lo avesse raggiunto – la fervida esposizione dei fatti miei. Oltretutto, quell'*io* che avrebbe dovuto prendere la parola non sembrava più fondato del *noi* che si era lasciato alle spalle: era tutto da ritrovare, da ripensare. Così, nei miei primi libri, ad agire nei testi era per lo più *uno*, *qualcuno*, un generico *tu*, o addirittura quel *si* impersonale che Heidegger – in *Essere e tempo* – bolla come il perno dell'inautentico.

Proprio nel *si*, invece, io cercavo l'esperienza più condivisa, più comune. La comunità futura che l'ideologia del *noi* si sforzava di imporre come un valore da conseguire, come il grande Risultato, io la sentivo ogni giorno già presente nelle strade, nei bar, agli incroci, nelle stazioni, come qualcosa di certo e insieme di inafferrabile. Cercavo di parlarne. Non di argomentarla, di celebrarla, di farla valere, ma solo di *mostrarla all'opera*. Si trattava di capire e di mettere in parole ciò che, nonostante tutto, restava davvero *comune*.

In questa direzione andavano le immagini, certo: innanzitutto quelle delle case, degli scavi, dei muri che, sotto gli occhi di tutti, si illuminavano; ma per dirle, per raccontarle, andavo in cerca di quella che poi ho chiamato la mia *frase normale*.

Mia, e insieme *normale*. Cercavo la frase che mi normava, che mi metteva al mio posto, la frase in cui la mia singolarità e la lingua di tutti s'incontravano.

Lo scarto, che sembra obbligato e fondante, tra la parola poetica e quella ordinaria mi disturbava quasi fisicamente, come una maschera che ti soffoca. I coturni, i trampoli della poesia, mi impedivano di camminare. Certe frasi, proprio non potevano starmi in bocca.

Non volevo parlare come parla il poeta: volevo parlare come *si* parla. Nella mia chimerica *frase normale*, sentivo la promessa di una comunità che era già lì, ma restava sempre *a venire*; una comunità indicibile, ma ogni giorno dicente, e detta.

Sul piano retorico-stilistico, ad attrarmi era una figura rimasta un po' ai margini della tradizione lirica del Novecento: la similitudine. Questa attrazione non era dovuta solo a una volontà di chiarezza: è che nella similitudine sentivo operare quella *comunanza* di cui ero in cerca.

Per “spiegare” ciò che vede nell’aldilà, Dante ricorre spesso a immagini tratte dalla vita quotidiana; nelle sue similitudini, l’esperienza eccezionale del poeta fa appello a qualcosa di condiviso da ogni essere umano. È come se dicesse: lettore, tu non hai visto l’VIII Bolgia; ma avrai pur visto, come me, le lucciole in un campo d’estate, avrai sentito una fiamma fischiare a un soffio di vento. Lo straordinario, nella Commedia, si richiama continuamente – attraverso il fidentissimo *come* – al suo opposto, a un’esperienza comune.

Nella modernità, questo richiamo si è perduto: il poeta ha difeso l’eccezionalità (vera o presunta) della propria esperienza dietro uno schermo di metafore, di allusioni, di segni obliqui.

Io non avevo un’esperienza arcana e ineffabile da contrapporre all’ovvietà del quotidiano: in quell’ovvio, anzi, cercavo ciò che era *sostanzialmente* comune, normale. L’ovvio – inteso etimologicamente, come ciò che sempre ci viene incontro – era al centro della mia riflessione e dei miei tentativi di scrittura.

Qualcuno potrebbe interpretare la mia scelta della poesia – fatta nei primi anni ’80, del cosiddetto “riflusso” – come una ritirata, una fuga dall’impegno politico nella penombra rassicurante della quotidianità. Quello che io sentivo, invece, e che sento, è che la mia scrittura – senza più il sostegno dell’ideologia – era finalmente davvero *politica*.

Mentre in passato *usavo* le parole per esprimere idee già date, per diffonderle, per predicarle, ora delle parole facevo esperienza, senza difese e senza presupposti. La lingua non mi appariva più come un *mezzo* per comunicare, ma come una terra che oscuramente mi sosteneva; una terra da esplorare, da interrogare, per cercare ciò che profondamente mi metteva in comune. Senza più niente da predicare, provavo a parlare, a fare esperienza di cos’è parlare. Nelle parole italiane più ordinarie, mi pareva che infiniti altri parlanti mi venissero incontro, che condividessero col mio il loro inesauribile *voler dire*.

Umberto Fiori

DIFFICOLTÀ DI UNA POESIA POLITICA, Ossia DI UNA POESIA NON CONSOLATORIA

Partecipavo a una lettura collettiva all'Esc di Roma, organizzata se ben ricordo in occasione della presentazione dell'antologia *Poeti degli anni Zero* curata da Vincenzo Ostuni. Lessi qualche testo dal libro *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato*. Dopo le letture ci furono anche degli interventi critici, e ne ricordo uno di Francesco Muzzioli, che reagiva a caldo e si felicitava, tra le altre cose, del "ritorno" di temi sociali, come quello della "disoccupazione". Naturalmente in quel contesto era inevitabile rischiare questo tipo di malintesi. Non vi erano le circostanze per realizzare, così su due piedi, una lettura critica approfondita dei testi presentati. Però il malinteso è sintomatico, perché mostra in quale maniera, secondo me, non si dovrebbe porre il rapporto tra *poesia e politica*. Nel caso specifico che ho citato, non è la semplice presenza del tema della disoccupazione (giovanile? strutturale?) che può eventualmente fornire una qualche forma di *politicalità* al testo. Non sono gli scottanti, dibattuti, suscitatori di interventi governativi o di proteste di piazza, "temi del giorno", rintracciabili in un testo poetico, a rendere quest'ultimo interessante da un punto di vista politico. Non basterà ficcare, nelle strofe di una poesia, delle figure di immigrati alla deriva, donne maltrattate dai mariti o fattorini di pizze per associare gesto poetico e gesto politico. Non sto dicendo con questo che non abbia *mai* senso farlo, che in poesia non si dovrebbe parlare esplicitamente di cose che ci indignano e sollecitano atteggiamenti di rivolta. Bisognerebbe capire, però, *perché* lo si fa, e *cosa* esattamente si pretende di fare, scrivendo certe cose. Cosa potrebbe dire la poesia su questi personaggi o di queste esperienze d'attualità, che un'inchiesta giornalistica, uno studio sociologico, un documentario di denuncia non potrebbe dire *meglio*?

Innanzitutto, forme collettive di attività e lotta politica esistono già sempre, prima che il poeta prenda solitariamente in mano la penna o avvicini le sue dita alla tastiera. Queste forme possono essere adeguate o meno, soddisfacenti o meno, ma sono *politiche* perché hanno la pretesa di agire nello spazio comune e pubblico, e di incarnare, attraverso questa azione, certi significati e valori, che non sono per forza riconosciuti come importanti e legittimi in quello spazio. Nell'azione politica, gli atti vogliono avere dei significati, e dei significati vogliono essere supportati dagli atti. Chi è interpellato da "questioni sociali", da questioni di rilevanza politica, in quanto poeta, dovrebbe avere almeno *cognizione* di quello che, storicamente, nelle circostanze in cui scrive, si sta giocando sul piano delle azioni politiche già esistenti. Vi è un'intelligenza delle azioni sul campo, e delle analisi che l'esito di tali azioni suscitano, che non può essere ignorato da chi scrive su certi argomenti, poco importa se ciò appartiene direttamente alla sua esperienza o meno. Questa è una prima dimensione di *politicalità* che un testo poetico può avere, ossia la consapevolezza di colui che lo scrive di trovarsi dentro un *orizzonte storico*, non per forza terso e nitidamente disegnato, ma solcato da forze e conflitti di natura politica.

Posto che questa cognizione dell'orizzonte storico esista, che cioè non siano in gioco semplicemente dei *significati* che si tratterebbe, come attraverso un rituale solitario, di celebrare in forma di parole sulla pagina, posto quindi che si sappia che tali significati, prima di venire alla mente o di sorgere nel cuore del poeta appartato, sono già stati *messi alla prova* nelle circostanze materiali della vita collettiva, allora si tratta di capire quale prospettiva politica accompagni e strutturi lo sguardo del poeta. Nulla ci dice che la parola poetica debba essere progressista, che debba essere profondamente democratica o egualitaria. Possiamo immaginare poeti che hanno il culto dei confini nazionali, poeti che credono nel buon governo degli esperti, poeti che rimpiangono società più ordinate e autoritarie.

La poesia, insomma, non deve per forza essere progressista, né secernere alcuna *politicalità* intrinseca per il solo fatto di essere una forma di comunicazione culturale destinata alla scarsa vendibilità e popolarità. Lo scrivere per pochi, il produrre un testo pubblico al di fuori della forma merce non rende di per sé quel testo particolarmente politico. Nell'intervento di Benoît Casas, poeta e editore francese, intitolato *Poesia & politica*, si parla addirittura di *impostura*, per indicare la troppo facile e frettolosa identificazione di scrittura e azione politica. In passato, ho parlato in termini simili di un

uso metaforico del termine “resistenza”. Chi scrive poesia, tende spesso e volentieri a proclamarsi “resistente”, attribuendosi in questo modo una dimensione politica, per altro del tutto indeterminata. Tra le famiglie di poeti, invece, che rivendicano una cognizione *determinata* dell’orizzonte storico, e che situano la loro parola poetica all’interno di esso, bisogna citarne almeno due che esplicitamente rivendicano legami con la tradizione democratica e egualitaria del passato Novecento. La prima di queste famiglie è quella che definirei dei poeti *catastrofisti*. Questi ultimi sono convinti dell’irrelevanza dei conflitti che solcano la vita collettiva, dal momento che un qualche “Spirito dell’epoca” avrebbe già chiuso tutti i giochi. Al poeta rimarrebbe allora un ruolo comunque privilegiato: quello di dire con solitario coraggio ciò che, collettivamente, per amore delle illusioni, la velleitaria agitazione politica non riesce a dire. Qui la cognizione dell’orizzonte storico diventa cognizione di una sua presunta struttura definitiva, che l’occhio del poeta vede al di sopra della massa. La seconda famiglia la definirei dei poeti *cinico-nichilisti*. Se i poeti catastrofisti, in virtù di una loro chiaroveggente analisi vedono il fallimento necessario delle *azioni* che nello spazio pubblico abbracciano progetti di emancipazione collettiva, i poeti cinico-nichilisti vedono minati d’inautenticità tutti i *significati* che il poeta potrebbe esprimere e comunicare, assumendo la postura solitaria della lucidità e del disincanto. Il poeta catastrofista giudica il mondo a parole, il poeta cinico-nichilista giudica le parole del mondo.

Queste due tipologie di poeti definiscono in realtà le principali opzioni a cui si confrontano oggi le scritture consapevoli di muoversi: a) in un orizzonte storico e b) di inserirsi in una tradizione di pensiero critico e di lotte sociali. Poco importa che a questa partizione corrispondano delle scelte individuali specifiche, dei nomi d’autore specifici, esse si presentano a chi scrive come due polarità quasi inevitabili che definiscono il possibile nesso tra poesia e politica. Potremmo dire in altri termini che il catastrofismo (lo scetticismo radicale nei confronti delle azioni collettive di trasformazione e miglioramento del mondo) e il cinismo (lo scetticismo nei confronti dei significati che individualmente o collettivamente possono essere prodotti nelle varie forme di comunicazione, letterarie o extraletterarie), sono i due principali contravveleni contemporanei nei confronti della *poesia edificante*, da un lato, e della *poesia kitsch*, dall’altro. Ma poesia edificante e poesia kitsch non fanno in fondo che rientrare in una categoria più generale, che potremmo chiamare la *poesia consolatoria*. La poesia consolatoria è certo quella che recide, in qualche modo, ogni possibile legame tra poesia e politica, in quanto pone l’espressione dei significati al di qua o al di là di ogni orizzonte storico. È consolatoria l’idea che, nella coscienza individuale del poeta, si possano trovare espressioni dense di significato, che sono miracolosamente sottratte ai guasti della storia, ossia ai guasti delle azioni e delle espressioni linguistiche collettive.

Ora, pur essendo anch’io, in quanto *poeta politico* nel senso precedentemente indicato, armato di catastrofismo e di cinismo, e in perenne lotta contro il demone (retorico o lirico) della consolazione, vorrei comunque evidenziare un paradosso. I contravveleni citati rischiano di produrre delle forme più subdole di poesia consolatoria, in quanto alla fine sia il catastrofismo che il cinismo sono forme di *neutralizzazione* non tanto dell’orizzonte storico, ma della sua costitutiva apertura, ossia dell’imprevedibilità dell’azione e dell’espressione linguistica. Il motto di entrambi gli atteggiamenti, se li semplifichiamo in forma un po’ caricaturale, è: *non ci sono sorprese*, quindi non si rischia di essere spiazzati, non si rischia mai l’impostazione edificante della voce, o l’espressione inconsapevole dello stereotipo. Non si rischia mai la vuota enfasi né l’ingenuità. Il crollo dei sogni d’emancipazione collettiva ci ha vaccinato rispetto a qualsiasi traccia residua di ribellismo. Abbiamo guadagnato la rocca incrollabile della lucidità, da cui lo sguardo impotente tutto abbraccia. In qualche modo è una bella consolazione. Rischiamo, a forza di non aspettarci sorprese, di tacitare per bene il corpo, e tutte le sue terminazioni erotiche ed empatiche, per assumere una postura neo-solipsista. Il caos del mondo non deve travolgere colui che dice i significati. Quanto a colui che irride, invece, in modo aprioristico qualsiasi pretesa di significato, in quanto considera che tutto è stata ampiamente mercificato, reificato, spettacolarizzato, si mette a sua volta al sicuro. Su questa attitudine è intervenuto Jacques Rancière in un suo saggio del 2008 *Le spectateur émancipé*. Rancière si riferisce qui a una strategia ormai ben roduta nel mondo delle arti plastiche: “film

pubblicitari parodiati, manga manipolati, suoni disco trattati, personaggi dello schermo pubblicitario trasformati in statue di resina o dipinti alla maniera eroica del realismo sovietico, personaggi di Disneyland trasformati in perversi polimorfi (...)”(1). Il risultato di questo atteggiamento che si vuole critico, “politico”, rischia di essere però: “una sovversione della macchina dell’*entertainment* che è indiscernibile dal funzionamento di questa macchina stessa. Il dispositivo si nutre allora dell’equivalenza tra la parodia come critica e la parodia *della* critica”(2). Sul piano delle strategie di scrittura, il dispositivo cinico-nichilista dissocia una volta per tutte l’io biografico, storico, dai suoi enunciati, in modo tale che l’uno non subisca il destino di derisione e autoannullamento degli altri. L’io dell’autore è stato messo in salvo, è stato esfiltrato, in modo da non subire la dispersione e la deriva dei significati. Qui al posto dello sguardo soggettivo e denso di significati del poeta catastrofista, domina il mondo, ma come puro teatro d’ombra. E anche questa è una bella consolazione. Non si rischiano imbrogli, sfilacciamenti, porosità, circolazioni sospette tra dentro e fuori, tra l’io e il mondo, tra la parola individuale e quella collettiva, tra la finzione e la realtà.

Vorrei tornare ora all’esempio delle *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato*. In quel libro del 2013, ho usato una figura sociale, storica, quella del disoccupato, e l’ho messa in relazione con l’istituzione che dovrebbe *curarsene*. Il contravveleno cinico-nichilistico mi ha aiutato a prendere le distanze da tutta una serie di significati che intorno a quella figura circolavano spontaneamente. E un atteggiamento ironico ha subito distanziato gli enunciati alla prima persona e il legame direttamente autobiografico con la figura dell’autore. Quest’operazione non si è però limitata a stilare un inventario più o meno fedele, o al contrario distorto ed esagerato, di stereotipi linguistici connessi con la figura del disoccupato. In quella figura già ampiamente costruita dagli altri, socialmente, mediaticamente, ho voluto riversare delle personali ossessioni amorose e di felicità. Ho provocato appositamente un malinteso tra meditazioni esistenziali, epistolario erotico, e denuncia sociale. In questo tentativo di far cortocircuitare la portata politica e sociale della condizione di disoccupato con una smania erotica privata e un rovello esistenziale, c’è la speranza di cogliere qualcosa di nuovo e di diverso nelle nostre vite, e quindi di *dire qualcosa di nuovo e di diverso* sul nostro modo di amare, o di aggirarsi senza salario nel mondo, o di sognare diversamente l’amore e il lavoro, ben al di là della rinuncia ai sogni collettivi d’emancipazione. Non si tratta, qui, ovviamente, di suggerire una sorta di ricetta né della buona poesia né della poesia veramente politica. Né, tanto meno, si vuole proporre una qualche fantomatica sintesi tra il contravveleno catastrofista e quello cinico-nichilista, così come ho tentato di definirli. Voglio solo ribadire questo elementare fatto, o se vogliamo questa fondamentale scommessa: la poesia non consolatoria, ossia la poesia politica, è ancora in grado di veicolare forme di *conoscenza del mondo e delle persone*, attraverso la capacità di ascolto e descrizione degli oggetti, degli eventi, degli affetti. Il suo destino, insomma, non è per forza schiacciato sull’opzione catastrofista o su quella cinico-nichilista. Se tutti quanti, in qualche modo, siamo obbligati a passare per queste due forme di decostruzione o di offensiva critica, non siamo però condannati a rimanerne ipnotizzati.

I testi di Stéphane Bouquet, di Benoît Casas e di Marielle Macé, che ho raccolto e proposto all’*Ulisse* per la sezione relativa alle voci straniere, sono da considerare in qualche modo come un prolungamento di questa mia riflessione. Non si tratta di approcci del tutto sovrapponibili e convergenti, ma costituiscono per me tre punti diversi di sfondamento delle visuali e delle posture che dominano le scritture contemporanee di poesia. Di Casas ho già fatto cenno. La sua mi pare una lucidissima disanima sui malintesi possibili che emergono nel tentativo di confrontare i termini “poesia” e “politica”. Di Bouquet mi preme il cortocircuito oggi così apparentemente inattuale tra eros e rivoluzione. Eppure proprio privilegiando il punto di vista omoerotico, al di fuori dell’odierna normalizzazione e istituzionalizzazione dei legami omosessuali, qualcosa di fondamentale viene detto sulle potenzialità “pubbliche”, “collettive”, “politiche”, dell’eros individuale. Potenzialità che la parola poetica, storicamente, ha espresso in modo molto più tempestivo rispetto alla parola politica. Infine, vi è l’intervista di Marielle Macé, studiosa anomala di letteratura che vuole leggere la poesia di oggi e rileggere quella di ieri sul terreno degli attuali conflitti politici, convinta che questo avvicinamento di scrittura e lotte sia fecondo sia per il pensiero che per l’azione. Macé ci

ricorda che, in un contesto di palese negazione della sensibilità e della potenza terrestre, la parola poetica, persino quella della tradizione lirica, *dando la parola al mondo*, acquisisce inevitabilmente una valenza politica contestataria. Se la politica e la propaganda inaugurata dall'amministrazione Trump segnano il punto attualmente più estremo della negazione non solo del riscaldamento globale, ma anche della semplice idea che il pianeta possa *essere affetto* dalle società umane e possa scatenare reazioni distruttive nei loro confronti, ogni scrittura volta a sondare e cogliere *la sensibilità e la potenza terrestre* funge, nel contempo, da implicito manifesto politico. Macé ci invita a considerare che la *descrizione del mondo* non è semplicemente un compito dello scienziato, sia esso sociale o naturale, ma una posta in gioco politica. Descrivere il mondo, i suoi profili, le sue forme di vita, significa rafforzare l'esistenza di certe cose a scapito dell'esistenza di altre, e in questo lavoro di reperimento e di potenziamento di ciò che vale la pena di difendere, di fare, di essere, anche la poesia ha, politicamente, qualcosa da dire.

Andrea Inglese

Note.

(1) Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 76, traduzione mia.

(2) *Ibidem*, p. 77.

APPUNTI PER ANEDDOTI SULLA SCELTA NON TELEOLOGICA DELLA POESIA CONTEMPORANEA

Intervenire su una questione così complessa come la relazione tra *Lirica e società*, mi ha posto sin da subito dei problemi relativi alla strada da intraprendere per affrontare l'argomento. Avrei potuto svilupparlo sotto forma di saggio puro sulla permanenza del *Discorso* di Adorno nella contemporaneità, o preferire un approccio sociologico – già lamentato da Adorno –, oppure portare avanti un commento formale della poesia contemporanea italiana finalizzato a rintracciare i suoi rapporti con il mondo esterno.

Non avendone, forse, le capacità o rischiando di risultare noioso, ho deciso di procedere in un modo del tutto ascientifico, ma d'altra parte l'unico che mi è stato congeniale. Ho scelto, infatti, di concentrarmi più sull'aspetto del “fare poesia” e delle sue implicazioni con la società, argomentando a partire da citazioni di figure della “letteratura” greca arcaica e classica, con qualche incursione sul moderno, e qualche altra sul contemporaneo. Si tratta di sintagmi, frasi, paragrafi che ho raccolto negli anni e che mi hanno posto delle domande, o delle semplici suggestioni, grazie alle quali mi sono interrogato per scovare un nesso tra l'atto poetico e le contingenze storiche. Nei paragrafi seguenti, in concreto, ho commentato le suddette citazioni, cercando (forzando) delle relazioni tra il mondo di allora e la nostra contemporaneità, procedendo talvolta *per differentiam*, talvolta *per analogiam*, talvolta, e qui la scientificità si perde del tutto, *per folliam*.

Riflettendo sugli estratti, ho tentato di suggerire che l'idea adorniana di una lirica come “espressione individuale di un antagonismo sociale”(1) sia ancora fondante della pratica della poesia, ma che questo antagonismo consista proprio nella volontà del poeta o del testo di non sortire alcun risultato evidente: ho cercato di mettere in evidenza, dunque, come l'assenza di finalità, la *ateleologia*, sia di per sé un atto etico/politico.

1. EPIMENIDE DI CRETA

Il sonno non lo [Epimenide] abbandonò prima di aver dormito per quarant'anni; solo dopo compose i suoi versi e purificò Atene e molte altre città.

(Pausania, *Viaggio in Grecia*, I, 14)

È possibile iniziare la trattazione con Epimenide Di Creta, il primo sapiente che, nella rappresentazione che ne ha dato Giorgio Colli(2), esce dallo spazio mitico, entrando, seppure in forma sfumata e favolistica, nella dimensione storico temporale. Siamo a cavallo tra l'VIII e il VII secolo a. C. e, dalle notizie che riusciamo a ricavare da Diogene Laerzio, Paolo di Tarso, Strabone e, infine, Pausania, Epimenide è il sapiente bugiardo che ha dormito per duecento anni, o per quaranta, o per centocinquantesette, in una grotta; al risveglio il Cretese compie tre gesti. Per prima cosa esce dalla grotta e, pensando di aver dormito per poco tempo, non riconosce più i suoi luoghi, né tantomeno viene riconosciuto, se non dal fratello più giovane, ormai vecchio; in un secondo momento comincia a scrivere “versi”, e, infine, viene chiamato da Solone, cui insegnerà il sistema delle leggi, a “purificare” la città di Atene.

Epimenide, dunque, dorme, non riconosce, compone, purifica (e insegna a leggiferare).

In prima battuta la microbiografia di Epimenide pone l'accento sulla lentezza. Che abbia dormito per centocinquantesette, duecento, quarant'anni, l'iperbole non lascia dubbi sulla gestazione dell'opera poetica. Il lungo sonno grazie al quale Epimenide riesce a compiere delle azioni che rimarranno nei secoli si colloca in opposizione di certo alla dimensione storica e biologica: ad una produzione rapida, ad una vita dedicata al produrre, alla razionalità del mondo, questo estratto pone un antagonismo di base, che consiste in rallentare, dormire, e, solo alla fine, produrre. Produrre sì, ma non subito, né subito in rapporto alla storia. La gestazione sonno-lenta dell'opera poetica, non può

non considerare il mondo, ma quest'ultimo, inizialmente, influenza il soggetto come i rumori notturni disturbano il sonno dei sonnambuli: solo dopo aver assorbito, dormendo, i mutamenti storici, solo dopo aver elaborato il trauma privato, arriva il testo e il gesto politico. Lo schock di Epimenide, quindi, è prima di tutto individuale. Infatti, il Cretese al principio è traumatizzato dal non essere riconosciuto, una volta uscito dalla grotta. Si trova nella sua Creta e Creta è l'unica città che non purifica, e che stenta a riconoscere. Il trauma vicino è solo trauma dell'*io*, mentre solo dopo aver affrontato il trauma individuale il Cretese riesce a fare un'azione politica, in lontananza.

Con *Durs Gruenbein* potremmo dire che l'atto poetico è sempre “il rapporto tra l'*io* e la costante storica che si impone con violenza”(3). La prima violenza però è comunque una violenza che parte dall'*io* e a questo stesso giunge. In lontananza, quando il contatto con i luoghi familiari ha agito sull'*io*, l'autore può confrontarsi coi traumi storici, allora, nel VII secolo a. C., potendo, financo, risolverli.

Concentrandoci sulla duplice azione politica che Epimenide compie – purificare la città di Atene e insegnare le leggi a Solone –, è evidente come questa non sia più praticabile nella modernità. D'altra parte, costituisce un'azione etica in sé quella di scegliere qualcosa la cui gestazione è molto lunga, a fronte delle esigenze di velocità del quotidiano. Se diamo retta a Strabone, sappiamo che Epimenide “per mezzo dei versi (*dià tōn epōn*) si diede alle purificazioni”(4): un complemento di mezzo che non può sussistere nella contemporaneità. È opportuno, dunque, sottrarre la seconda parte della proposizione, sicché scompare il fine (il *télos*). Resta il sonno e la composizione, ma il fine non può più essere né dichiarato né tematizzato. Seppure detto in termini ancora rapidi e approssimativi, grazie alla sottrazione della seconda parte della proposizione di Strabone, è possibile rimarcare l'idea della ateleologia della poesia contemporanea.

Se di questo si approfondirà più avanti, si può a questo punto procedere a partire da un altro filosofo della antichità, per riflettere sul mondo moderno, ora dalla prospettiva della *scelta* etico-formale.

2. TALETE

Non le molte parole suggeriscono un'opinione assennata
[...].Scegli (*hairōū*) una (*en*) sola parola – cara (*kednōn*):
Incatenerai così le lingue dai discorsi senza confini (*aperantōlogous*) degli uomini ciarlieri.
(Talete, in Diogene Lerzio, *Vite di filosofi*, I, 35)

Scelta/Scegliere è il secondo termine-chiave sul quale vorrei soffermarmi, anche per la densità semantica che in Greco Antico possiede questa parola, *hairesis*: scelta, taglio, deviazione.

Talete, il filosofo presocratico, guida alla scelta della parola “cara” che possa incatenare la “logorrea” della storia e degli “uomini ciarlieri.” Se le lingue della storia sono lingue “prive di confini” (*aperantōlogos*), l'invito alla sintesi è deviazione (di nuovo *hairesis*) dal costume (*ethos*) del mondo: alla retorica, piena, caotica dei concittadini al potere, Talete oppone qualcosa di “prezioso, caro”. Porre un limite all'illimitato attraverso qualcosa di “prezioso” per il soggetto poetante, ora, non è apologia del “preziosismo”: è la *scelta* etico-politica di interrompere il flusso caotico dell'attualità e sospendere. Questa parola “preziosa” potrebbe vagamente ricordare la “parola verginale” di matrice adorniana, ovvero quella parola che costituisce “l'indizio di una protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente”(5).

Oggi come allora, del resto, la scelta sintetica è scelta etica di fronte ad una modernità in cui non solo tutto scorre velocemente, ma il profluvio di parole è anche fuggevole. I social network, ad esempio, e l'uso politico di questi, si basano su un linguaggio senza confini, senza limiti, ma sfuggente. Si tratta di una falsa oralità: un'oralità che non è vero verbo né vero scritto, alla quale il testo poetico con i suoi sforzi – i suoi sonni, riprendendo Epimenide – prova a reagire per mezzo di un argine. *Scegliere* la parola “preziosa” significa “avere cura” – l'opposto del “Me ne frego” fascista – del linguaggio e ancora una volta tentare, individualmente, di interrompere

momentaneamente il chiacchiericcio, generando qualcosa di *significativo*.

Se Talete guida alla scelta di “una sola parola” contro l'*aperantólogos* del mondo, sulla stessa linea etico-poetica si pone anche Platone. Per quanto le ricerche sul rapporto tra poesia e filosofia in Platone si siano in gran parte concentrate sulla censura, sulla polemica che il filosofo ha portato avanti nella *Repubblica*, in realtà, la scelta etico-formale viene enunciata anche nel *Protagora*. Quando, infatti, Socrate, confrontandosi con Protagora, analizza le debolezze del *Carme a Scopas* di Simonide, il filosofo conclude enucleando quali potrebbero essere le poesie accettabili all'interno di una città eticamente governata. Si tratta delle massime sapienziali, laconiche, come “Conosci te stesso”. La carica etica di queste massime risiede nel poter essere “scagliate” (*embállō*) in breve (*brachū*)(6). La brevità di cui parla Socrate è di certo assimilabile alla scelta di *una sola parola* di Talete, e alla “parola verginale” di Adorno, per quanto in questo caso il passo aggiunga qualcosa di notevole. *Scagliare in breve*, infatti, oltre a segnalare la necessità della permanenza del testo poetico di fronte a un mondo che chiacchiera, oltre a elogiare nuovamente la sospensione contro il flusso caotico, potrebbe suggerirci che i versi poetici debbano avere la possibilità di essere scagliati entro le fratture, le vallate, del discorso del mondo, vallate rintracciate attraverso la dialettica. Le parole di Platone spingono all'analisi del mondo, alla separazione, e a scagliare i versi all'interno di quelle strade sottili del discorso sorte dalla scissione stessa.

Nel cinema espanso della modernità, però, le fratture risultano inesistenti rispetto al discorso teorico portato avanti dal filosofo del IV secolo. Tutt'alpiù la scelta della sospensione contemporanea, di una scrittura frammentaria(7) che proceda per pennellate, più che inserirsi negli spazi residuali del mondo, ove ne esistano, è la decisione di sospendere il discorso poetico a pochi centimetri da terra.

3. ERACLITO

Οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.
Non dice, non nasconde, ma manda segnali
(Eraclito, fr. 22B93, DK)

Un ultimo frammento antico. Un altro frammento suggeritomi dal terzo volume della *Sapienza Greca* di Giorgio Colli(8), pubblicato postumo, l'approfondimento su Eraclito. Il frammento che apre la raccolta delle proposizioni eraclitee è un ulteriore passo sul quale ho riflettuto a lungo, talvolta dimenticando fosse di Eraclito stesso. Il filosofo del “conflitto” – banalizzando –, ponendosi in continuità con la tradizione della poesia filosofica apollinea, spiega qui quale sia il compito primario del signore Apollo: *Non dire, non nascondere, ma mandare segnali (sēmaínei)*. La forza di questa breve proposizione sembra dire ancora oggi qualcosa in merito alla poesia, e in relazione a quanto si scriveva precedentemente: compito della poesia potrebbe essere il “significare” – che è ben diverso dal “comunicare.”, compito, tra l'altro, applicabile alle varie soluzioni di poetica (paradossalmente anche alle asemiche), che, chiaramente, con l'orfismo non hanno nulla a che fare.

Se, del resto, “la lirica si manifesta garantita socialmente nella maniera più profonda lì dove non toglie le parole dalla bocca della società, dove essa non comunica niente”(9), il verbo *Sēmaínō* si colloca su questa linea. Innanzitutto, questo verbo costituisce l'unica azione positiva dell'oracolo, che si posiziona a conclusione di due negazioni: il “non comunicare” e il “non nascondere.” Tutte le tre azioni non hanno un referente precisamente decodificabile, per cui non siamo in grado di rintracciare né che cosa taccia, né che cosa dica, né tantomeno, che cosa significhi. Nella “vaghezza” dell'assenza di referente, si annida qualcosa di molto complesso, e per questo più affascinante. La proposizione eraclitea suggerisce, se attribuita ad un'opera in versi, che l'atto poetico inneschi non un'unica direzione di significato, ma una molteplicità di possibili, imprevedibili per chiunque legga. *Sēmaínō* sembrerebbe condurre a quel *Futuro radicale* di cui ha parlato recentemente Italo Testa(10), corroborato, inoltre, dalla ontologia dell'opera in versi tracciata da Aristotele. Lo Stagirita, nella *Poetica*, additava come caratteristica propria della poesia,

quella di dire “le cose per come potrebbero essere”(11). Tuttavia c'è una grande differenza tra Eraclito, Aristotele e il *futuro radicale*: ancora l'assenza di referente nella proposizione eraclitea. Questa mancanza stipula sì un patto con il futuro ma non in linea teleologica. L'assenza di oggetto, del resto, ci mette di fronte ad una difficoltà capitale: noi sappiamo che il testo poetico agirà, che significherà qualcosa, ma non sappiamo che cosa, né quali saranno i suoi risultati. Se infatti per Aristotele la poesia ha *un fine (télos)*, se in Testa autorizza *la speranza*, partire dal frammento eracliteo significa rafforzare l'idea di una poesia ateleologica: se non sappiamo né dove né come vada a finire, abbiamo solo coscienza dell'esistenza di una molteplicità di significati, ma non siamo in grado di trovarne una funzione specifica. Sappiamo che “qualcosa se ne farà”, ma non sappiamo che cosa. L'esistenza della poesia contemporanea – la sua eticità – si potrebbe giustificare solo in quanto, significando, esiste e non in quanto fa.

Se fa qualcosa di evidente è ancora una volta rintracciabile dalla disamina del verbo *sēmainō*, laddove si potrebbe ravvedere più una fine che un fine. Se *sēma*, infatti, significa tanto segno, quanto tomba – anche in base alla relazione con il termine *sōma* –, potremmo forzare la traduzione in “Non dice, non nasconde, ma indica le tombe.” Sostanzialmente il *sēma* indica che qualcosa c'è stato, che è esistito, stabilisce un rapporto con un passato cui si è sopravvissuti e un futuro cui giungeremo. Il *sēma* indica al passante qualsiasi che in quel determinato luogo si trova un corpo morto. Come se il passante non lo sapesse, il verbo *semainō* mette in guardia: *attenzione, qualcuno ha vissuto, è morto ed è sepolto qui*. Qui la politicità, ancora, del testo poetico, la fine: ovvero la possibilità di suggerire l'umano e l'essenza dell'umano, cioè la sua caducità, e il suo fine ultimo, il traguardo che necessariamente si raggiungerà. Potremmo servirci di quanto scrive Enzensberger nel suo *Poesia e politica*: la politicità della poesia risiede nel “ricordare l'evidenza”(12) (così come *sēma* “rende evidente” che in una determinata terra è sepolto un corpo). *Sēmainō* ricorda ciò che saremo, ciò che ci accomuna, come trattato approfonditamente dalla linea che dalla *Ginestra* di Leopardi giunge fino al *Mito di Sisifo* di Camus. L'eticità dell'atto poetico, di alcuni atti poetici, consiste nel ricordare l'umano all'umano, o, abituare a morire, passo dopo passo, nell'esplosione del *fulmen in clausula* dei versi conclusivi. Ricordare quest'evidenza, questa fine unica e comune è costitutivo dell'atto poetico che con la sua tensione volta al finale rappresenta tanto un esercizio alla morte quanto un freno alla nostra bestialità(13). Anzi: un freno alla nostra bestialità proprio in quanto esercizio alla morte.

C'è solo un problema: il pubblico non esiste oppure non se ne cura. Torna l'ateleologia.

4. GOETHE

FAUST:

Lascia che il passato resti passato.

Così mi uccidi.

MARGHERITA:

No, tu devi vivere!

Io ti voglio descrivere (*beschreiben will*) le tombe.

(Goethe, *Faust*, vv. 4518-4521)

Il salto millenario non spaventi, è semplicemente un'ulteriore prova della non-scientificità di quanto sto scrivendo. Eppure il rapporto tra *sēma* e morte, tra *sēma* e poesia, tra istanze etiche e assenza di pubblico si possono rintracciare in queste poche battute della *Tragedia di Margherita*, la prima parte del *Faust* di Goethe. Nelle scene conclusive del dramma, infatti, quando Margherita sta per essere giustiziata, dopo aver inconsapevolmente ucciso la madre e visto morire il fratello, Faust, aiutato da Mefistofele, si presenta con l'intento di liberare l'amata, ancora grazie alle arti del diavolo. Margherita è in preda al delirio. Faust, d'altra parte, vinto dall'amore e dall'angoscia, dichiara di sentirsi morire. Ma Margherita controbatte: *No. Tu devi sopravvivere. Io ti voglio descrivere le tombe*. La volontà di Margherita è quella di *descrivere* a qualcuno, corresponsabile, un qualcosa nei

confronti del quale si è colpevoli e al quale si è sopravvissuti. Se Faust vuole dimenticare il passato, Margherita vuole *descrivere* i risultati di quel passato da cui si è giunti. Il testo poetico probabilmente potrebbe rappresentare anche questo: la descrizione delle macerie – storico/individuali – cui si è, colpevolmente, sopravvissuti e, al contempo, l'avvertimento del traguardo comune. Descrivere le tombe è ancora una volta quel “ricordare l'evidenza” di Enzensberger, il *sēmainō* di Eraclito, ma è anche quell'azione etica propria dell'uomo assurdo di Camus. Margherita non vuole spiegare, né risolvere, *vuole descrivere*. La sua descrizione non “offre una via d'uscita dal male – come l'azione di Faust (*inciso mio*) – ma è uno dei sintomi di questo male”(14). Margherita è assurda proprio per una ragione – come la poesia contemporanea: proprio perché, per quanto sia colpevole, per quanto *voglia descrivere l'evidenza del suo misfatto*, mette in circolo un messaggio che non sortisce alcun esito. Il pubblico (Faust) non si cura delle macerie né del traguardo comune. Posto che la descrizione delle tombe, come si diceva a proposito di *sēmainō*, potrebbe avere una molteplicità di conseguenze, bisogna anche considerare l'indifferenza. Faust recepisce la descrizione, infatti, la assorbe, ma una volta morta Margherita, una volta trovatosi nei gangli del potere, nella seconda parte del dramma, pare non ricordare più né la donna amata, né quelle tombe di cui era corresponsabile.

Se, all'inizio di questa trattazione si è detto dell'eticità della lentezza della produzione; se, continuando, ho parlato della scelta etica di una parola sospesa – aiutato da Talete e Platone; se, infine, ci si è concentrati sul “significare” di Eraclito, della sua ateleologia, a meno che non si tratti del ricordare l'umano all'umano, la volontà di Margherita e l'indifferenza di Faust – *scil.* il poeta e la società – non è meno rappresentativa delle altre di una pratica oppositiva alla produzione capitalista. L'efficacia della scrittura, infatti, non è affatto valutabile nell'immediato presente, ma neppure contemplabile. Produrre “senza scopo immediato”, senza necessità di esito, di “generazione di capitale”, in *extrema ratio*, riprende nella pratica della poesia l'immanenza della sospensione: non si oppone, forse, deliberatamente, ma, di certo, nei fatti. Rispondere “scrivo e leggo senza scopo” è di per sé una scelta etica nell'era della produzione finalizzata. Ricorda, di nuovo, Talete che, interrogato sul perché non avesse figli, risponde: “Per amore dei miei figli”(15).

5. IL FINE ETICO DELLA ATELEOLOGIA

Così come il verbo *sēmainō* di Eraclito, la descrizione di Margherita ricongiunge i due opposti di passato e possibilità nel futuro. Tuttavia, come già detto, il prosieguo della tragedia mette in evidenza come il suo *fine* non ottenga alcun esito: il *messaggio* resta inascoltato e non produce risultati. La sua azione descrittiva è, inoltre, frutto di una condizione di delirio, del *pathos* di un soggetto che tenta di resistere disperatamente alle contingenze, ma il mondo le fugge davanti agli occhi. Margherita, morendo, risolve la contraddizione tra la volontà di descrivere e la condizione di un mondo sordo. *Il suo non è un atto ateleologico, però mostra la ateleologia*(16). Vorrebbe essere un'azione antecedente il sacrificio *per* qualcosa, ma si conclude con un sacrificio *per* nulla. Quella di Margherita è una ateleologia incosciente, come del resto ci si sarebbe aspettato dallo slancio “romantico” goethiano, ma così come fino agli anni '80 del novecento sarebbe successo nella poesia moderna. Il poeta descriveva, denunciava, mimetizzava, enucleava la “visione schizomorfa dell'universo”, ma, al contempo, prendeva parte del lamento collettivo di restare inascoltato.

Se, però, si considera la ateleologia come immanente all'atto poetico, la convinzione adorniana di una lirica come “espressione individuale di antagonismo sociale” appare ancora valida seppure non sacrificale.

Torniamo indietro. La lentezza nella gestazione del testo poetico, la scelta di una parola *cara* implicano di per sé un antagonismo sociale ma non incidono affatto sulla società. Il “significare” e la disamina di questo verbo lo hanno, credo, messo in evidenza. Scegliere la ateleologia – ovvero “questo che faccio *non serve a niente*” – significa porsi, individualmente, in una deviazione dall'*ethos* del mondo. Data un'etica – l'insieme delle regole sociali di una determinata società,

considerando l'etimologia del termine –, la scelta ateleologica è un'*hairesis*, che, come si diceva precedentemente, non è nient'altro che una deviazione (si pensi ad eresia). In pratica la ateleologia è una paraetica, un procedere parallelamente all'uso del valore economico della modernità, camminandole accanto “come si cammina accanto a un nemico”(17).

Non “servire a niente”, tuttavia, pone il poeta di fronte all'invito più frequente di *Trovarsi un lavoro vero*, questione tematizzata da Ben Lerner nel suo *Odiare la poesia*. In questo bel paragrafo del saggio, l'autore sostiene che la poesia “dovrebbe rappresentare un'alternativa al tipo di valore che circola nell'economia della vita di tutti i giorni, ma non è in grado di realizzare concretamente quell'alternativa.” Secondo Ben Lerner, dunque, l'imperativo dei detrattori della poesia rappresenterebbe l'invito sprezzante a fare del “lavoro reale” anziché “virtuale”(18). Se, però, consideriamo quanto detto in merito alla teleologia del mercato, sembrerebbe che l'imperativo di trovarsi un lavoro vero significhi: “fai un lavoro produttivo, ovvero immettiti nel sistema di rapporti di lavoro e relazioni stabilite e ordinate dalla economia liberista e moderna.” Partendo da questa parafrasi divergente dell'invito sprezzante, l'atto poetico assume un altro valore e un valore etico (o paraetico): appurato che la maggior parte dei poeti svolge degli altri lavori “veri” per poter continuare a scrivere e a vivere nella modernità, scegliere la ateleologia consente all'autore di riservarsi quello spazio di libertà di “non servire a niente” e per questo avere la possibilità di non riprodurre delle relazioni – gerarchiche o patriarcali o padronali – del mondo del lavoro necessario per la sopravvivenza e la sussistenza.

Un piccolo lamento: purtroppo ciò non avviene sempre. La macchia del capitale influenza anche le dinamiche relazionali delle pratiche di poesia. Scegliere l'opposto non è certo esaltazione della purezza (autocelebrativa) individuale, ma, nel gioco sociale della contemporaneità e della poesia contemporanea, l'ultimo scoglio etico cui è possibile aggrapparsi.

Luciano Mazziotta

Note.

- (1) Th. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, 1979 (1958 e 1961), p. 49.
- (2) G. Colli, *La Sapienza Greca*, Vol. II, 1992 (1978), pp. 44-75.
- (3) D. Gruenbein, *Il mio cervello babilonico*, in *I bar di Atlantide*, 2018, p. 11.
- (4) Strabone, *Geografia*, 10, 4.
- (5) Adorno, *Ibid.*, p. 49.
- (6) Platone, *Protagora*, 339a-348c.
- (7) Vorrei specificare che per *scrittura frammentaria* non intendo le pratiche poetiche di primo novecento: ma l'unità minima di un libro di poesie (con tutto ciò che queste rappresentano). *Fragmenta* erano del resto i testi del *Canzoniere* di Petrarca. Anche le opere poematiche novecentesche e contemporanee, inoltre, – da E. Pagliarani a Milo De Angelis, da V. Frungillo a V. Bagnoli ad A. Raos – si sviluppano per aggregazione di queste unità minime. Il discorso comunque sarebbe ampio e necessiterebbe una trattazione più approfondita. Rimando, a tale proposito, al saggio di V. Frungillo, *Il luogo delle forze. Lo spazio della poesia nel tempo della dispersione*, 2017.
- (8) G. Colli, *La Sapienza Greca*, Vol. III, 1993.
- (9) Th. Adorno, *Ibid.* p. 53.
- (10) I. Testa, *Autorizzare la speranza. Poesia e futuro radicale*, pubblicato sul blog *Le parole e le cose* il 21.03.2019, consultabile al link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=35174>
- (11) Aristotele, *Poetica*, 9, 51b, 4-5.
- (12) H. M. Enzensberger, *Poesia e politica*, in *Questioni di dettaglio*, 1965, p. 217.
- (13) I. Brodskij, *Intervista a Iosif Brodskij* di Missy Daniel 1986, in Cynthia L. Haven (a cura di), *Conversazioni*, 2015 (2002), pp. 189-200.
- (14) A. Camus, *Il mito di Sisifo*, 2017 (1942), p. 93.
- (15) Diogene Laerzio, *Vite di filosofi*, I, 26.
- (16) Cfr. A. Camus a proposito dei *Dèmoni* di Dostoevskij: “Non è di un'opera assurda che si tratta in questo caso, ma di un'opera che imposta il problema dell'assurdo.” in A. Camus, *Op. cit.*, p. 107.
- (17) H. M. Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia*, in *Op. Cit.*, p. 143.
- (18) Ben Lerner, *Odiare la poesia*, 2017 (2016), p. 54.

POLITICA E LETTERATURA

Un filosofo che può aiutarci a pensare i rapporti tra politica e letteratura è sicuramente Jacques Rancière. Evito di esaminare in dettaglio le numerose proposte e posizioni espresse in libri come *Politica della letteratura* o *Ripartizione del sensibile* e ne estraggo invece una tesi di fondo su cui poggiare il mio discorso: la letteratura non ha che fare con la politica per via dei suoi contenuti discorsivi o dell'impegno politico di chi la produce: essa fa, ed è politica, in quanto letteratura. Benché lavorino su due scale diverse, la politica e letteratura si caratterizzano come due pratiche fondate sul dissenso, sull'interruzione; o, detto in modo più neutro, sulla riorganizzazione dei rapporti tra forme di visibilità e forme di dicibilità, tra forme di proprietà e forme di spossamento, tra regimi di inclusione e di esclusione. Politica e letteratura si presentano, da questo punto di vista, come due pratiche inventive, immaginative, finzionali in un senso ben preciso: due pratiche che hanno la capacità di inventare delle forme, di immaginare degli spazi, in cui i ruoli e i rapporti cambiano, modificando le condizioni della loro visibilità all'interno della scena comunitaria.

Sul concetto di *visibilità* – di *visibilità critica* – si è espresso anche uno scrittore e teorico francese come Christophe Hanna, articolando ulteriormente la dimostrazione della politicità della letteratura: una politicità intesa appunto come effetto pragmatico delle operazioni e delle forme che questa mette in campo e non come attributo limitato ai suoi contenuti discorsivi.

In *Poésie Action Directe* Hanna esprime la necessità di abbandonare tutti gli *a priori* circa la funzione estetica della poesia. Basandosi su un certo ventaglio di scritture francesi più o meno contemporanee, Hanna propone una nozione di poetico come risultato di una serie di azioni di selezione e ridisposizione di materiali simbolici in contesti precisi, tali da produrre delle interazioni significanti e inedite. Il “sapere proprio” di queste pratiche transitive, che definisce anche come *disposali*, non è quindi un contenuto discorsivo, ma un *effetto di visibilità critica*. Esporre una realtà, i suoi rapporti e le sue contraddizioni, a un qualche tipo di visibilità, significa esporre quella stessa realtà all'eventualità di una sua ridefinizione o di una sua rivoluzione. Non si tratta di quindi di ristabilire un senso scomparso, maiuscolo, o di reinscrivere in un mondo in crisi il sentimento perduto del reale; né si tratta di pronunciare, a partire da un punto d'assolutezza, una verità, finanche negativa, di cui si possiede una conoscenza preliminare. Si tratta invece, per le scritture che Hanna ha in mente e per quelle di cui accennerò più avanti, di “disporre o ridisporre degli elementi simbolici nel sistema sensibile di un contesto”, in modo da produrre una visibilità critica dei supporti e dei codici delle diverse realtà del mondo, di operare una ridefinizione degli ambiti, di scombinare i rapporti di corrispondenza tra regole, funzioni ed usi. È in questo senso che abbiamo a che fare con scritture impegnate: *epistemologicamente*. Ed è in questo senso che abbiamo a che fare con scritture politiche: *pragmaticamente*.

Selezione e ridisposizione di materiali e codici sono un assunto teorico, e una pratica specifica, anche per quanto riguarda l'arte contemporanea. Nicolas Bourriaud nel suo saggio *Postproduction* parla infatti di selezione, appropriazione, trasformazione dei materiali secondo un'intenzione precisa che prevede infine la condivisione, la messa in comune dell'oggetto estetico. Il passaggio dal paradigma teologico della “creazione dal nulla”, a quello della postproduzione a partire da un bacino materiale e simbolico comune, è un passaggio con conseguenze decisive. Il creatore, il genio artistico, viene sostituito da figure diverse, figure laiche come il *bricoleur* o il semionauta. Per comprendere ciò che è in ballo in questo processo, il cui punto di partenza è ravvisabile nell'opera di Duchamp, Bourriaud ricorre all'*Introduzione per la critica dell'economia politica*, laddove Marx scrive che il consumo è allo stesso modo, e immediatamente, produzione e viceversa la produzione è sempre anche consumo. Tanto il *ready made* quanto le pratiche disposali fanno quindi venir meno la distinzione tra produzione e consumo, tra creazione e fruizione.

A mio avviso però Bourriaud sbaglia nell'adottare, rispetto all'ambito artistico, la nozione di

consumo. Perché così facendo asseconda una caratteristica precisa del capitalismo contemporaneo, cioè il fatto di trattare come beni di consumo quelli che sono invece beni di uso. Come appunto gli oggetti artistici.

Dove il consumo prevede l'esaurimento, la distruzione dell'oggetto consumato, l'uso pertiene invece al possibile, agli infiniti e indefiniti impieghi dell'oggetto, che può essere utilizzato e riutilizzato anche più volte. «si fa uso quando si può eseguire una variazione, immaginare una forma diversa [...] nell'uso il reale retrocede a possibile, il bordo tra impossibile e possibile diviene poroso». La nozione di uso, che ha assunto un rilievo decisivo nella filosofia contemporanea, ci obbliga quindi a riconsiderare il nesso inscindibile tra prassi e poiesi, e tra parola e azione; permettendoci così di ripensare l'istituzione della letteratura o della poesia in termini di intreccio fra consuetudini e innovazioni. L'uso ci permette di riconfigurare l'unidirezionalità lineare del processo estetico in una biunivocità osmotica in cui non c'è più un soggetto attivo che fa uso di un oggetto inerte, ma in cui gli oggetti usati, e i termini del loro uso, retroagiscono sul soggetto autore e sul soggetto lettore, modificandone disposizioni e condotte. In ambito artistico possiamo distinguere tra uso conforme o proprio e un uso improprio cioè tra un uso che rispetta regole, consuetudini, funzioni e scopi, depositati e cristallizzati nell'oggetto o nel materiale, e un uso improprio, ribelle se vogliamo, che si fonda sull'immaginazione di ciò che è possibile fare e mostrare con ciò che c'è, usando lo spartito comune dell'intelletto generale e i materiali condivisi che ci circondano.

Ciò è tanto più importante nel momento in cui la società postfordista in cui viviamo ha come connotato principale quello di aver messo a lavoro e a profitto il linguaggio e la comunicazione e tutte le facoltà cognitive dell'uomo in quanto tali. Questa identità di produzione materiale e comunicazione linguistica, analizzata a più riprese da Paolo Virno, comporta infatti tra le altre cose la trasformazione dell'industria culturale in industria dei mezzi di produzione. L'industria culturale produce, in altre parole, procedure e modelli comunicativi che fungeranno ulteriormente da mezzi di produzione.

In uno scenario siffatto la politicità e l'impegno della letteratura non possono che acuirsi, responsabilizzarsi in modo radicale rispetto alle condizioni contestuali. Si daranno allora scritture reazionarie o collaborazioniste e scritture dissensuali o anti-realiste, nel senso conferito a un simile concetto dal semiologo Rossi-Landi: «È realistico ciò che il pubblico – un determinato pubblico – capisce e accetta, subito e facilmente, come proprio; e ciò che il pubblico non può capire e accettare subito e facilmente come proprio, varia in modo incessante di momento in momento e di luogo in luogo». In questa definizione si situa un modo di essere tipico del capitalismo, la sua capacità cioè di fagocitare costantemente il nuovo, l'antagonistico, di metterlo a profitto e così disinnescarlo. Sarà allora opportuno proporre non una coazione al nuovo di stampo modernista o avanguardistico, bensì una coazione al dissenso, il quale, però, non può avere valenza universale e eterna, non può che mutare costantemente forma e modalità operative in base alle condizioni contestuali. La rivoluzione, il dissenso, non possono avere modelli astratti validi per tutte le situazioni, vanno reinventati sempre daccapo.

Quanto detto finora vorrebbe mostrare anche quanto poco sia produttivo, se non superficiale, impostare il problema rappresentato dalle cosiddette "scritture di ricerca" riducendole ai tratti dell'ipo-assertività e del distacco ironico, come ha recentemente fatto Guido Mazzoni in una sua intervista. Alle regressioni intellettuali della lirica e alle operazioni post-poetiche così miniaturizzate, Mazzoni oppone la potenza discorsiva della sua stessa produzione poetica, quella "poesia per adulti" che, muovendo verso il romanzo-saggio, intenderebbe dire molto "di più" rispetto a quanto di solito si fa in ambito lirico. Questo "dire di più" è senz'altro anch'esso una precisa politica, ma per quanto mi riguarda la questione non è tanto dire di meno o di più rispetto alle varie ideologie del testo più invalse, se poi si producono comunque discorsi che si pongono come la forma verbale del vero e che riducono l'esperienza di lettura e il soggetto-lettore a cassa di risonanza dove far riecheggiare il discorso dell'autore sul mondo e su di sé. La questione è quella di accettare uno spostamento, un altrove del possibile della letteratura.

All'istanza espressivista, queste scritture anomale oppongono un lavoro sui margini degli ordini di verità dominanti, inceppando la volontà di dire con un'intenzionalità ostensiva, operativa. Invece di una poesia per adulti proporrei una poesia fatta da e per esseri umani neotenici.

La neotenia è un concetto coniato nel 1884 dal biologo tedesco Julius Kollmann, combinando due parole greche: *neòs* (nuovo) e *teìno* (tendere verso, estendere, mantenere) per descrivere una caratteristica di un tipo di rana messicana. Havelock Ellis, antropologo e sessuologo, fu invece il primo ad applicare il concetto di neotenia all'uomo. Successivamente teorici come Bolk, Portmann e Gould hanno affermato e dimostrato nel corso del Novecento come l'uomo sia un animale neotenico cioè caratterizzato da una ritenzione di tratti somatici e comportamentali dei cuccioli. Riassumendo, per neotenia è stato inteso: nascita anticipata, sviluppo lento e ritardato, immaturità cronica, scarsità di specializzazione morfologica, pulsionale e linguistica.

È dirimente eliminare due equivoci possibili che nascono da due opposte idee caricaturali dell'infanzia:

1. Equivoco apologetico che vede il bambino come simbolo di innocenza e purezza e usa la neotenia come prova della natura fondamentalmente buona dell'essere umano;
2. Equivoco dispregiativo che vede il bambino come un *minus habens*, un cognitivamente sottosviluppato e l'infanzia come stadio transeunte che viene chiuso definitivamente con l'entrata nell'età adulta e nel regno della ragione.

E qui penso al Mazzoni che in una intervista su Nuovi argomenti propone una poesia per adulti: *Una parte consistente della poesia contemporanea, sia quella che discende dai poetesi tradizionali, sia quella che discende dai poetesi avanguardistici, chiede al lettore di regredire verso strati di coscienza anteriori a quelli della coscienza desta adulta e lo immette in retoriche separate dal brusio della comunicazione ordinaria. Credo che oggi si debba fare così: trattare il lettore da persona adulta.*

Il pregiudizio del primo tipo non può non farci pensare al mito del fanciullino di Pascoli, che però, se spurgato dalle scorie ideologiche romantico-decadenti, è una teoria della meraviglia non solo attuale, ma prassi in aggirabile del fare poetico.

Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: Impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare. (G. Pascoli, Il fanciullino)

La neotenia confuta entrambe le posizioni: l'infanzia né come fase passeggera, né come periodo innocente, bensì come invariante biologica da cui derivano: natura indeterminata e ambivalente, apprendimento ininterrotto, interazione attiva e creativa con l'ambiente.

Un pensatore che ha dedicato pagine illuminanti all'infanzia, senza incorrere in pregiudizi idealizzanti, è stato Walter Benjamin. Nel gioco infantile, nel rapporto che esso stabilisce con la materia della realtà, si esplica una capacità combinatoria, di assemblaggio, di continua scomposizione e ricomposizione degli oggetti.

I bambini sono fondamentalmente portati a frequentare i luoghi dove si lavora, dove in modo evidente si opera sulle cose. Sono attratti irresistibilmente dai materiali di scarto che si producono in officina, nelle attività domestiche o lavorando in giardino, nelle sartorie e nelle falegnamerie. [...] Con gli scarti di lavorazione i bambini non riproducono le opere degli adulti, tendono piuttosto a porre i vari materiali in un rapporto reciproco nuovo e discontinuo, che viene loro giocando.

(Walter Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p. 60).

Accanto alla figura del bambino Benjamin aggiunge quella del collezionista che al pari del primo intrattiene con gli oggetti un rapporto feticistico, che è il risultato di una trasgressione alla regola che assegna a ogni cosa un uso appropriato, trasgressione che per Freud coincide con la deviazione del desiderio dal suo oggetto primario, mentre per Marx con la violazione del valore d'uso (Agamben 1977, 41-46, 53).

Il collezionista infatti raccoglie oggetti, raduna frammenti non integrati nell'ordine delle cose; si interessa di «territori estremi», cose desuete o declassate; chiama a raccolta scarti, resti e quanto si sottrae alla logica commerciale dell'utile, li libera dalle relazioni funzionali cui soggiacciono, sogna un mondo «dove le cose sono liberate dalla schiavitù di essere utili».

Il collezionista e il bambino affrancano quindi le cose dalla loro riduzione a valore di scambio, attraverso un doppio movimento, un movimento nel tempo (eterocronia) e un movimento nello spazio (eterotopia): le sottraggono alla linearità storica del tempo cui sono destinate e le salvano dall'oblio; contemporaneamente producono uno spostamento nello spazio, generando un contesto nuovo in cui le cose rivivono.

In questo senso, agli occhi di Benjamin il «carattere distruttivo» dei bambini e dei collezionisti è rivoluzionario, poiché rifiuta di sottostare alle leggi dell'utile e della funzionalità, alle leggi del mercato che governano la moderna circolazione delle merci. La loro prassi peculiare si fonda sulla volontà anarchica e distruttiva di scardinare la continuità omogenea e vuota dell'esistente, attraverso la raccolta di scarti, il recupero di frammenti, materiali strappati dal contesto che sono riordinati secondo nuovi criteri in modo che si illuminino reciprocamente, in questo modo, «ogni brandello e ogni scarto [...] salvato finisce per cospirare contro l'ordine esistente».

Lo psichiatra e pediatra D.W. Winnicott nel suo libro *Gioco e Realtà* analizza proprio la distruttività dei bambini come caratteristica precipua della nostra specie e ne fa il punto di svolta tra due fasi evolutive: 1. entrare in rapporto con un oggetto e 2. usare un oggetto.

Entrare in rapporto con un oggetto è un evento e un'esperienza del soggetto mentre usare un oggetto vuol dire che quell'oggetto deve essere reale, deve essere parte di una realtà condivisa e non un fascio di proiezioni. Per usare un oggetto il soggetto deve accettare e riconoscere che l'oggetto è fuori di sé, è fuori del suo controllo onnipotente. È nell'uso che l'oggetto diventa reale, esterno e pubblico. Per Winnicott il passaggio dall'entrare in rapporto all'uso si realizza non tramite la conoscenza o l'esperienza ma tramite un tentativo di distruzione. Far diventare reale un oggetto significa tentare di farlo a pezzi. Solo dopo il tentativo di distruzione l'oggetto o ciò che ne sopravvive può essere usato. Quindi ogni uso è un prima di tutto una distruzione, una distruzione però in parte fallita, che va a vuoto, che lascia del materiale che può essere appunto riutilizzato. Come abbiamo precedentemente affermato, solo il consumo comporta una distruzione totale dell'oggetto e quindi rende impossibile qualsiasi uso.

Tornando al gioco, come ha recentemente sottolineato Marina Montanelli nel suo saggio *Il principio ripetizione*, per Benjamin l'essenza del gioco è appunto il principio ripetizione. Ma bisogna distinguere tra due nozioni di ripetizione. La prima è la ripetizione mitica di religione e destino: l'eterno ritorno dell'identico. La seconda è una «ripetizione storica e differenziale» che ripetendo trasforma e modifica e produce futuro.

Nella prima accezione è stata inteso il gioco da Freud e da Piaget o come coazione a ripetere intrisa di pulsione di morte, per dominare il trauma, o come fuga dalla realtà sulla base del principio del

piacere. In entrambi i casi il gioco è una tendenza disadattativa e recessiva destinata a scomparire con l'età adulta, l'età della ragione e del principio di realtà.

Questo orientamento è stato smentito dalle sperimentazioni condotte da Paul L. Harris, accompagnato dalle teorizzazioni di Eugen Bleuler e Vygotskij, secondo i quali il gioco e la capacità finzionale non rappresenta qualcosa di occasionale destinato a una graduale scomparsa nel corso dello sviluppo intellettuale; al contrario risultano essenziali anche all'uomo adulto.

Benjamin insiste sulla non esaustività della lettura freudiana del gioco, esiste invece un gioco svincolato, o esente, dal dominio (di sé, del trauma) – un gioco libero, ma soprattutto un gioco produttore di nuovo. Con le parole di Montanelli: «Il gioco sospende la ripetizione rituale dell'identico rovesciandola in pratica emancipativa e costruttiva: non reitera il ciclo né finge una linearità progressiva, piuttosto procede orizzontalmente per serie di combinazioni, per salti e contrazioni in cui il nuovo emerge dalla “manomissione” continua e gioiosa del vecchio» (p. 91).

Il giocattolo è una forma innovativa che nasce da atti distruttivi, dal prendere distanza dal mondo, dal passato e dalla tradizione. L'uso fondato su ripetizione, variazione e montaggio di materiali spogliati della loro unità mitica e della loro aura, riporta questi materiali dalla sfera dell'Erlebnis unico a quella dell'Erfahrung ordinaria. Nella lettura che ne dà Marina Montanelli il gioco, come inteso da Benjamin, non condivide ma contende al sacro il suo campo d'azione. E proprio questo punto ci collega alle riflessioni di Emile Benveniste e Giorgio Agamben sull'argomento.

Nel suo saggio *Il gioco come struttura* (1947) Benveniste afferma che il gioco è un'attività regolata da un'intenzionalità non orientata verso l'utile, che ha un rapporto dialettico con il sacro. Il sacro presuppone la realtà del divino e il fedele attraverso il rito è introdotto in una realtà più vera – il sacro è sur-reale. Al contrario il gioco è extra-reale, col gioco si esce dalla realtà, il giocatore è introdotto in un'altra realtà. Il gioco è un'operazione desacralizzante – è un sacro invertito. Tutto può essere trasformato in gioco se lo si separa dal suo fine reale che si propone e che gli conferisce efficacia.

Agamben, nel suo saggio *Elogio della profanazione* (2005), afferma che mentre la religione sottrae cose e luoghi all'uso comune e le trasferisce in una sfera separata, la profanazione restituisce le cose e i luoghi all'uso comune, e proprio il gioco viene definito come organo principe della profanazione. Successivamente Agamben si perita di distinguere tra secolarizzazione e profanazione: mentre la prima è una forma di rimozione che sposta lasciando intatta la dinamica di potere e di dominio; la seconda implica una neutralizzazione del sacro, una distruzione di aura di ciò che viene restituito all'uso disattivando i dispositivi di potere. La profanazione non si limita ad abolire la separazione ma sgancia il mezzo dal fine e rende inoperoso un vecchio uso e ne crea uno nuovo. Profanare significa fare nuovo uso delle separazioni, giocare con esse. Nella società del capitalismo avanzato, inteso come religione culturale che crea l'assolutamente improfanabile, spettacolo e consumo sono le due facce dell'unica impossibilità di usare, perciò profanare è diventato impossibile e proprio per questo la profanazione dell'improfanabile è il compito politico della generazione che viene.

Meraviglia, gioco, distruzione e uso improprio sono alcune delle precipuità derivanti dalla natura neotenica dell'animale umano. Come ha analizzato Marco Mazzeo nel suo saggio *Il bambino e l'operaio*, questi stessi caratteri neotenici vengono esplicitamente messi a profitto in quanti tali dal capitalismo avanzato contemporaneo in forme come il *Lifelong Learning*, l'infantilizzazione nel consumo e nel lavoro, etc.

«In un mondo che ci condanna a essere creativi come tanti *enfant prodige*, ma politicamente disorganizzati come bimbi al nido», queste pratiche testuali e gli autori che le praticano, mettono in campo «un'infanzia all'opera non asservita ai miti puerili della società dello spettacolo con i suoi gadgets, le sue mode compulsive, le sue novità all'ultimo grido, i suoi bestsellers», ponendo al centro della scrittura «potenzialità linguistico-cognitive, sospensioni d'uso, possibilità

d'apprendimento». Lo scrittore postproduttore e bricoleur, va perciò inteso come essere neotenico all'opera, un soggetto che mette alla prova, distrugge e usa ciò che lo circonda, «come un parlante alle prime armi che tende a cambiare [...] porzioni di lingua, sistemi di usanze, intere immagini del mondo».

Simona Menicocci

OGNUNO RICONOSCE I SUOI. POESIA, POLITICA, SOCIETÀ

1. La poesia non muta nulla

Vorrei cominciare dicendo delle cose che tutti sanno consapevolmente o inconsapevolmente, ma che molti dimenticano, perché così vuole il gioco sociale di cui facciamo parte e l'illusione che lo rende possibile. Le dico all'inizio per evitare che la discussione diventi irrealistica e velleitaria, come succede spesso quando si parla dei rapporti fra cultura e politica.

La poesia è un sistema sociale separato: non ha quasi alcun rapporto con la politica intesa come prassi. Chiunque vinca la battaglia fra le poetiche, il risultato pratico là fuori sarà sostanzialmente lo stesso, cioè nullo. La poesia non muta nulla. In questo è davvero una «meridiana della filosofia della storia»(1); annuncia infatti una marginalità più ampia, quella della cultura umanistica tutt'intera. Le generazioni nate dagli anni Quaranta in poi sono culturalmente bilingui. Sono cresciute in mezzo a due paradigmi: il primo, la cultura umanistica tradizionale, lo hanno scoperto a scuola, il secondo, la cultura pop, lo hanno incontrato nell'etere discorsivo della propria epoca. Il primo ha avuto un peso politico diretto fino a quando la società ha conservato gerarchie fondate sull'autorità dei corpi intermedi, cioè strutture di potere di tipo notabile; ma quanto più si transita da una società fondata sul potere pastorale e sull'egemonia delle élites a una vera società di massa, tanto più il peso politico della cultura tradizionale si attenua. In Italia il passaggio decisivo coincide con la crisi del sistema politico nato nel dopoguerra e basato sulla mediazione dei gruppi dirigenti colti, fondamentali nei grandi partiti del secondo Novecento. Coincide in altre parole col momento in cui il proprietario della televisione privata, il capo della società dello spettacolo, il principale fornitore di cultura pop del paese prende il potere nel 1994, sancendo una metamorfosi della grammatica politica e intellettuale che aveva già avuto luogo nel decennio precedente.

Se oggi centinaia di scrittori firmano un appello a favore dei migranti, la politica non se ne occupa; se Claudio Baglioni ne parla al festival di Sanremo, allora questo è un evento politico. Nel 2000 centinaia di intellettuali si schierarono per la cancellazione del debito dei paesi in via di sviluppo: la politica non se ne occupò. Poi Lorenzo Cherubini, in arte Jovanotti, ne parlò al festival di Sanremo e due giorni dopo venne ricevuto, insieme a Bono Vox, dal presidente del consiglio Massimo D'Alema. Quando nel 1946 il segretario del Partito comunista italiano, su «Rinascita», sente il bisogno di rispondere all'editoriale con cui si apre «Il Politecnico», è l'uomo politico Togliatti a muoversi sul terreno dello scrittore Vittorini, a discutere, in forma lunga e argomentata, su un tema complesso, come fanno gli intellettuali. Quando nel 2018 il Ministro dell'Interno Salvini provoca Roberto Saviano minacciando di togliergli la scorta o polemizza con lui per la politica sui migranti, è Saviano a rispondere al Ministro dell'Interno usando le stesse forme brevi e spettacolari, adoperando cioè la grammatica di cui Salvini è erede, quella che Italia viene formalmente inaugurata, nel 1994, da Silvio Berlusconi.

Oggi la cultura tradizionale conserva un effetto politico nei luoghi dove persiste una forma di autorità, come accade nelle scuole di ogni ordine e grado. Quello che si dice a scuola ha ancora un valore politico; quello che si scrive nei libri destinati al ristretto pubblico colto molto meno. Da tempo la poesia ha perso il suo mandato sociale(2). In Italia ciò avviene in due momenti. Il primo cade all'inizio del Novecento: testi come *Lasciatemi divertire* di Palazzeschi («Infine io ò pienamente ragione, | i tempi sono molto cambiati, | gli uomini non dimandano | più nulla dai poeti, | e lasciatemi divertire»)(3) e *La Signorina Felicita* di Gozzano («io mi vergogno, | sì, mi vergogno di essere un poeta»)(4) segnano plasticamente questo passaggio. Il secondo cade nel corso degli anni Settanta, e il Festival di Castelporziano ne è l'allegoria e l'*acting out*. Son cose che tutti conosciamo, non mi ci soffermo. Mi importa invece ridere che questa perdita è l'avanguardia di una perdita più ampia. Oggi gli intellettuali tradizionali non sono più dei profeti o dei legislatori: sono degli interpreti(5). Il legame fra politica e intelligenza, così forte fra la seconda metà del Settecento

e gli anni Settanta del Novecento, si è rotto, e questa frattura è un aspetto decisivo di ciò che chiamiamo populismo. Ora parliamo di poesia.

2. Lirica e poesia moderna

I generi letterari sono degli spazi, dei campi di forze che hanno un centro e una periferia. Da due secoli il centro della poesia occidentale è indiscutibilmente la lirica. La lirica è la norma, il *mainstream*, mentre la poesia non-lirica viene di solito percepita come sperimentale. Ma che cos'è la lirica?

Storicamente il termine ha due significati. Nella poetica greca e latina, è lirica la poesia cantata al suono della lira e, per estensione, degli strumenti a corda; poi, quando il rapporto con la musica si perde, il termine finisce per designare il genere lirico per eccellenza, l'ode, il suo elemento caratteristico, il *pathos* di stile alto. La seconda accezione emerge a metà del Cinquecento, quando la categoria estende il proprio spettro semantico e viene usata per designare una delle tre grandi forme (l'epica, il dramma e la lirica) in cui viene diviso lo spazio testuale che all'epoca si chiamava ancora 'poesia', come nella cultura greca e latina, e che, a partire dalla seconda metà del Settecento, si sarebbe chiamato 'letteratura'. La tripartizione nasce in Italia e si estende alle altre culture europee, ma diventa egemone solo col Romanticismo. In questa accezione è lirico qualunque testo in versi, o in prosa poetica, che parli di argomenti personali in uno stile che vuole essere personale, cioè distante dal grado zero della comunicazione ordinaria.

Nel corso dell'Ottocento le forme della letteratura si specializzano progressivamente: la narrativa si identifica con la prosa (durante l'Ottocento il poema narrativo è ancora popolare, all'inizio del Novecento comincia a essere percepito come un genere arcaico), la lirica guadagna l'egemonia sulla scrittura in versi e la tripartizione fra epica, dramma e lirica si trasforma, di fatto, nella tripartizione fra narrativa, teatro e poesia. Ancora oggi i libri di poesia continuano a ospitare, a larga maggioranza, testi brevi che parlano di argomenti personali in una forma che vuole essere personale. Nell'accezione moderna di lirica, il rapporto del testo col *pathos* di stile alto è secondario rispetto al rapporto con la soggettività. Esiste una poesia lirica di tono serio-tragico così come esiste una poesia lirica in stile comico-ironico. Se si guarda alla logica interna dei testi, le poesie di Gozzano, di Giudici o di Sanguineti dopo *Laborintus* non sono meno liriche di quelle di Leopardi, Montale o Sereni: in entrambi i casi abbiamo a che fare con testi brevi o di media lunghezza retti da una prima persona che parla di aneddoti egocentrici, della propria vita interiore o delle proprie opinioni. Alla soggettività nell'ordine dei contenuti corrisponde la soggettività nell'ordine della forma: i temi sono egoriferiti; lo stile si allontana dal senso comune e dalle convenzioni pubbliche che hanno governato la scrittura in versi. La metamorfosi riguarda tutti gli aspetti del testo: la metrica, la sintassi, il lessico, le i tropi. Se per millenni la poesia si era definita in funzione del metro (era poesia ciò che andava a capo secondo il rituale collettivo del verso), nella seconda metà dell'Ottocento nasce il verso libero. Whitman e Mallarmé, che sono tra i primi a usarlo, sono anche i primi a riflettere sulla sua novità epocale e collegano il verso libero alla nascita dell'individualismo moderno(6). Se per millenni la poesia è stata scritta in una sintassi grammaticale e pubblica, alla fine dell'Ottocento diventa possibile mettere le parole in libertà. Se per millenni il lessico della poesia era rimasto separato dal lessico della prosa dentro lo spazio chiuso di ciò che Wordsworth chiamava *poetic diction*(7), fra l'inizio dell'Ottocento e l'età delle avanguardie, con cronologie diverse a seconda delle diverse letterature nazionali, diventa possibile adottare un registro qualsiasi, non diverso da quelli usati in prosa. Infine i tropi. Fino alla seconda metà dell'Ottocento il loro uso incontrava dei limiti: la poesia rimaneva parafrasabile. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento i poeti si prendono una libertà senza precedenti nell'uso delle metafore e delle metonimie e la poesia può sfuggire alla comprensione ordinaria e diventare oscura, cioè imparafasabile.

Ma la forma lirica non esaurisce la poesia moderna. Esistono vaste periferie antiliriche che comprendono la tradizione del poema narrativo o saggistico, la poesia simbolista che rifiuta esplicitamente l'io o quella che Jean-Marie Gleize ha chiamato post-poesia. Da queste linee sono nate opere non meno importanti di quelle prodotte dalla lirica in senso stretto. Esiste però un elemento comune a tutta la poesia moderna. Adorno lo attribuisce alla sola lirica, ma invece vale per tutto il nostro genere letterario, ed è il rapporto con la soggettività. Nel caso della forma lirica la presenza dell'io è doppia perché agisce sul lato del contenuto e su quello della forma; nel caso della poesia non-lirica l'io si mostra solo nel medium della forma, in quella soggettività senza soggetto, cristallizzata nello stile, che chiamiamo straniamento. Il senso comune del lettore colto non specialista esprime questa percezione attraverso due *topoi*: il *topos* secondo il quale la poesia moderna è oscura e il *topos* secondo il quale una parte consistente della poesia moderna non-lirica è sperimentale, cioè lontana da ciò che tutti capiscono(8).

3. Adorno oggi

Secondo Adorno, il contenuto politico della lirica è la protesta della soggettività contro il mondo reificato, che riduce gli individui a parti di una serie trattandoli come merci o come numeri. Merce e numero corrispondono ai dispositivi della società civile moderna, il capitalismo e la burocrazia, e al loro strumento percettivo, il calcolo. In quanto antitesi della «fungibilità universale», la lirica è un genere assolutamente moderno perché presuppone che l'individuo sia diventato un valore, mentre «le manifestazioni dello spirito lirico a noi familiare [...] dei tempi andati brillano solo isolatamente»(9). Lo sviluppo pieno dell'individuo e il rapporto armonico, non conflittuale fra i singoli e la società sono per Adorno i primi contenuti dell'utopia, e l'utopia è un mondo in cui, come dice un aforisma celebre dei *Minima moralia*, si possa essere diversi senza avere paura(10). Il *Discorso su lirica e società* legge la conciliazione fra soggetto e oggetto che la lirica riuscita irradia qui e ora come il risultato di un privilegio di classe e al tempo stesso come segno di una liberazione utopica, quella che potrebbe aver luogo se il privilegio fosse redistribuito. Per Adorno è importante che il segno rimanga inconsapevole e che si esprima in modo immanente, cioè nella forma. Adorno diffida dell'arte impegnata: la sua simpatia va alle opere della tradizione grande-borghese e alle opere di avanguardia; ciò che cade in mezzo a questi due estremi, a cominciare dalla poetica dell'*engagement*, è sospetto(11).

Nel *Discorso su lirica e società*, come in tutte le sue opere, Adorno esecra la riduzione del singolo all'intero ma resta un hegeliano. Continua a pensare che gli esseri umani vivano dentro una totalità che tende alla chiusura, dentro il grande sacco dell'intero; e anche se rimanda la sintesi al piano dell'utopia, immagina la realtà come un sistema connesso da una forza centripeta che esige una conciliazione, o che comunque fa percepire l'assenza di conciliazione come un problema. Non pensa mai in termini di flusso anomico, moto centrifugo, metamorfosi, anarchia, divenire senza *telos*. Lo si vede quando parla del luogo in cui la cultura europea ha per la prima volta e più esplicitamente annunciato l'inevitabilità del relativismo e della disseminazione – il giudizio di gusto. Per Adorno in arte si danno opere riuscite o fallite; nel caso della lirica è possibile che la soggettività finisca per significare solo se stessa, «indugiando nella casualità della semplice esistenza scissa»(12), ma il problema del relativismo, del fatto che gli individui autoespressivi rispondano a un bisogno che formalmente è in tutti lo stesso, ma che produce immagini del mondo inconciliabili, non viene posto mai. Adorno attraversa Nietzsche per ritornare a Hegel.

La poesia del nostro tempo coglie lo *Zeitgeist* perché esprime un mondo che si pensa come fatto di parti contrapposte al tutto e il merito principale del *Discorso su lirica e società* è di aver fissato con chiarezza questo punto. Ciò che invece appartiene solo a Adorno, e non alla poesia moderna, è l'idea di soggettività che dà al *Discorso* la sua piega utopica. Questa idea non tiene. Non tiene per due ragioni, una storica e una metafisica. La prima è legata all'immagine dell'alienazione che Adorno ha in mente, un'immagine vagamente totalitaria, articolata secondo il paradigma

dell'omologazione, quello che rende possibile, nei *Minima moralia*, accostare la società dei consumi americana al nazismo. È anche per questo che Adorno concepisce la protesta della soggettività come tendenzialmente buona. Ma ammesso e non concesso che si voglia ancora usare la categoria di alienazione, oggi sappiamo che il volto ipermoderno di quest'ultima non è l'omologazione. Chi ha visto ciò che è accaduto nei cinquant'anni che ci separano dalla morte di Adorno lo coglie immediatamente. Il primo volto dell'alienazione contemporanea è il delirio della particolarità, il narcisismo di massa che ha distribuito alle moltitudini, in forma collettiva e depotenziata, gli ideali romantici dell'autoespressione e dell'originalità. O meglio: ha mostrato che quegli ideali hanno conseguenze politiche molto diverse da quelle che Adorno o le avanguardie avevano attribuito loro nel corso del XX secolo. Il brulichio egocentrico o neotribale delle soggettività non è una protesta o una liberazione; è invece il compimento, su un piano di massa, della società liberale e della sua capacità di creare piccole bolle di autonomia attorno ai singoli individui. Queste sfere sono la versione impoverita, ma alla portata di molti, dell'emancipazione che ha in mente Adorno. Il risultato complessivo è la moltiplicazione dei micromondi personali o locali. La poesia contemporanea si confronta in ogni momento con questi effetti di deriva: l'esplosione dei canoni, l'incomunicabilità fra le correnti, la crisi dei protocolli di intesa(13).

Inoltre Adorno pensa l'espressione di sé e la bellezza che l'espressione riuscita produce, come forme dell'esperienza umana, secondo uno schema che proviene dalle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller e che troviamo anche in Fortini(14). Né Schiller, né Adorno, né Fortini si pongono con la stessa enfasi il problema dei contenuti particolari di cui queste forme universalmente umane si riempiono. Ogni individuo ha il bisogno ontologico di esprimere se stesso; se il mondo frustra un desiderio simile, la frustrazione è percepita come una violenza. Ma se l'esigenza di autoespressione unisce, il contenuto delle autoespressioni divide: quanto più si lasciano le soggettività libere di prendere la parola, tanto più il mondo comune si segmenta in piccoli mondi divergenti. La «casualità della semplice esistenza scissa» non si mostra solo nelle opere fallite; si mostra anche nelle opere riuscite. La prima ragione per cui la poesia perde il mandato sociale è questo processo centrifugo: a tutti interessa esprimere se stessi; a pochi interessa leggere le autoespressioni altrui, perché i mondi divergono. Si può interpretare la tendenza del nostro genere a sviluppare dei 'poetesi', dei linguaggi stereotipati, riconoscibili e perciò aggreganti, anche come una risposta a questa deriva anomica. L'individualismo moderno ha un nucleo antipolitico: distrugge ciò che sta *es to meson*, in mezzo, al centro dell'*agorà*, nell'elemento comune che fonda l'idea di verità e di condivisione democratica(15). L'unica utopia di cui può farsi carico è liberale, microcomunitaria e fondata sulla separazione radicale fra la parte e il tutto: un'utopia di segno molto diverso da quella cui Adorno pensava.

4. Ognuno riconosce i suoi

Se il risultato pratico delle lotte interne al campo della poesia è sostanzialmente nullo, queste lotte sono tuttavia molto importanti per chi vi partecipa e cerca di fare in modo che la massima del suo comportamento possa valere come norma universale. Oggi il conflitto più importante riguarda proprio il valore politico della lirica. Le poetiche che si definiscono di ricerca ne hanno messo in discussione la forza conoscitiva. Lo hanno fatto in nome di due diffidenze speculari che più volte sono affiorate nel Novecento e nel XXI secolo – il sospetto per l'io dell'individualismo moderno, *topos* carsico della filosofia degli ultimi secoli da Marx a Deleuze, e il sospetto per l'assertività, per la postura «io, autore, ti dico che» senza la quale non c'è lirica. Quest'ultimo ha un'origine letteraria prima che filosofica; sembra la ripetizione, all'altezza del XXI secolo, di un atteggiamento emerso con l'ironia romantica e poi con l'ironia distruttiva di Flaubert, il primo ad aver scritto testi fondati sulla virgolettatura di tutto, sulla frustrazione pubblica della pretesa che qualcuno possa dire qualcosa di non-falso o di non-stupido.

Tutto ciò ha una sua ragion d'essere profonda, coglie un tratto della nostra epoca e ha prodotto opere significative. E tuttavia c'è qualcosa di reticente, di difensivo in questa poetica, qualcosa che lascia fuori territori di cui la letteratura deve rendere conto se si vuole rappresentare il nostro tempo per intero. L'inflazione della soggettività, l'inflazione dell'assertività, la miopia dei nostri ego, la serialità della nostra esistenza di individui – di entità superficiali costrette a preferirsi, abbagliate dalle nostre piccole differenze, piene di opinioni su cose che non conoscono, impegnate in una guerra a bassa intensità di tutti contro tutti – non cancella il fatto che gli esseri umani siano anche, siano soprattutto questo. A ciò si aggiunge la forma specifica della modernità. Lo stato di cose che ha reso possibile l'individualismo moderno è ancora lì, e sarebbe incomprendibile se, nell'epoca più egocentrica della storia, la letteratura si rifiutasse di usare l'io col rischio di tagliar fuori dai testi una parte considerevole di ciò che esiste veramente. La poesia moderna non è egocentrica per caso: è egocentrica perché in una simile miopia parla una condizione epocale. Per questo uno dei suoi compiti rimane quello di acclimatare il pronome di prima persona singolare al nostro tempo, un tempo che moltiplica il narcisismo e disgrega l'io come organo di controllo e come epicentro. Alcune delle opere decisive degli ultimi decenni sono tali perché, in modo molto diversi fra loro, hanno saputo costruire modelli plausibili di prima persona, da De Angelis a Magrelli, da Anedda a Benedetti o a Bordini – per citare autori e autrici italiani che oggi, in questo convegno, sono assenti. Il compito della letteratura non è educare: è dire la verità. Educazione e verità sono attività opposte: la prima occulta le pulsioni che dobbiamo nascondere perché ci sia civiltà e società, la seconda le rivela. Per me è sempre vero, ma lo è soprattutto quando si parla della poesia moderna. In questa forma simbolica c'è qualcosa di profondamente antisociale – per due ragioni: perché il genere divide il singolo dal senso comune e perché favorisce la divisione del mondo in mondi. La «protesta della soggettività che risuona nella lirica» non si rivolge contro la società reificata, come dice Adorno; la protesta della poesia moderna, lirica e non-lirica, si rivolge contro la società in generale: contro le menzogne che ci diciamo per vivere insieme fra estranei ripetendo parole che non ci appartengono davvero, contro il disagio della civiltà. Detto in modo frontale e senza aloni: si rivolge contro la società alienata nella misura in cui ogni società, dal punto di vista dell'io, implica qualcosa di alieno: una limitazione della soggettività, un'uscita da sé. La poesia moderna è il luogo di un conflitto radicale fra la parte e il tutto: lascia parlare l'inappartenenza, il desiderio di non usare le parole della tribù. L'universale che la poesia moderna cerca di cogliere attraverso un'individuazione senza riserve(16) ha un valore utopico solo per chi accetta la metafisica e la metapolitica di Adorno, perché in sé la poesia moderna esprime solo la volontà della parte di ottenere un riconoscimento senza dover uscire da sé, senza mediare. D'altra parte la letteratura rimane un atto di comunicazione; i suoi gesti di rottura, come le scenate dei temperamenti melodrammatici, non vanno presi alla lettera. Alla fine la poesia rinuncia alle parole della tribù ma si rifugia nelle parole di un piccolo clan. La anima il desiderio di parlare a chi condivide certi presupposti, il desiderio di stare con chi ci assomiglia. Ciò che Montale scrive in uno dei suoi emistichi più belli e terribili è per la poesia moderna vero alla lettera: ognuno riconosce i suoi.

Guido Mazzoni

Note.

- (1) Th. W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1957), trad. it. *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, p. 57.
- (2) W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, p. 89.
- (3) A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire!* (*Canzonetta*), in Id., *L'Incendiario* (1910), ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 238. Cito dall'edizione 1910 di *L'Incendiario*. Negli anni successivi la poesia verrà leggermente riscritta e si intitolerà *Lasciatemi divertire*.
- (4) G. Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, in Id. *I colloqui* (1911) ora in Id., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 178.

- (5) Z. Bauman, *Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-modernity, and Intellectuals* (1987), trad. it. *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- (6) S. Mallarmé, *Crise de vers* (1886) e *Sur l'Évolution littéraire* (1891), in Id. *Oeuvres complètes*, p. 363 e pp. 866-67; W. Whitman, *Notes Left Over*, in *Complete Prose Works* (1892), in *Complete Poetry and Collected Prose*, a cura di J. Kaplan, New York, The Library of America, 1982, p. 1056.
- (7) W. Wordsworth, *Preface* (1800, 1802) to W. Wordsworth, S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. by R. L. Brett e A. R. Jones, London, Methuen, 19652, p. 246.
- (8) Per una trattazione più ampia rimando a G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, capitoli I, II e III.
- (9) Th. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 50.
- (10) Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, trad. it. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1954, 66 (*Mélange*), p. 114.
- (11) Cfr. soprattutto Th. W. Adorno, *Engagement* (1962), trad. it. *Impegno*, in Id., *Note per la letteratura 1961-68*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 89-110 e Id., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 410 ss.
- (12) Th. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 47.
- (13) A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di A. Berardinelli e F. Cordelli, Lerici, Cosenza, 1975.
- (14) Cfr. per esempio F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in *Verifica dei poteri* (1965), e Id. *Opus servile* (1989), entrambi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 176 ss. e pp. 1641-52.
- (15) Cfr. J. P. Vernant, *Les Origines de la pensée grecque* (1962), trad. it. *Le origini del pensiero greco*, Milano, SE, 2019, p. 52.
- (16) «La creazione lirica spera di conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve». Th. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 47.

**AUTORIZZARE LA SPERANZA.
POESIA E FUTURO RADICALE**

[Questo testo è una forma rielaborata dell'intervento tenuto in occasione della sessione conclusiva dell'incontro "Lirica e società / Poesia e politica", Casa della Cultura, Milano, 2 marzo 2019 ([qui](#) la registrazione della diretta streaming delle tre sessioni dell'incontro)]

È come se oggi la questione della verità tendesse a entrare di prepotenza nel discorso dei poeti. Il compito veritativo della poesia ne occupa la scena, assume un ruolo focale in molte delle prese di posizioni che abbiamo ascoltato anche in occasione di questo incontro. È una mossa non scontata, se teniamo conto che proprio con un conflitto tra poesia e filosofia sul nesso tra apparenza e verità si inaugura la tradizione occidentale di ordinamento dei discorsi. Occorrerebbe chiedersi di che cosa sia sintomo questa esigenza veritativa, se sia semplicemente un'altra reazione all'impero delle *fake news*, oppure se non riguardi uno spostamento in atto dell'ordine discorsivo. A cosa fa segno la fortuna di cui la figura foucaultiana del parresiasta sembra godere ai nostri giorni tra poeti di orientamenti tra loro molto differenti? Nel passato recente, anche poeti civilmente impegnati come Pasolini, che hanno fatto del loro corpo l'esibizione di una verità scandalosa, erano sicuramente più cauti in proposito, ritenendo che la poesia avrebbe semmai un rapporto obliquo al vero, una relazione non diretta, mediata dall'apparenza.

Ma di cosa parliamo, quando parliamo di verità in poesia? Non tanto di rispecchiamento di una verità di fatto, di un'evidenza cogente da salvaguardare, ma piuttosto di una verità a venire, non data. Si parla di 'verità', ma il discorso confina con il terreno su cui campeggia la parola 'speranza'. Come se la poesia rinviasse a un'idea di mutamento, ma di un mutamento che non può essa stessa produrre. Il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti, di un mondo altro da quello che è, che nel *Discorso su Lirica e società* di Adorno costituirebbe l'aspetto critico del contenuto sociale della poesia, ripreso nella formula quasi incantatoria del "suono in cui dolore e sogno si congiungono". Ciò non riguarda necessariamente un contenuto utopico determinato, ma investe l'aspetto controfattuale della forma poetica, quella possibilità di mettere a distanza il mondo che non dipende dal modello di soggettività che di volta in volta una certa concezione dell'io poetico sottoscrive. Al di là del legame, storicamente condizionato, che diversi modelli di poesia hanno intrattenuto con l'io trascendentale della *greater romantic lyric*, dell'individuo borghese e della sua soggettività monologica, o dell'io narcisista di massa che secondo le analisi ispirate a Lasch caratterizzerebbe l'espressivismo contemporaneo, permane il rinvio a un mutamento possibile che la poesia non può produrre – secondo l'adagio fortiniano per cui la 'poesia non muta nulla' di per sé – ma che necessariamente richiama.

Per questo nell'appello alla verità si rifrange l'immagine di una comunità futura rispetto alla quale la poesia si assume il compito di autorizzare la speranza. Un'autorizzazione che ha come condizione di possibilità di non poter essere soddisfatta dalla poesia stessa. Ed è proprio dell'orizzonte contemporaneo in cui siamo immersi che questo riferimento permanga senza che tuttavia si disponga di un paradigma accettato secondo cui potremmo pensarlo.

Oggi assistiamo a una sorta di crisi di intelligibilità, che in diverse diagnosi sembra avere a che fare con la fine di un mondo e delle sue pratiche, di una forma di vita leggibile: fine della società letteraria, fine della politica nella sua concezione novecentesca... Come certi capi indiani che si trovarono di fronte al fatto che, una volta entrati nelle riserve, non risultasse più comprensibile cosa fosse un atto coraggioso, quale attività potesse esemplificarlo, visto che le pratiche che sino ad allora avevano dato senso a tali attività erano venute meno – i bisonti scomparsi, le guerre con altre tribù proibite. Molte diagnosi contemporanee denunciano una crisi di senso analoga, in cui sembrano venuti meno i riferimenti che rendevano intelligibili certi atti: che cosa può contare oggi come atto di parola, poesia civile, poesia politica, se ci mancano i riferimenti a una prospettiva collettiva d'emancipazione che ci consentiva di afferrarne il senso?

Che cosa sarebbe della poesia, e anche del suo rapporto critico con la società, se questo nostro tempo, come spesso diagnosticato, costituisse davvero l'epoca della sua fine, della fine del modo in cui ne abbiamo inteso il senso sino a ora? Si tratterebbe della fine di una forma di vita, delle concezioni di cui era intessuta circa ciò che valeva la pena fare, soffrire, pensare. Una situazione di estrema vulnerabilità, in cui sembra entrare in crisi l'ancoramento a un insieme di pratiche umane concrete, a un sostrato di atteggiamenti che si è sedimentato in riti e abitudini, istituzioni e storie, in cui la poesia per come la conosciamo si è incarnata.

Eppure, il fatto stesso che di poesie se ne continuano a scrivere, anche all'interno di simili quadri diagnostici, sembra indicare che vi è anche una contropinta, una resistenza al discorso della fine. Il fatto di non disporre più di un paradigma condiviso di cosa sia un'azione buona, non significa che noi non possiamo agire in vista di un bene che non conosciamo. Anche in assenza di un modello autorevole che renda intelligibile che cosa possa contare come un certo tipo di atto, noi possiamo comunque agire in vista di qualcosa che possiamo solo immaginare. Possiamo muoverci in vista di qualcosa che non è più possibile, secondo il senso dato di possibilità, e il cui senso dovrebbe essere definito dalla nostra stessa azione. Che possiamo anticipare solo nell'immaginazione. È un'anticipazione necessaria, fin tanto che saremo esseri viventi, di parola. E che deve permetterci di abitare anche i discorsi della fine come possibilità di un nuovo inizio, di un'azione nuova, come ogni atto di parola, per poter essere tale, deve pretendere di essere.

La poesia contemporanea potrebbe trovarsi in una situazione radicale di questo tipo – in cui una forma di vita, e le sue pratiche, sembrano essere crollate, e ci si trova in una transizione verso qualcosa di ignoto, che i nostri precedenti strumenti di lettura non ci permettono ancora di decifrare. Se leggiamo questa condizione con le categorie della vecchia intelligibilità, del mondo che non c'è più – in cui la società letteraria aveva uno statuto riconosciuto, la poesia sembrava godere di una posizione centrale nel campo letterario e essere dotata di un mandato sociale identificabile – allora il nostro agire, in questo caso il continuare a scrivere poesia, potrebbe sembrare completamente privo di senso, un residuo, un'attività attardata se non retrograda. Ma la crisi di una forma di vita, se cambiamo prospettiva, è anche la fase in cui un mondo nuovo è in cammino. Una novità che non può essere colta attraverso le forme di comprensione di cui disponevamo – le quali non possono far altro che certificare la fine del mondo precedente – ma che, proprio per la sua indeterminatezza, richiede un'attività esplorativa, un atteggiamento euristico di protensione verso ciò che sta oltre i limiti del senso tramandato. Ciò che dall'interno del vecchio mondo si lascia descrivere come crisi, è per altri versi il processo di elaborazione del nuovo. Anche in presenza di una crisi d'intelligibilità, è di fatto possibile, e necessario, continuare a riferirsi al futuro come a un orizzonte di possibilità a venire, non già previste da ciò che è codificato funzionalmente nel presente, agire in vista di qualche cosa che non conosciamo interamente. Le potenzialità della poesia, oggi, andrebbero misurate in questa prospettiva, nella sua capacità di stare insieme dentro e fuori il mondo conosciuto, di sporgere per così dire dall'interno verso il mondo a venire, di intercettare la corrente sotterranea del mutamento che attraversa il presente.

La crisi d'intelligibilità cui assistiamo riguarda la funzione sociale che prima attribuivamo a certe attività: è una situazione in cui vengono meno i paradigmi che ci permettevano di attribuire tali funzioni a determinate pratiche. Un processo che oggi investe centralmente la politica, che letteralmente non riusciamo più a leggere secondo i modelli che conoscevamo. Cosa vorrà dire agire in comune nel momento in cui non disponiamo più di modelli normativi di cosa sia una vita buona collettiva, di un'immagine condivisa di un 'noi'? Che cosa significa sperare quando il significato del termine deve essere reinventato?

In un senso analogo si parla di indebolimento del mandato sociale della poesia, della sua funzione. Ma ciò non esaurisce la questione del contenuto sociale della poesia, che trascende la sua funzionalità. Una situazione di transizione tra due mondi, in effetti, può essere anzi l'occasione per riarticolare tale contenuto, per scoprire aspetti di esso che una precedente comprensione rendeva invisibili. Oggi si manifestano aspetti del contenuto sociale che prima non eravamo in grado di afferrare, che magari risultavano repressi dalla grammatica politica dei discorsi emancipativi – per

esempio la questione dei diritti civili, le questioni di genere, ecologiche – e che la poesia, proprio in quanto pratica liminare, può contribuire a esplorare. Non è un caso se *Citizen* di Claudia Rankine sia uno dei testi che negli ultimi anni, secondo molti, sembra aver maggiormente rimesso in gioco una posta civile proprio muovendosi al di fuori di una comprensione tradizionale del politico, ma stando all'intersezione tra questione femminile, di classe e razziale, e tematizzando in tale chiave il ripensamento del legame tra io lirico e genere poesia – già il sottotitolo, 'An American Lyric', rilancia il motivo adorniano del contenuto sociale della lirica alla luce della metamorfosi dei processi di soggettivazione.

D'altra parte la poesia, lirica o meno, nelle sue pretese sembra aver a che fare con la sospensione della funzionalità sociale piuttosto che con la sua conferma. Non abbiamo un'idea chiara, definita dalle funzioni che le griglie del vecchio mondo ci permettevano di attribuire, di quale sarebbe il contenuto sociale della poesia (e della politica) oggi. Ma proprio per questo il presente è tutt'altro che una gabbia d'acciaio, un orizzonte perfettamente determinato nella sua inoltrepassabilità. C'è, in una condizione di transizione, un alto grado di indeterminatezza, e di apertura, che richiede attività esplorative, come la poesia, in grado di abitare luoghi eventuali, di elaborare mappe di paesaggi ignoti, inventando soluzioni d'esistenza che non sappiamo ancora decifrare.

Per questo la poesia avrebbe a che fare con l'autorizzazione della speranza, situandosi nella prospettiva di un orizzonte temporale che chiamerei 'futuro radicale'. Fare poesia equivarrebbe a istanziare una forma di vita in un solo portatore: una forma di vita non attuale, ma che il testo poetico nella sua individualità, e dall'interno del presente, anticipa. Noi non possiamo sapere se oggi ci troviamo effettivamente in questa condizione, né se essa si sia già presentata o addirittura non sia sempre stata costitutiva di ogni vero atto di poesia. Ma in ogni caso, tutto ciò non avrebbe a che fare con la disperazione, il puro sconforto per il collasso del mondo che abbiamo conosciuto. Piuttosto, la poesia confinerebbe con la speranza, la capacità di rapportarsi al futuro, nonostante tutto, come a un orizzonte di possibilità a venire; e con il coraggio di agire in vista di ciò che individualmente, e insieme, possiamo sostenere solo con la nostra immaginazione.

Italo Testa

IL PARADOSSO (O I PARADOSSI) DELLA LIRICA SECONDO ADORNO. RIFLESSIONI SU POESIA E POLITICA A PARTIRE DAL DISCORSO SU LIRICA E SOCIETÀ

«L'arte è l'antitesi sociale della società, non va dedotta immediatamente da questa»

«In ogni arte ancora possibile la critica sociale deve essere innalzata a forma, a schermatura di qualsiasi contenuto sociale manifesto»

«Ma che cosa sarebbe l'arte come storiografia se si scrollasse di dosso la memoria della sofferenza accumulata?»

(Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*)

Partendo dal tema del seminario milanese del marzo 2019 su *Lirica e società / Poesia e politica*, mi ripropongo qui di fare una breve verifica, con i modesti mezzi di un non specialista in studi filosofici e specialmente estetici, sull'attualità del celebre saggio di Adorno(1) cui il titolo del seminario rinviava – almeno relativamente alla poesia italiana di oggi(2).

Proviamo a riassumere, per il possibile, quel testo, per la verità assai più noto e citato (magari e non di rado anche a sproposito – lo si è appena visto in nota) nel dibattito internazionale che in quello italiano.

La poesia lirica può contenere moti ed espressioni dell'individualità, ma la sua dimensione artistica è conferita solo dalla forma estetica che le consente l'accesso all'universale. Tuttavia, nonostante la petizione di principio soggettivista e individualista della poesia (lirica) moderna, l'«universalità del contenuto lirico è [...] essenzialmente sociale» (LS 47). Il soggetto si confronta con contenuti sociali, ma la situazione sociale dell'autore non spiega le opere: che, in altre parole, sono in rapporto stretto con la storia, ma non sono (per intero) storicamente e socialmente determinate. Se vi entrano dei contenuti sociali, devono passare attraverso un'intuizione soggettiva, non essere espressi come concetti sociali. Di qui il rifiuto adorniano di concepire la critica come mera demistificazione di un'ideologia. Le grandi opere d'arte, e tra esse le poesie liriche in prima posizione, travalicano la falsa coscienza e la menzogna che pure veicolano, distinguendosi semmai per una viva e ben dialettica presenza della contraddizione: «La lirica non deve venir dedotta dalla società; il suo contenuto sociale è precisamente l'elemento spontaneo che non consegue dalla situazione di volta in volta sussistente» (LS 52). Naturalmente, per datazione e anche per origine pragmatica del saggio, la poesia presa in considerazione (da Goethe a George) è soprattutto una lirica lontanissima dai fatti della storia. Una lirica moderna(3), ma ben al di qua di tentativi di irruzione di contenuti sociali espliciti.

Il legame tra lirica e società è insomma indiretto. Anche la semplice espressione di una soggettività in rotta con la società, fuori da qualunque presa di posizione o introduzione di temi progressisti, costituisce di per sé un fatto sociale: «L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e che si esprime in quanto contrapposto al collettivo, all'obiettività» (LS 50). L'oggettività della lirica è data – hegelianamente – dal ripiegarsi dello spirito soggettivo (del soggetto) su sé stesso. Con ciò si arriva a un primo apparente paradosso per il quale l'aspetto più personale e idiosincratico della lirica costituisce proprio il suo elemento sociale.

(Se si vuole esemplificare con un caso italiano classico, il Montale delle *Occasioni*, diciamo pure dei *Mottetti*, rientra pienamente in questa definizione. Il suo aristocratico antagonismo rispetto alla società coeva è veicolato dalla poetica consistente nell'«esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta»(4). L'espressione della soggettività è più oggettiva della tematizzazione dell'oggettività, insomma).

La mediazione tra soggettivo e oggettivo – o in altre parole il modo in cui il soggettivo diventa oggettivo – passa, secondo Adorno, attraverso la lingua. E qui veniamo alla motivazione del nostro

titolo: «La paradossalità specifica del prodotto lirico, la soggettività che si capovolge in obiettività, è legata a quel predominio della configurazione linguistica nella lirica, da cui discende il primato della lingua nella poesia in generale, fino alla forma della prosa» (LS 53). Nella lirica c'è insomma la duplicità della lingua, che è insieme universalità dei concetti e spontaneità delle espressioni soggettive. Adorno è lontanissimo, ovviamente, dalle posizioni heideggeriane (il linguaggio come casa dell'essere, il linguaggio come evento, l'identità di poesia e pensiero come custodia del linguaggio) – e anzi in sorda polemica con esse. Il linguaggio, per Adorno, è prodotto sociale e veicolo di concetti. È dunque la predominanza della lingua – ove nel concetto di lingua andrà compresa sia la lingua in sé come prodotto sociale sia lo stile come suo sottoinsieme (anche se questo Adorno, nella sede di cui stiamo trattando, non lo specifica) – a costituire la premessa e la causa del passaggio dalla soggettività all'oggettività nella poesia lirica.

La contraddizione (e quindi la paradossalità) diventa massima quanto più la poesia (il linguaggio poetico) perde l'aura (e siamo ovviamente nei pressi della lettura benjaminiana di Baudelaire). Tanto più disincantato è il mondo, tanto più è incantata la lirica. Certo, la maschera tragica di questo linguaggio separato dal mondo, anche se espressione soggettiva attraverso un medium comunque radicato nella società, già ai tempi del *Discorso* di Adorno si andava disfacendo, o si era già senz'altro disfatta (e le considerazioni su una nuova poesia che si servisse di materiali linguistici anche più bassi o popolari – Lorca e Brecht i nomi poco più che gettati lì – sono in Adorno appena accennate e abbastanza incerte). Di sicuro gli esempi evocati da Adorno – Mörcke e George – partecipano di una «sotterranea corrente collettiva» (LS 57) dall'alto del virtuosismo della loro dizione poetica, classicista o decadente che sia. La purezza straniante dello stile è insomma la forma di antagonismo sociale insito nella poesia dei grandi lirici – anche se politicamente conservatori come George.

Un antagonismo sociale che in ogni caso «esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti»: «una forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull'uomo» (LS 49). Nonostante il suo possibile esoterismo – e la sua apparente distanza dalla storia, la poesia risulta così – agli occhi di Adorno – nientemeno che «meridiana della filosofia della storia» (LS 57).

È chiaro che la situazione, almeno dell'ultimo secolo o poco meno di poesia (e anche di quella poesia che possiamo continuare a chiamare lirica), è profondamente mutata rispetto alle coordinate che Adorno attribuiva alla «lirica tradizionale» (già in quella sede distinta dalla «lirica contemporanea»; LS 56). Sintetizzando al massimo: la lingua d'uso, più o meno straniata, ha fatto massiccio ingresso nel codice lirico; la forma di soggettività ivi espressa si è sempre più indebolita o ha messo in questione la sua *agency* – e questo per rimanere alla poesia comunque postlirica (escludendo la poesia narrativa o le forme di plurilinguismo estremo o di *cut up* delle avanguardie, o ancora – e più di tutto le nuove frontiere di quella che a vario titolo si può definire poesia concettuale); la lirica si è aperta a moduli narrativi o dialogici.

Ma evitando di problematizzare troppo queste ultime questioni, possiamo semplicemente chiederci: esiste ancora un paradosso della lirica oggi? E, soprattutto, che cittadinanza hanno i meri fatti sociali come materiale tematico all'interno della poesia?

È difficile rispondere a queste domande senza convocare l'Adorno, leggermente più tardo e sicuramente più complesso, oltre che incompiuto, della *Teoria estetica*.

Non c'è ragione di non estendere alla poesia lirica quanto Adorno dice più generalmente dell'opera d'arte nell'evo moderno. Le opere d'arte (e si parla sempre delle opere d'arte alte, perché Adorno non ammette l'afferenza alla sfera dell'arte di quelle che Lukács non si perita di chiamare “opere d'arte normali”) non contengono un vero “messaggio”, in quanto il loro oggetto è diverso da quello della realtà sociale. Il contenuto di verità delle opere d'arte risiede nel loro carattere di enigma, nel loro essere non conciliate (altre epoche hanno concesso una maggiore possibilità di conciliazione; la modernità non ne permette alcuna): esse, separate dalla realtà empirica – prive di un evidente senso positivo – sono kantianamente senza scopo (e quindi anche slegate dall'intenzione dell'autore). Pur

essendo da un certo punto di vista una monade cieca, l'opera d'arte è tuttavia in stretto rapporto con la storia, che le è immanente: «Il momento storico è costitutivo per le opere d'arte; a essere autentiche sono quelle che si affidano al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo. Esse sono la storiografia a se stessa inconscia della propria epoca» (TE 245). Questa definizione non ci può non ricordare quella, magari meno precisa e più suggestiva, della poesia come «meridiana della filosofia della storia» che costituiva una delle più memorabili dignità del *Discorso*.

Un tratto d'unione tra i due lavori è il concetto di mediazione. Il rapporto tra società e arte è sempre mediato (ed è mediato da un codice espressivo, che nella poesia inevitabilmente è costituito dalla lingua, o almeno da un suo sottoinsieme: non è qui possibile soffermarsi sul concetto di stile – cui Adorno, e non solo nella *Teoria estetica*, dedica pagine importanti ma di non facile interpretazione). Quanto alla «forza collettiva» evocata nel *Discorso* insieme al ritiro del soggetto nell'oggettività della lingua, essa sembra ricevere un commentario in questo importante passo della *Teoria estetica*: «La condizione di possibilità della convergenza di filosofia e arte è da ricercare nel momento dell'universalità, che l'arte nella sua specificazione – come linguaggio *sui generis* – possiede. Questa universalità è collettiva, in quanto come l'universalità filosofica, di cui un tempo era segno il soggetto trascendentale, rinvia all'indietro a quella collettiva. Ma nelle immagini estetiche ad essere collettivo è proprio ciò che si sottrae all'io: per questo la società è insita nel contenuto di verità. Ciò che si manifesta, grazie a cui l'opera d'arte sovrasta di molto il mero soggetto, è l'apparizione dell'essenza collettiva di essa. La traccia mnestica della mimesi, di cui ogni opera d'arte è in cerca, è sempre anche anticipazione di uno stato al di là della spaccatura tra quello del singolo e quello degli altri. Tale reminiscenza collettiva nelle opere d'arte non è però *χωρίς* dal soggetto ma passa attraverso di esso; nel suo moto idiosincratico si rivela la forma di reazione collettiva. Non da ultimo è perciò che l'interpretazione filosofica del contenuto di verità deve inesorabilmente costruire quest'ultimo nel particolare. In forza del loro momento soggettivamente mimetico, espressivo, le opere d'arte sfociano nella propria obiettività; non sono né il puro moto dell'animo né la sua forma, ma il processo rappreso tra di loro, e questo è sociale» (TE 176). L'espressione soggettiva che si capovolge nell'obiettività era appunto il paradosso della lirica: sembra qui costituire più in generale il paradosso caratteristico dell'arte.

Questo dualismo, nella concezione dialettica di Adorno, si ripete, nel «carattere ancipite» (*Doppelcharakter*, TE 301) proprio delle opere d'arte (fatti sociali, cioè eteronomi in quanto socialmente determinati – e, nel contempo, prodotti autonomi). Nonostante i due poli siano testimoniati quasi unilateralmente in alcuni periodi e generi (ad es. naturalismo vs. *art pour l'art*), questo carattere ancipite è in genere costantemente presente nell'età moderna che comincia con il *Don Chisciotte*: «Sociale [...] l'arte lo è non solo per la modalità della propria produzione, nella quale si concentra di volta in volta la dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione, né per l'origine sociale del proprio contenuto materiale. Piuttosto essa diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società, e tale posizione essa la ricopre soltanto perché autonoma. Cristallizzandosi in sé come qualcosa di proprio invece di accondiscendere a norme sociali vigenti e di qualificarsi come “socialmente utile”, essa critica la società con la propria mera esistenza, cosa biasimata dai puritani di tutte le confessioni. [...] Ciò che è asociale dell'arte è negazione determinata della società determinata» (TE 302). Forse in modo più tecnico e circostanziato, ma anche qui Adorno ribadisce che nell'arte di sociale c'è l'asociale rifiuto soggettivo della società. Come si diceva prima, ogni contenuto sociale nell'arte appare mediato: «La modernità radicale preserva l'immanenza dell'arte, pena il suo autosuperamento dialettico, al punto che la società viene fatta entrare in essa solo offuscata, come nei sogni ai quali sono state da sempre paragonate le opere d'arte. Niente di sociale nell'arte lo è immediatamente, anche dove ambisce ad esserlo» (TE 303). Anche Brecht – dice Adorno –, per ottenere un'espressione artistica con un contenuto di verità, ha dovuto stilizzare (attraverso gli allestimenti e più in generale lo straniamento) non meno, quantunque diversamente, di un autore classicista. Con la forza del ritornello: «Sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua presa di posizione manifesta. Il suo aspetto

storico allontana da sé la realtà empirica, di cui tuttavia le opere d'arte in quanto cose sono parte. Per quanto si possa predicare una funzione sociale delle opere d'arte, essa consiste nella loro mancanza di funzione» (TE 304). Il carattere ancipite dell'arte, tra eteronomia e autonomia – scandalo e contraddizione – sembra quindi il paradosso di fondo da cui dipendono gli altri (non ultimo quello tra soggettività e oggettività nella lirica).

A complicare questo paradosso, sta il fatto che secondo Adorno il valore di verità di un'opera d'arte è – paradossalmente – fondato sulla sua dimensione (inevitabile) di feticcio. Il suo feticismo magico, che è implicato nelle radici storiche, sfugge in qualche misura al feticismo della merce. Nell'inutilità stessa dell'opera d'arte, nel suo sottrarsi anche al valore di scambio, sta il suo valore di verità. Inutile, anzi dannoso, tentare di sfuggire alla dimensione feticistica: «Le opere d'arte che non perseverano così feticisticamente nella propria concordanza come se fossero l'assoluto che non possono essere, sono fin dall'inizio prive di valore; ma poi il continuare a esistere dell'arte diventa precario appena essa diventa consapevole del proprio feticismo e – come dalla metà del XIX secolo – si impunta su di esso. Al proprio accecamento essa si può appellare, senza di esso non sarebbe. Ciò la spinge nell'aporia. Appena al di là di questa non traspare che il riconoscimento della razionalità della propria irrazionalità. Le opere d'arte che vogliono spogliarsi del feticismo attraverso interventi politici di fatto assai discutibili, sul piano sociale si perdono regolarmente in una falsa coscienza per una inevitabile e inutilmente lodata semplificazione. Nella prassi dal fiato corto a cui esse ciecamente cedono, viene prolungata la loro propria cecità» (TE 305). La cecità di una falsa coscienza non più contraddittoria o paradossale, ma senza resti, è il destino delle opere d'arte che cercano di veicolare “messaggi” di carattere sociale e politico.

Di qui non tanto l'irrelevanza assoluta della posizione politica dell'autore, ma piuttosto la mancata tangenza con il valore di verità dell'opera – anche quando quella posizione venga espressa all'interno dell'opera medesima: «È l'immanenza della società nell'opera il rapporto sociale essenziale dell'arte, non l'immanenza dell'arte nella società. Poiché il contenuto sociale dell'arte non risiede al di fuori del *principium individuationis* di essa ma dimora nell'individuazione, a sua volta qualcosa di sociale, all'arte è velata la sua propria essenza sociale e solo la sua interpretazione può coglierla» (TE 312).

Se dunque la partecipazione dell'arte al progresso della società è sotterraneo e mediato, appariranno di dubbia efficacia le spinte tematiche a intervenire sulla prassi. Considerando che Adorno rimprovera addirittura a Brecht l'effetto del suo teatro riconducibile alla formula del *preaching to the saved*, ben più violenti saranno i suoi strali nei confronti dei realismi volgari, il cosiddetto realismo socialista in primo luogo. E anche l'impegno in senso sartriano viene criticato in quanto viziato da contenutismo: anzi, nel saggio sull'*Impegno* Adorno insiste sul fatto che non solo la mediazione della forma è l'unico possibile veicolo della dimensione politica, ma che – semplifichiamo ed estremizziamo – le sole autentiche opere d'arte politiche sono quelle che hanno un contenuto impolitico (e non casuale è l'uso del diletto esempio kafkiano). Al contrario, anche il contenuto politico radicale sarà soggetto al rischio dell'omologazione nell'ambito dell'industria culturale: al rischio, insomma, di diventare merce – e questo lo vediamo oggi anche più di allora: anche nella difficoltà che i canali non patinati (ai tempi di Adorno il ciclostile, oggi magari certe zone del World Wide Web) incontrano a sfuggire al loro destino di sussunzione al mercato.

Se vogliamo fare l'esperimento di seguire Adorno per una breve riflessione sul rapporto tra poesia e politica, le conseguenze paiono inevitabili. Non si dà qualcosa come una poesia civile. Se si dà, è prodotto di una falsa coscienza al quadrato, e priva di un autentico valore di verità.

La poesia che diventa predica, parresiasica o lamentosa che sia – spesso le due cose insieme –; l'inserimento, in altri termini, di espliciti temi politici con enfasi didascalica o parentetica nella poesia; l'insistenza sui diritti umani (nell'accezione criticata da Marx nella *Questione ebraica*); l'espressione di pietà che sconfinava nelle «deformazioni narcisistiche della compassione»(5): tutto ciò è inconsistente, ha fiato corto, nella sua pia illusione di essere utile non serve a nulla se non alla superfetazione della falsa coscienza.

Ovviamente, esiste una poesia di valore in cui i contenuti politici (storici, sociali) entrano in maniera indiretta, mediata. E questa mediazione è costituita soprattutto (lo dico in termini non adorniani) dallo stile e dall'assenza di un esplicito "messaggio". Non farò esempi negativi (ma sarebbero letteralmente sgorganti ad apertura di rivista o di sito) e – come controesempi positivi, e già, almeno secondo il mio punto di vista, pienamente canonici – mi limiterò a fare (senza poter entrare nello specifico delle loro opere), tra i possibili altri, i nomi a me cari di Eugenio De Signoribus e Giuliano Mesa.

Casi diversi, certo, ma entrambi possono mostrare come i materiali più o meno visibilmente provenienti dalla storia siano sottoposti a una elaborazione stilistica che – senza far leva su facili giochi empatici – innesta nella lingua la sofferenza proveniente dalle voci cancellate di chi la storia ha schiacciato.

E qui, del resto, ci riavviciniamo ad Adorno, che più volte nella sua opera ha rimarcato lo stretto rapporto tra sofferenza e valore di verità delle opere d'arte.

Prescindendo di nuovo da ciò che Adorno intendeva per stile, tale rapporto è già delineato con piena chiarezza nella *Dialettica dell'illuminismo*: «I grandi artisti non sono mai stati quelli che incarnavano lo stile nel modo più puro, più lineare e più perfetto, ma quelli che lo accoglievano nella propria opera come rigore intransigente nei confronti dell'espressione caotica della sofferenza, come verità negativa. Nello stile delle opere l'espressione del dolore acquistava la forza senza la quale l'esistenza, nella sua immediatezza, si perderebbe inascoltata»(6).

Più l'opera si allontana dalla banale comunicazione di ideologemi o di compassionevoli afflitti, più si avvicina – attraverso una sorta di linguaggio muto – alla forza espressiva richiesta dalla rappresentazione di una ferita. Elementi sociali e storici possono allora filtrarvi, ma sfigurati nella loro configurazione inumana che impedisce una quieta fruizione e una sorta di appagamento della coscienza. Adorno ha in mente, e lo scrive, *Guernica*: «Le zone socialmente critiche dell'opera d'arte sono quelle dove si sente dolore; dove nella loro espressione storicamente determinata viene alla luce la non-verità della situazione sociale. È propriamente a ciò che reagisce la rabbia» (*TE* 318).

Far sentire il dolore attraverso lo stile senza darlo in pasto alla comoda empatia sembra allora la strada maestra per l'arte – o almeno per l'arte modernista che aveva in mente Adorno: e pare esserlo ancora oggi per le sue propaggini tardo-moderniste.

Mi si lasci chiudere in modo rozzo. Non è facile sostenere che le tesi adorniane siano applicabili in tutto e per tutto all'arte, e specialmente alla poesia di oggi(7) (sia in quanto allo stesso tempo complesse e radicali, sia perché legate a un dato momento storico – e artistico – ormai non più vicino, sia ancora perché elitisticamente escludenti forme e zone dell'arte che sempre più oggi appaiono non trascurabili). Anzi, è appena ovvio che – se oggi noi poniamo in dubbio la stessa sussistenza della poesia lirica, o la consideriamo residuale, o ne denunciando il carattere consapevolmente e malinconicamente postlirico – le riflessioni di Adorno, specie nella versione semplificata e rivolta al passato del saggio del 1957, risultano inadatte a identificare problemi legati alla crisi della lirica, alla sua erosione da parte di altre configurazioni, alle variabili di *agency* governanti il testo poetico: e ovviamente faticerebbero tanto più a fare luce sui rapporti tra estetico e politico in scritture che si sottraggono completamente all'immediatezza lirica e all'intenzionalità di un soggetto. Tuttavia, anche prescindendo dal perimetro del *Discorso*, devo registrare l'impressione che un bel bagno di adornismo estetico non potrebbe che avere un effetto beneficamente profilattico su tanta lirica delle facili pietà, delle anime belle e in fin dei conti delle false coscienze che abbonda nella produzione italiana, diciamo così, *mainstream* dei giorni nostri. Non si trattava quindi, in fin dei conti, tanto di verificare l'attualità del saggio, e più in generale del pensiero estetico di Adorno, ma di domandarci quale uso possiamo farne oggi. Se certe proposizioni adorniane servissero a evitare la diffusione di tanta poesia già pronta per essere incartata nella stagnola di uno dei più noti dolciumi industriali italiani, varrebbe persino la pena di stampigliarle su

apposite magliette – con buona pace del loro autore, e delle sue opinioni sull’industria non dolciaria ma culturale.

Ma torniamo seri e diamo ancora – conclusivamente – la parola a Adorno: «La partigianeria, che è la virtù delle opere d’arte non meno che degli uomini, vive nella profondità, ove antinomie sociali diventano dialettica delle forme: è nell’aiutarle a venire al linguaggio attraverso la sintesi della creazione che gli artisti svolgono socialmente la propria parte» (TE 311). Un’ultima volta, il solito paradosso: solo nel rovescio negativo dei fatti sociali riconfigurato nella forma è praticabile l’arte come documento storiografico del tempo umano e del suo carico di sofferenze.

Paolo Zublena

Note.

(1) Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 46-64. Il saggio di Adorno (*Rede über Lyrik und Gesellschaft*), pubblicato nel 1957 e poi nel primo volume di *Noten zur Literatur* del 1958, risaliva a una trasmissione radiofonica del 1956. Le citazioni di questo saggio saranno indicate con la sigla LS seguita dal numero di pagina dell’edizione Einaudi del 1979. Con la sigla TE, sempre seguita dal numero di pagina, si rimanderà invece, spesso, alla *Teoria estetica* (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009).

(2) Rispetto al sostanziale silenzio in ambito italiano su quel saggio, potrà stupire come, specie in ambito angloamericano – e ancor più nel settore dei *cultural studies* –, esso sia stato usato spesso come uno strumento di critica dell’ideologia estetica che prescinde in larga parte dalla concezione adorniana dell’autonomia dell’opera d’arte e ne sottolinea invece la matrice socio-storicamente determinata. Si veda a questo proposito Robert Kaufman, *Adorno’s Social Lyric, and Literary Criticism. Today. Poetics, Aesthetics, Modernity*, in *The Cambridge Companion to Adorno*, a cura di Tom Huhn, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 354-375.

(3) Adorno esclude la lirica non occidentale, per questioni di competenza – ma ovviamente la distanza è profonda anche rispetto alla lirica antica. Come sappiamo, per esempio da Bruno Gentili, il legame tra poesia e società nella Grecia arcaica era assai meno mediato, e soprattutto più pragmaticamente fondato di quanto non accada nella modernità. (Si veda almeno Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, quarta edizione aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006).

(4) Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1481.

(5) È un’espressione della *Dialettica dell’illuminismo* (certo, nell’ambito di una zona che mette in guardia contro i rischi della “durezza” filosofica passibile di essere convertita nel rifiuto fascista della pietà): «Le deformazioni narcisistiche della compassione, come i sentimenti sublimi del filantropo e la fierezza morale dell’assistente sociale, sono ancora la conferma interiorizzata, della differenza fra ricchi e poveri» (Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo* [1944], Torino, Einaudi, 1997, p. 109).

(6) Ivi, p. 137.

(7) In particolare: esiste ancora un paradosso come quello della lirica? È ancora lo stile a mediare tra soggettività e oggettività? Ciò sembrerebbe valere ancora per certe scritture che rimangono nel perimetro di una qualche forma di scelta stilistica coniugata alla presenza di una forma di soggettività individuata. Kafka o Beckett, per citare esempi adorniani, facevano senz’altro così, e molta poesia contemporanea, anche di ambito postavanguardistico, fa ancora così – allontanando la liricità quanto alla rappresentazione del soggetto, magari eliminando le sue marche linguistiche, ma conservando un qualche marchio stilistico nell’intervento dell’autore anche su meccanismi parzialmente stocastici.

Nelle scritture che invece sono fatte interamente di montaggio, che si offrono quindi come apparente oggettività, – a parte l’ovvia osservazione che non siamo più nel terreno della poesia lirica e nemmeno postlirica –, c’è comunque una (possibile, forse) applicazione del paradosso di cui sopra: soltanto che il soggettivismo non passa più attraverso lo stile ma attraverso la contestualizzazione pragmatica e quindi le eventuali istruzioni peritestuali, epitestuali o anche implicite che l’autore affianca all’opera o presume come cornice necessaria dell’opera.

POESIA E POLITICA NEL SECONDO NOVECENTO

TOGLIATTI E LA POESIA DI «RINASCITA» (1944-1960)

1. Introduzione

Nella sua camera all'hotel Lux di Mosca, Gian Carlo Pajetta sorprese Togliatti intento a stirare camicie. Nella mano libera aveva un volume di liriche di D'Annunzio. Rivolgendosi al dirigente, il segretario disse: «Se non hai letto D'Annunzio per motivi ideologici, hai sbagliato»(1). Togliatti, uomo di altissima preparazione culturale (fino all'erudizione)(2), conosceva perfettamente la doppiezza e l'ambiguità della letteratura, in particolare della poesia. Influenzato forse da posizioni crociate, predicava la scissione tra autore e opera, nonché la contraddizione che spesso emerge tra contenuti espliciti e contenuti impliciti. Non è un caso che avesse coltivato una passione anche per Richard Wagner(3).

Sebbene si sia scritto molto circa la preparazione scolastica di Togliatti, la sua predilezione per i classici(4) non bilanciata da un'adeguata conoscenza della produzione contemporanea, tra i suoi primi atti al ritorno dall'esilio sovietico vi fu la fondazione (giugno 1944) di una rivista per i quadri del partito, a ampia tiratura, in cui la poesia contemporanea occupa un ruolo centrale: «Rinascita»(5). Il mensile – trasformato in settimanale solo nel 1962 – costituisce l'espressione più fedele della strategia culturale del segretario del Pci(6). Studiare il modo in cui il testo poetico (si escluderà qui la pur ampia riflessione critica e storica sulla poesia) si relaziona ai vari contributi, seguire la sua autonoma linea di sviluppo, le forme di organizzazione, nonché le politiche editoriali, consentirà di mettere in luce una ricchezza semantica spesso ambigua.

È evidente che in un sistema complesso come quello di una rivista, che a sua volta rimanda alla pluralità di posizioni e di linee politiche, culturali e ideologiche compresenti in un organismo articolato come un partito, viene a cadere la legittimità del concetto di “contraddizione”. Se insomma Walter Siti poteva utilizzare la categoria di “opposizione” per interpretare le frizioni tra dichiarazioni esplicite presenti nella poesia neorealista e contenuti profondi(7), studiare il ruolo che il testo poetico assume in «Rinascita» necessiterà semmai di mettere a continuo riscontro l'evoluzione delle linee politiche di partito o le strategie interne al gruppo di redazione con la selezione di quella poesia, la sua funzione in quel preciso contesto, la scelta di quel preciso autore. Tuttavia, ciò non significa che non sia possibile scorgere uno iato tra i contenuti espliciti del corredo poetico e l'obiettivo politico che si intende perseguire. Come ha insegnato Genette e in Italia Lina Bolzoni, il rapporto tra testo e paratesto, tra i vari *device* che organizzano un oggetto complesso come un volume, non è mai del tutto pacificato(8).

I risultati che si presentano in queste pagine sono un primo sondaggio di una ricerca in corso. Si è preferito dunque limitare per ora l'analisi ad una frazione, seppure significativa, della storia della rivista, interamente collocata sotto la direzione di Palmiro Togliatti. Il testo dialoga con le appendici, a cui si rimanderà in luoghi puntuali. L'organizzazione in paragrafi permette di trattare separatamente singoli aspetti del tema: le tendenze di medio periodo, in cui si discuteranno alcuni fenomeni di ampia portata che investono l'uso della poesia nella rivista; tre fasi, in cui si proveranno ad articolare altrettanti modi differenti e cronologicamente scanditi di trattare il testo poetico; la politica editoriale, in cui ci si domanderà in base a quali criteri vengono selezionati i poeti pubblicabili; uno studio di caso, in cui si approfondirà la complessa quanto contraddittoria rete di significati che si innerva a partire da una traduzione da Walt Whitman; infine le conclusioni, in cui si proverà a tirare le fila delle varie funzioni della poesia in «Rinascita».

2. Tendenze di medio periodo

Stando ai dati numerici, nel periodo considerato la politica redazionale sembra inclinare verso un lento quanto inesorabile disimpegno dall'uso del testo poetico (fig. 1)(9). Dai picchi del 1945 (con 21 testi inseriti nelle 12 mensilità)(10), si produce un regolare declino (a parte un piccolo aumento tra il 1950 e il 1953) che porta ad un azzeramento delle presenze nel 1959. Questo processo è in parte spiegabile con la cessione degli aspetti artistici ad altri periodici (come «Contemporaneo» o «Società»); in parte, in modo consistente a partire dal 1955-1956, a seguito di un ripensamento complessivo della linea culturale. In una serie di comitati di redazione precedenti e poi con forza nel VII congresso del 1956, le strutture interne cominciano a richiedere a gran voce l'apertura del partito a ambiti culturali nuovi, più tecnici e più attrezzati a cogliere i repentini sviluppi della società italiana (sul fronte della vita di fabbrica, in cui cominciano ad introdursi i primi germi di automazione, come sul fronte della cultura dei ceti medi, con l'ingresso di nuovi *media* e di nuovi linguaggi), superando la tendenza umanistica con il suo corollario di discipline e saperi. La poesia, avvertita come un vecchio vizio dei quadri e dei dirigenti di partito, viene marginalizzata per fare posto a una lotta culturale più al passo coi tempi (si pensi ad esempio alla sfida posta dal nuovo pensiero sociologico americano). Anche nell'approccio alle questioni umane (qualità della vita di fabbrica, condizione contadina, alienazione..), il compito di documentazione materiale ed esistenziale che poteva essere assolto dalla poesia neorealistica viene superato dalla più aggiornata inchiesta sul campo, seguendo l'esempio dei socialisti di «Mondo operaio» di Raniero Panzieri.

All'interno di questo processo di crescente marginalizzazione sono rilevabili ulteriori fenomeni di medio periodo. Tra il 1944 e il 1960 la platea di testi pubblicabili includono autori italiani, dialettali e stranieri (fig. 2). Tuttavia, si scorge nel tempo una forte mutevolezza dei valori, che allude, naturalmente, anche ad un ripensamento delle linee estetiche. Dal 1956 si osserva la scomparsa della poesia dialettale, che ha rappresentato una componente quantitativamente e qualitativamente centrale in «Rinascita». Dello stesso anno è poi l'indiscutibile sorpasso della poesia straniera, che scalza sistematicamente per numero la produzione nazionale. Il 1956 si conferma, come immaginabile, un anno centrale per la riformulazione culturale degli organi legati al Pci. Non è improbabile, per altro, che la sostituzione alla testa della commissione cultura di Salinari da parte di Mario Alicata avvenuta nel 1955 abbia inciso su questi aspetti(11). Tuttavia, a prescindere da questioni legate alla composizione degli organismi culturali del partito, il risultato è chiaro: come si approfondirà anche in seguito, il venir meno combinato della produzione dialettale e di quella italiana a favore della componente estera – spesso di grande qualità – denuncia da un lato il colpo di mano della compagine più raffinata della redazione proprio quando la poesia diviene di fatto marginale rispetto ai piani del Pci; dall'altro segnala il riassorbimento della carica “sperimentale” della rivista, in cui poesia e politica convivevano – almeno nei progetti iniziali – in un tutto organico. La proposta estetica di «Rinascita», insomma, dal 1956 si normalizza.

A mutare nel tempo è poi un'altra componente significativa della proposta poetica. Uno dei tratti caratterizzanti di «Rinascita» è il gusto elitario per la presentazione di testi in lingua originale, spesso forniti senza traduzione. Pur essendo una rivista ad ampia diffusione(12), il lusso di pubblicare testi in lingua denunciava a colpo d'occhio la destinazione implicita del mensile: adatto ai quadri e alla dirigenza del partito, scritta e prodotta per le élite colte; per militanza e simpatizzati vi erano organi più consoni (come «Società», «Contemporaneo», «Il Calendario del Popolo»). Si trattava per lo più di produzione francese, o al limite spagnola. Al di là dell'occhieggiamento elitario, l'operazione in parte si giustifica con la passione filofrancese di Togliatti, nonché con l'intento implicito di rinsaldare i legami di una dirigenza che in gran parte aveva scontato l'antifascismo in lunghi anni di esilio oltralpe. Tuttavia, la pratica dei testi in originale verrà accantonata di fatto attorno al 1949 (fig. 3). Perché? Proprio a partire dal 1949 «Rinascita» apre alla pubblicazione di diverse tradizioni nazionali: accanto a quella francese (presidiata soprattutto da Eluard e Aragon), vengono ora accolti testi di autori sudamericani, russi, e in misura minore tedeschi, turchi, nordafricani (fig. 4). L'impossibilità di fornire versioni originali in tutte queste

lingue avrà spinto per uniformare gli usi, a scapito delle antiche consuetudini. Ma a questa spiegazione meccanica se ne può affiancare un'altra. Il venir meno delle versioni in lingua è strettamente legato al venir meno della produzione francese, documentabile negli stessi anni. Curiosamente, l'andamento di quest'ultima pare inestricabilmente legato all'andamento della componente russa. La presenza di testi di Puškin, Majakovskij e altri è facilmente spiegabile con l'inasprimento della divisione tra i blocchi(13) e con l'ovvia vicinanza culturale che il Pci tiene a segnalare. Tuttavia, ciò non dice ancora nulla sull'evidenza quantitativa che sottolinea il continuo balletto tra testi russi e testi francesi tra 1948 e 1957, in cui le due tradizioni sembrano letteralmente darsi il cambio: al picco positivo dell'uno corrisponde un picco negativo dell'altro (si vedano in particolare le annate '48, '49 '52, '56 e '57, in fig. 3). Proviamo ad avanzare alcune ipotesi.

Nel settembre 1947, alla prima riunione del Cominform il Pci e il Pcf vennero pesantemente accusati di gradualismo e di parlamentarismo dai dirigenti del Pcus e in particolare dal fronte jugoslavo(14). Questo scontro provocherà un solco tra i due maggiori partiti comunisti dell'Europa occidentale destinato ad acuirsi negli anni. Per smarcarsi dalle accuse del Cominform, Thorez (segretario del Pcf) sarà costretto a prendere le distanze dalla politica togliattiana, facendo il gioco di chi, come Pietro Secchia, condannava l'operato del leader dalla "svolta di Salerno" in poi e sostenendo in parte la posizione di Tito. All'interno di questo gioco di alleanze tuttavia, lo stesso Stalin, sconfessando le posizioni dei maggioretti del Pcus, sostiene le scelte di Togliatti sia contro gli oppositori interni al Pci, sia contro gli jugoslavi e i francesi. La scelta di Stalin verrà poi formalizzata nella seconda riunione del Cominform del giugno del '48. La programmazione culturale di «Rinascita» del 1949, per quanto attiene alla componente della poesia straniera, risente allora di questi echi: la marginalizzazione della componente francese e l'inedito aumento della poesia russa intercettano il mutare dei rapporti tra i tre partiti. Il Pci, anche attraverso la pubblicazione culturale lancia un segnale politico: l'allontanamento dalla tradizione francese e il contemporaneo avvicinamento alla componente russa sottolinea il raffreddamento dei rapporti con il Pcf e l'avvicinamento strategico al Pcus.

Nel giugno del 1952 compare sulle pagine di «Rinascita» una poesia di Paul Eluard intitolata *À Jacques Duclos*. Jacques Duclos, segretario *ad interim* del Pcf, nel maggio del 1952 fu arrestato dalle autorità francesi con l'accusa, poi rivelatasi completamente infondata, di «complotto contro lo stato»(15). Quello che venne definito «complotto dei due piccioni» perpetrato dalle forze reazionarie francesi contro il dirigente comunista, scatenò vigorose proteste anche in Italia(16). In particolare la segreteria del Pci si mobilitò in una battaglia per la liberazione di Duclos, funzionale non solo a manifestare solidarietà tra i due più importanti partiti comunisti europei, ma anche per spingere sul pedale dell'accusa contro una propaganda reazionaria e anticomunista invasiva anche in Italia(17). Durante le elezioni amministrative svoltesi tra il 1951 e il '52 e sulla loro scia, la segreteria del Pci decise di puntare sulla lotta all'anticomunismo e alla reazione(18), nonché sulla denuncia dell'asservimento della DC ad una forza straniera come gli Stati Uniti d'America(19). Per fare questo però vi era la necessità, da un lato di allentare l'ingombrante presenza sovietica e dall'altro di sottolineare la comune condizione sofferta dai partiti comunisti europei(20). La pubblicazione di testi francesi e la sostanziale scomparsa di poesie russe nell'annata 1952 appare legata ancora una volta alla stretta attualità politica. La presenza di poesie di Eluard accompagna una esibita solidarietà al Partito Comunista Francese, quando le necessità politiche consigliano un allentamento dei rapporti tra il Pci e il Pcus. La poesia funge allora da strumento attraverso cui cementare di volta in volta alleanze tattiche con il fronte europeo o con quello sovietico.

La selezione dei testi poetici da inserire in rivista rivela una cronologia che segue con grande attenzione il gioco di accordi e di scontri interni al Cominform e al sistema di alleanze tra i partiti comunisti occidentali. Lo stesso ampio spazio accordato alla produzione italiana almeno fino al 1948 (quando cioè, come accennato, la scelta di campo non era più eludibile con l'inasprimento della Guerra Fredda), può in effetti considerarsi un corollario della strategia togliattiana di radicare il partito (sulla linea della proposta già avanzata da Gramsci e da Togliatti condivisa sulle pagine di

«Ordine Nuovo») nel tessuto culturale della nazione. Non è un caso, come detto, che dal 1956 (ma a ben vedere già dal '52) la primazia della produzione italiana cederà il posto alla componente estera. La poesia allora rivela, già a questo primo livello di analisi, una forte correlazione con le grandi questioni politiche: sottolinea e approfondisce il gioco di alleanze internazionali nel contesto della politica dei blocchi e persegue una linea di radicamento nazionale grazie anche al gioco di sponda con la produzione dialettale.

3. Tre fasi

L'uso del testo poetico muta nella rivista anche dal punto di vista dell'impaginazione e del contesto di caduta, sottolineando così importanti svolte nell'elaborazione della politica (non solo culturale) del Pci. I dati consentono di articolare chiaramente tre fasi.

Dal 1944 fino grossomodo al 1950, la poesia accompagna i diversi contenuti proposti dalla rivista. La selezione dei contesti sembra dunque assecondare pratiche di "contiguità": la poesia selezionata funge da corollario artistico dei temi proposti negli articoli. Nel secondo numero (luglio 1944), ad esempio, la poesia neorealista a contenuto resistenziale di Nino Sansone (*Il nostro dovere*) viene posta in calce all'articolo *Il marxismo e la lotta per la democrazia* di Vincenzo La Rocca. La necessità espressa da Sansone per lotta resistenziale contro i nazifascisti conserva per La Rocca la sua attualità anche nell'Italia repubblicana: serve a garantire il pieno sviluppo democratico contro i residui reazionari(21). Articolo e poesia costituiscono un *pendant* confermativo: l'uno costituisce, nei fatti, la conferma delle tesi dell'altro. Se questo è il modulo base, non risulta tuttavia il solo.

Spesso è la specificità linguistica e retorica a consentire alla poesia di assolvere pratiche più complesse e meno lineari. Nel fascicolo del giugno 1944 viene pubblicata *Primu Maggiu* di Giovanni Formisano. Scritto in dialetto siciliano, il testo è imperniato su una similitudine centrale, ben espressa da questi versi: «li Santi, lu Signuri / dappresso non ni perdunu di vista / ca fòru *como a nui* scausi e nuri / li primi Comunisti!» La collocazione di *Primu Maggiu* consente una doppia interpretazione, posta com'è dai redattori tra la lettera di Guido Dorso *Per il risanamento politico del Mezzogiorno* e l'articolo di Eugenio Reale *Comunisti e cattolici*. Da un lato, l'uso di una poesia in dialetto siciliano vuole suggerire l'idea di una forte attenzione del Pci alla questione meridionale e alle sofferenze dei suoi strati popolari; dall'altro, l'uso insistito della similitudine, che consente un accostamento esibito tra il lavoro dei comunisti durante il ventennio e la predicazione di Cristo e i suoi discepoli, tende a sottolineare l'idea di una profonda unità culturale tra i due fronti ideologici. Attraverso una comparazione che viene accreditata almeno a partire dal poema *I dodici* di Aleksandr Blok, i comunisti si propongono dunque come i più autentici proseguitori del messaggio cristiano. La genericità del paragone contrasta però con la stringente necessità del contesto: questa poesia accompagna il tentativo (perseguito da Togliatti almeno fino alle elezioni del 18 aprile del 1948) di gettare le basi per un'alleanza tra i comunisti (il Pci) e gli strati popolari più a sinistra del mondo cattolico (da strappare, ovviamente all'abbraccio della Dc). I termini in cui questa politica viene espressa sono lontanissimi da quelli esposti nella similitudine di Formisano. Per la dirigenza del partito infatti – come esprime bene anche l'articolo di Reale – il patto tra Pci e strati popolari cattolici va ricercato nella comune radice antifascista maturata in anni di soprusi da parte del regime(22). Si tratta dunque di un accordo eminentemente tattico: Togliatti – impegnato per altro in una violenta polemica anticlericale – non avrebbe mai potuto sostenere che cristianesimo e comunismo hanno radici e esiti affini, cosa che invece può permettersi di fare il discorso poetico. I versi insomma vengono incaricati di esplicitare contenuti inesprimibili pubblicamente, per lo meno in termini schiettamente politici. Ad essi viene affidata la possibilità di esprimere mozioni emotive, non razionalizzabili, fortemente semplificate ed estetizzate, in grado però di far presa su una parte della militanza meno incline ad assecondare il respiro breve della necessità storica.

Si è detto che la poesia viene utilizzata in questa prima fase per esprimere contenuti inesprimibili in termini di discorso esplicito, per confermare con altri mezzi posizioni politiche, o per segnalare

vicinanze o distanze tattiche tra forze differenti. Un'ulteriore modalità d'impiego riguarda invece la capacità della poesia di rafforzare e sostenere, per così dire, la mitopoiesi del partito. La poesia interviene per rinverdire elementi culturali che fanno ormai parte del patrimonio simbolico del Pci: la lotta resistenziale contro il nazifascismo; la celebrazione di leader sovietici e non (*Il nome di Dimitrov* di *Blaga Dimitrova*; *Scusa, Vladimiro Ilic* di Renata Viganò; *Per questo nacque Lenin* di Vladimir Majakovskij); il canto dei vari martiri della causa (*In memoria di Eugenio Curiel* di Alfonso Gatto, *Coro dei compagni caduti* di Renzo Nanni, *Il tempo degli eroi* di Ettore Settanni, *Légende de Gabriel Péri* di Aragon); la funzione antinazista dell'Armata Rossa (*Quattro poesie per l'armata rossa*, di L. C.); il mito dell'unità della comunità-partito e così via. Occorre soffermarsi brevemente sul primo e sull'ultimo aspetto.

L'abbondanza del richiamo alla lotta armata, pur essendo ovviamente parte integrante della cultura del Pci (che si è sin da subito accreditato quale forza centrale e imprescindibile della guerra al nazifascismo), conserva aspetti ben più specifici, inerenti alla gestione interna delle diverse sensibilità politiche. In particolare, la produzione resistenziale costituisce un segnale lanciato dal segretario alla minoranza interna addensatasi attorno alla figura di Pietro Secchia, «che incarnava nel partito gli umori più radicali legati alla guerra di Liberazione»(23). Dopo la svolta parlamentarista del '44, permaneva in questa minoranza (che non aveva abbandonato del tutto il miraggio di una sommossa armata), una forma più o meno esplicita di malumore nei confronti della linea democratica del segretario. Il mito del ribellismo e dello spontaneismo rivoluzionario contro l'occupazione nazista viene allora usato da Togliatti come una sorta di addomesticamento simbolico (ovviamente non del tutto efficace) verso una componente del suo stesso partito; rappresenta cioè il modo in cui prende corpo la normale dialettica interna ad un'organizzazione politica. Non è un caso, per altro, che questo filone si spegnerà lentamente attorno al 1947-48 (vedi appendice). Ciò avverrà non solo per ragioni fisiologiche (l'allontanamento temporale dai fatti descritti comporta una forma di attenuazione), ma soprattutto per ragioni strategiche: con l'approssimarsi da un lato delle elezioni politiche del 1948 e dall'altro con il favore accordato da Stalin alla linea moderata di Togliatti (nel Cominform del settembre 1947 e poi in ulteriori incontri tra i dirigenti del Pci e del Pcus a Mosca avvenuti nel dicembre dello stesso anno), il richiamo alla componente rivoluzionaria e alle forze resistenziali vicine al Pci diviene sempre meno necessaria e opportuna(24).

Altrettanto rappresentativa di come la poesia costituisca una forma di sostegno alla linea ufficiale del Pci è il testo di Alfonso Gatto *Ai compagni d'Italia*, di cui si riproduce sulla pagina della rivista il manoscritto(25). I versi di Gatto aprono il V Congresso del partito tenutosi a Roma tra il 29 dicembre 1945 e il 6 gennaio 1946. Puntando su elementi non divisivi come la Resistenza e la lotta operaia, essi risultano particolarmente consoni ad inaugurare l'inizio dei lavori, ponendo l'accento sugli elementi di unità in un momento di per sé critico della vita di un partito. Più a fondo, però, *Ai compagni d'Italia* sembra scritta e pubblicata con l'intento specifico di propiziare quello che è il programma politico avanzato dalla segreteria. Le relazioni di Togliatti e di Longo esposte in quella sede, infatti, intendono aprire alla costruzione di un «partito unico della classe operaia» attraverso la fusione paritaria tra Partito Comunista e Partito Socialista(26). Una mozione non facile da digerire per la militanza (d'altronde si rivelerà essere solo una mossa di corto respiro di Togliatti): il ruolo della poesia di Gatto, facendo leva su elementi largamente condivisibili da una compagine di sinistra eminentemente rivolta alla questione operaia, sarà di accompagnare e sostenere la linea politica della segreteria, cercando al contempo di mantenere ordinato il piano della discussione, rafforzando la cultura dei legami interni e enfatizzando i punti di contatto con i compagni socialisti.

Anche la poesia localistica, sia essa in dialetto o in italiano, assolve una funzione particolarmente importante in questa prima fase. Ne articolerei gli usi in due macrogruppi: la poesia centrata su questioni di "area" e la poesia-poesia dialettale. Nella prima categoria si includono testi che intendono porre attenzione su specifiche questioni politiche e sociali locali: ad esempio a illustrare le condizioni di particolari classi di lavoratori (come le mondine nella poesia di Renata Viganò)(27), o a solidarizzare con le popolazioni colpite da calamità naturali (come nell'*Orazione per il Polesine* di Manlio Dazzi dopo l'alluvione del '51)(28), o ancora per sostenere la lotta delle

comunità locali su questioni specifiche: rilevante in questo senso è il testo sulla coeva lotta per la terra in Romagna a seguito della riforma agraria varata nell'ottobre del 1950 (Raoul Bartolotti, *La lotta per la terra*)(29). Si tratta in maggior parte di una poesia che si fa cronaca, che spesso cioè traduce in termini estetici la più stretta attualità perché vuole agire su di essa. Una sorta di poesia-manifesto che innalza la dignità del fatto in analisi.

Il secondo gruppo invece raccoglie assieme tutti i testi accomunati da una pura specificità linguistica: sono cioè scritti in dialetto, a prescindere dal loro contenuto. Sebbene legati a temi generalmente pauperistici e a classi marginali, non vi è alcuna necessità sociale né urgenza politica. Rientrano in questa categoria le poesie di Trilussa, dello pseudonimo Trinacria, di Spampinato Sciuto, di Ciccio Carrà Tringali, di Cesare De Murtas o di Giuseppe Gioacchino Belli. Ciò che conta nell'uso di questi testi è in realtà la loro diversificazione regionale. I redattori di «Rinascita» sembrano cioè particolarmente attenti a rappresentare, attraverso i vari dialetti(30), tutte le realtà regionali del Paese. Questa strategia, se da un lato ovviamente può essere fatta risalire alle teorizzazioni gramsciane sul folklore, ha anzitutto la ragione strategica di radicare il partito nelle singole realtà locali. L'impostazione per così dire federativa del Pci (una confederazione di strutture ben ancorate ai territori) si riscontra già nelle direttive del partito avanzate nel 1947(31). Orientamento poi confermato da Togliatti nel suo intervento alla Commissione cultura del partito nell'aprile del 1952, quando esortava a «studiare a fondo tutta la cultura nazionale, ricercando nella “tradizione nazionale e popolare [...] gli elementi italiani di una cultura socialista nostra”»(32). Per altro, il forte apporto della cultura regionalistica e locale e specialmente la sua focalizzazione su questioni legate a lavori preindustriali (braccianti, mondine, sigaraie...) veicolata attraverso la poesia, sembra accondiscendere alle volontà di una parte del mondo comunista che rimaneva legata ad un'immagine plebea delle masse italiane e da un capitalismo destinato in occidente al declino e all'estinzione(33). La stessa segreteria del Pci, sebbene attenta alle innovazioni che soprattutto nei primi anni Cinquanta inondavano il mondo della fabbrica, non era immune da questa deriva.

La prima fase dunque (1944-1950) vede un intervento a tutto campo della poesia, che si trasforma in un corollario della produzione saggistica. La sua selezione discende in ultima analisi dalle linee politiche del Pci. Essa esprime contenuti presenti nell'organismo politico, ma spesso indicibili con altre formule discorsive. Ciò è ben rappresentato dall'impaginazione stessa delle poesie scelte dalla redazione di «Rinascita»: i testi hanno una caduta tematica, vengono inseriti cioè dove vi è più bisogno, dove l'accostamento tra versi e saggi sortisce l'effetto maggiore.

Nella seconda fase (1951-1959), il cambio di sede segnala apertamente un mutamento strategico di rilievo. I testi infatti non vengono più collocati per tematiche affini, dunque in sedi mutevoli, dettate dalla necessità. Ora la poesia viene inserita sempre più rigidamente accanto a saggi di critica letteraria e (con assoluta serialità dal 1953) accanto a brani di narrativa contemporanea. In modo plastico, insomma, le ragioni della letteratura prendono il sopravvento. La poesia perde sempre di più la natura di strumento politico malleabile (destinato quanto si vuole agli strati colti della comunità dei lettori di «Rinascita», ma tuttavia attivo nell'attuazione delle strategie di partito), per far emergere sempre di più la componente estetica. La definizione di una sede riservata, accanto alle novità letterarie, ne denuncia la pratica di svuotamento politico, o se si vuole, di maggiore rispetto per la sua autonomia e specificità. Ma perché accade questo passaggio? Il partito “nuovo” voluto da Togliatti è a base interclassista. Rompe cioè con la dimensione settaria della segreteria Bordiga (che accoglieva solo i rivoluzionari di professione e pretendeva di rappresentare di fatto solo gli interessi della classe operaia) per includervi anche altri ceti sociali: dai braccianti, agli artigiani, a pezzi della classe media. Tuttavia, nel V Congresso che termina nel gennaio 1946, «il ceto medio e gli intellettuali furono decisamente sovrarappresentati rispetto alla composizione sociale del partito. Gli impiegati, ad esempio, che erano il 3,7% degli iscritti, espressero il 18,5% dei delegati»(34). Questa massa, generalmente di estrazione borghese e dotata di cultura umanistica, comincia a influenzare con sempre maggior vigore le strategie culturali.

In questa seconda fase dunque la questione letteraria si specializza e si settorializza. Anche qui sono ravvisabili due approcci differenti. La poesia viene associata a questioni di storia e di critica

letteraria: nel numero di marzo del 1950 un testo di Hikmet (*Le vostre mani e le loro menzogne*) viene fatto dialogare con un articolo di Roberto Battaglia su *L'Ariosto e la critica idealistica*; poco più avanti ai versi di Neruda (*Al mio partito*), viene accostato un testo di Pietro Ingrao sul *Verismo nella poesia di Pascoli*, o ancora una poesia di Eluard (*La justice n'est pas faiblesse*) convive con l'articolo di Michele Rago su Hugo (*La battaglia di Victor Hugo*) nel numero di marzo 1952. È per altro evidente, e non mi sembra sia il caso di approfondire ulteriormente, che tutti e tre gli esempi citati esprimano in modo chiaro la posizione del periodico sulla questione letteraria: la polemica anti idealistica (con l'implicita condanna dell'estetica crociana), il sostegno alla posizione verista (e realista) e alla letteratura sociale e politica rappresentano i capisaldi della politica estetica del Pci in questi anni.

La seconda modalità con cui i testi poetici vengono inseriti nei fascicoli consiste nell'associarli a brani di narrativa contemporanea. In questo modo si esalta da un lato la natura di "primizia" letteraria – solleticando i palati borghesi, in attesa della novità da leggere e commentare – dall'altro si tenta di costruire una sorta di "libreria" del militante comunista, di canone utile per i simpatizzanti come per i quadri del partito. Entrambe queste modalità, come già rilevato, tendono a sottolineare la natura specifica (estetica, artistica) dell'oggetto poetico. Nel solo 1952 ad una poesia di Neruda corrisponde un racconto di Renata Viganò (gennaio); ai versi di Raoul Bartolotti un brano di Vasco Pratolini (aprile); a Paul Eluard, Berto Perotti (giugno); a Romano Pasciutto e Albertina Santi Baffè due brani di Domenico Rea (luglio e agosto); alla poesia di Mario Farinella viene associata una prosa di Calvino (ottobre); infine al poeta Howard Fast si affiancano ancora due brani di Renata Viganò (dicembre)(35).

Il tenore delle poesie, come si è visto nell'analisi dei dati, non muta in modo sostanziale: la componente dialettale, la poesia sociale e politica o la selezione di campioni della poesia internazionale vicini alle istanze del comunismo permangono immutate(36). Come pure resta stabile la tendenza a selezionare autori e testi poetici in base a esigenze politiche generali del periodo. Un breve esempio per illustrare la questione. Tra il maggio 1949 e il 1952 si segnala una presenza abbondante di testi di Pablo Neruda. In particolare, nell'annata 1951 una serie di componimenti del poeta cileno convivono con varie allusioni a Picasso (ricordo in particolare il testo di Cesare De Murtas *La columb' e Picasso*, in cui si fa esplicito riferimento a uno dei disegni pacifisti più rappresentativi dell'autore andaluso). Estendendo lo sguardo al contesto, dal 1949 il Pci tentava di bloccare l'adesione italiana al Patto Atlantico, poi firmato da De Gasperi nell'aprile di quell'anno. Dal fallito tentativo di Togliatti, maturò una mobilitazione del comunismo occidentale (auspicata dallo stesso Stalin) per una campagna pacifista (con l'intento secondario di ostacolare i piani antisovietici). Se però il Pcf utilizzò le spinte antiamericane presenti nel suo partito e in larghi strati del nazionalismo francese, il segretario del Pci optò per una strategia tutta culturale giocata sui ceti medie e sulla natura intimamente pacifista del mondo cattolico: «Per questo, in Italia, la campagna associata alla colomba di Picasso e ai versi di Neruda rivestì un carattere del tutto particolare: capillarità spinta all'estremo, fronte di mobilitazione continua del partito a tutti i livelli»(37). Insomma, come si vede da questo esempio, a mutare in questa seconda fase è solo la sede di caduta dei testi, permanendo invece le finalità politiche dell'uso dei versi. E tuttavia, ciò comporta un ampio capovolgimento del ruolo giocato dalla letteratura in «Rinascita», incrinando il progetto di un'unità organica tra cultura e politica.

Infine, la terza fase, che in realtà si colloca all'estremità del periodo qui considerato, comprendo di fatto solo il 1960. Si tratta tuttavia di un mutamento notevole, che non può essere ignorato. Il numero dei testi poetici presenti nei singoli fascicoli aumenta vertiginosamente. Il loro punto di caduta è ora del tutto casuale, non giocando più con i contenuti degli articoli fiancheggiati, né riducendosi ad una sezione "letteraria". Una cornice di colore blu accoglie le poesie, dando loro rilievo grafico e garantendo una sorta di continuità tra i vari testi. La componente dialettale si eclissa del tutto, mentre quella italiana diventa marginale. A primeggiare è la poesia straniera. Ma come si organizza? Ogni fascicolo espone un percorso poetico autonomo, organizzato o per temi o per singoli autori. In fondo al numero, un articolo integra in termini saggistici quanto i testi poetici

hanno esposto precedentemente. Si parte col volume di gennaio 1960, in cui si presenta un'ampia selezione di testi di Bertold Brecht. A febbraio è la volta di Sibilla Aleramo, con una nota sull'autrice a cura di Velso Mucci (*Ricordo di Sibilla*, pp. 119-120); in aprile di Nazim Hikmet, con un ritratto di Joyce Lussu (*L'arte poetica di Hikmet*). A giugno «Rinascita» presenta una selezione monografica sulla guerra di Spagna, mentre, sul numero di settembre, un'ampia selezione di autori algerini documenta in termini poetici la questione del colonialismo francese in Nord Africa. Questa dinamica mi sembra possa essere stata influenzata dalla svolta sancita nel VII congresso del partito nel 1956. Da questo momento si passa da un rapporto "organico" dell'intellettuale ad un rapporto "esterno": il partito riconosce all'intellettuale la propria specificità; viene valutato per quello che produce, per il suo profilo specifico(38). Un tentativo disperato da parte della dirigenza del Pci di fare fronte alla emorragia di consenso che coinvolge il rapporto tra partito e intellettuali dopo i fatti d'Ungheria(39).

Il percorso di autonomizzazione della poesia, nel periodo considerato, mi sembra si compia qui. A primeggiare è l'autore, con i suoi crismi di prestigio, il cui valore può prescindere dal contenuto del singolo testo. È un intellettuale di campo ma non è detto che debba esprimere necessariamente contenuti "di campo". Contrariamente alla prima fase, in cui la poesia era strumento di cronaca e di lotta politica, ora si garantisce il massimo rispetto per la parabola e per la produzione dell'autore. L'ampia selezione documenta le fasi e i vari temi toccati, senza alcun rapporto con il contesto saggistico della rivista. Questo lasciare maggior spazio all'ideologia dell'autore piuttosto che integrarla a monte, dà spazio a fenomeni di contraddizione più o meno evidenti. Tuttavia, si può dubitare del fatto che slegandole dal contesto dei discorsi espressi negli articoli il lettore fosse in grado o anche solo interessato a far reagire le poesie con quanto veniva in essi sostenuto, consegnando di fatto i versi ad una sfera separata e necessariamente marginale.

Anche la scelta dei due temi non è casuale e rimanda ad una forte modifica nel modo di intendere la poesia. Essa viene impiegata da un lato per mitizzare un evento storico, per trasformare cioè la guerra di Spagna, combattuta dai comunisti assieme al fronte antifascista internazionale, in un ricordo collettivo e fondativo; dall'altro viene fruttata per instillare nella militanza, generalmente poco incline a tematiche simili, il senso della lotta anticoloniale su cui Togliatti puntava per ragioni profondamente strategiche (la via terzomondista rappresentava un modo per allentare i cordoni della stretta sovietica)(40). L'immediatezza empatica prodotta dalla trascrizione poetica consentiva una più rapida penetrazione nelle coscienze, al prezzo però di un irriducibile esotismo (e estetismo) che di fatto deformava irrimediabilmente la percezione della lotta politica e militare. Si pensi solo a immagini stereotipate e fortemente "occidentali" presenti nei testi pubblicati come: «Avanti noi marciamo senza temere la sofferenza / vivendo come il leone nell'Atlante» (canzone di Ahmed Wahby, p. 714), che pare alludere alla ben nota dicitura latina "hic sunt leones"; «Si stringeva il fanciullo Slimane e il vecchio Rabah» e «vegliardi più canuti dei giunchi» (poesia di un partigiano algerino, Ferid, p. 732); o infine «gli algerini uscirono a loro volta gettando gli orecchini» (canzone di autore anonimo, p. 735). È evidente allora che l'esotismo estetizzato e tradotto in termini poetici rappresenta un'importante involuzione dell'uso della poesia per il mensile del Pci.

4. Poetiche d'autore

In questo paragrafo ci soffermeremo sulle ragioni che soprintendono alla selezione degli autori italiani. Con che criteri venivano scelti? Che cosa ci dicono sulla politica culturale del Pci? Tra il 1944 e il 1956 (anno in cui di fatto spariscono dalle pagine di «Rinascita»), vengono pubblicati testi di ventotto poeti italiani. A parte i casi notevoli di Gatto, Quasimodo, Aleramo Viganò e Saba, di cui compaiono per altro solo due poesie (*Teatro degli Artigianelli* e *Disoccupato* entrambe nel numero di gennaio 1945), gli altri autori vengono tutti da percorsi molto differenti. Anzitutto per la stragrande maggioranza dei casi si tratta di veri e propri poeti amatoriali. In quattro casi (G. Spampinato Sciuto Giuseppe Grassi Paolo Romei Cesare De Murtas) la ricerca sull'OPAC dà esito

negativo, mentre di Diega Russo Lo Presti registra una singola raccolta tarda (1960). L'affiliazione al partito non pare essere condizione indispensabile ai fini della pubblicazione, tuttavia gran parte degli autori o sono tesserati o provengono da un percorso interno. Molti ad esempio sono giornalisti passati attraverso testate fiancheggiatrici del partito o ad esso organiche: Nino Sansone (capocronista all'Unità di Napoli dal 1952 al '59), Alberto Caverni, Mario Farinella (collabora con l'Unità di Palermo), Renata Viganò, Gabriele Sellitti, Velso Mucci. Numerosi anche gli esponenti politici: Girolamo Sotgiu (consigliere regionale della Sardegna dal 1949), Romano Pascutto (sindaco e assessore del comune di San Sisto di Livenza), Giorgio Piovano (senatore per tre legislature). Gran parte dei poeti pubblicati escono dalle fila della resistenza, anche in questo caso non necessariamente dai ranghi del Pci: molti hanno, ad esempio, alle spalle partecipazioni al Partito d'Azione. Infine, alcuni pubblicano per pura cooptazione (penso ad esempio a Girolamo Sotgiu o a Velso Mucci), altri accedono alle pagine di «Rinascita» proprio in qualità di “membri periferici”, esponenti provinciali del partito (Giovanni Formisano, Alberto Caverni). Tesserati o no, organici o fiancheggiatori, politici o cronisti: la biografia di questi autori rende plasticamente conto della strategia messa in atto dal partito per egemonizzare il comparto degli intellettuali, anche attraverso una politica di cauta apertura a componenti ad esso non organiche.

Accanto a questi autori vi è la compagine più marcatamente popolare: si tratta della sezione dei poeti dialettali, di estrazione rigorosamente provinciale. Si pensi alla voce tradizionale di Ciccio Carrà Tringali, di Romolo Liberale, di Romano Pascutto. Nella sua prima fase «Rinascita» e il Pci volevano dare un'immagine aperta della cultura: rompere nei fatti con il circuito di autori che aveva prosperato nel ventennio per far avanzare una nuova produzione forgiata dalla Resistenza, in cui fosse superato il limite del professionismo: il partito cioè sosteneva la perfetta commistione tra “popolano” e intellettuale. Proprio per questa ragione, per altro, «Rinascita» non sembra aver avuto particolare interesse nel coltivare un circuito interno di poeti. Anzi, il mito dell'antiprofessionismo, dello spontaneismo artistico vissuto come atto primariamente politico, sarà la causa dell'abbandono da parte della rivista dei poeti che inizialmente aveva sostenuto: è significativo che (quasi) nessuno di essi entrerà in un canone di qualche sorta(41). Non è d'altra parte da escludere che la polemica Togliatti-Vittorini abbia giocato un ruolo in questa scelta del comitato di redazione e di Togliatti in persona. Non è inverosimile pensare cioè che vi sia stata la tentazione iniziale da parte della rivista di costruire un circuito autoriale suo proprio da sfruttare per la ricerca di una qualche egemonia estetica (vista anche la frequenza con cui molti di questi autori compaiono almeno fino al 1948-49), per poi accettare implicitamente l'idea che il mercato della poesia italiana fosse destinato a autoregolarsi in modo spontaneo.

A guardare le biografie degli autori salta immediatamente agli occhi un dato: la maggior parte di essi (ben 14 su 23, quelli di cui si è riuscito a rintracciare gli estremi biografici) nasce tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento(42). Fanno parte cioè di quella generazione che è stata spesso definita “del littorio” o “di Mussolini”(43). Perché? Nel gennaio 1944 un giovane Aldo Moro si apprestava a tenere la sua relazione al convegno dei rappresentanti dei comitati provinciali meridionali della Dc. Prima di cominciare, un «vecchio esponente del Partito Popolare contestò pubblicamente il diritto alla parola del giovane [...], in quanto considerato compromesso con il passato regime per la sua partecipazione ai Littoriali»(44). Questo aneddoto è estremamente rappresentativo di quanto accadde ai giovani intellettuali nati negli anni Dieci, che si formarono interamente all'interno delle strutture del regime fascista, che parteciparono (spesso con entusiasmo) ai suoi riti, che ebbero accesso alla vita pubblica all'interno dei circuiti messi a disposizione dal Minculpop. Contro di essa si scatenò un fuoco di fila da parte della generazione dei “padri”, che tentò di imporre una “quarantena politica” che tenesse i giovani lontani dalla partecipazione attiva alla sfera pubblica: non avendo conosciuto la democrazia, non avrebbero potuto certo partecipare con profitto alla sua rifondazione(45). Una posizione, questa, condivisa da tutto lo spettro politico, dai cattolici, ai socialisti.

Al contrario, il Partito Comunista, addirittura prima della fine del conflitto, attuò una strategia di infiltrazione sia nelle stesse organizzazioni di massa del regime (quelle specificamente orientate ai

giovani), sia nei campi di prigionia (in particolare, come ovvio, in territorio sovietico). Dal 1944 poi, gli organi della stampa di partito cominciarono a riflettere in modo organico sulla questione della generazione di Mussolini. «L'Unità» vi dedicò ampio spazio, a partire dagli articoli del direttore Velio Spano, così come pure si verificò un'esplosione di pubblicazioni diaristiche e pseudodiaristiche incentrate sulla conversione comunista dei giovani del Littorio(46). Su questo sfondo va allora collocata l'attenzione di «Rinascita» per la giovane generazione di poeti. Pubblicare testi di autori nati tra gli anni Dieci e gli anni Venti, significava attuare una politica della "mano tesa", fortemente rivolta al ceto intellettuale e specificamente letterario, per rafforzare la presa ideologica su queste élite. Il Pci insomma tenta una sorta di Opa su una generazione marginalizzata dalle altre forze politiche per guadagnarne il consenso.

Accanto alla dimensione generazionale riposa la questione del cambio di posizione ideologica. Molti dei poeti presenti sulle pagine del mensile hanno un passato di collaborazione attiva (più o meno convinta, più o meno di fronda) con le strutture culturali del regime: Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Girolamo Sotgiu, Raoul Bartolotti. Ma il caso più eclatante è certamente quello di Sibilla Aleramo. Dopo una prima fiammata antifascista (firmerà il manifesto degli intellettuali antifascisti di Croce nel 1925), la scrittrice verrà completamente aggiogata alle strutture di potere del ventennio. Da qui passerà ad una vera e propria ostentazione delle direttive ideologiche fasciste, facendosi strumento di propaganda. In cambio otterrà benefici notevoli. Assegnataria di lauti sussidi da parte del Ministero della Cultura Popolare (si stimano circa 235 mila lire in circa quindici anni), Aleramo farà continue pressioni sugli uomini del ministero per la ricerca di collaborazioni giornalistiche, per la sponsorizzazione delle sue opere (noto è il caso delle pressioni del ministero su Mondadori per la ripubblicazione della raccolta *Sì alla terra*), infine per compiere veri e propri atti di intimidazione verso critici non benevoli(47). Nel dopoguerra Aleramo muterà radicalmente fronte, iscrivendosi al Pci e ricevendo uno spazio sulle pagine di «Rinascita» superiore a qualsiasi altro poeta italiano. La collaborazione di Aleramo assume allora le fattezze di una scelta simbolica: il Pci di Togliatti, sulla scia dell'indulto approvato dal suo ministero nel '46, prosegue nella politica di distensione e nel tentativo pervicace di ingraziarsi i ceti intellettuali. Le politiche d'autore perpetrate da «Rinascita» rivelano ancora una volta forti risvolti politici.

5. Uno studio di caso

Togliatti, come accennato uomo di grande cultura, traduce a ventisei anni due testi di Walt Whitman: *Europe. The 72d and 72d Years of These States*, uscito per la prima volta su «Ordine Nuovo» nel dicembre 1919 (a. 1, v. 29, 6-13 dicembre 1919) e *To a Foil'd European Revolutionaire*, stampato (ma «imbiancato» dalla censura)(48) sul numero di giugno della stessa rivista (a. 1, v. 5, 7 giugno 1919). Nel fascicolo di agosto la redazione di «Rinascita» (con il più che presumibile avallo di Togliatti) decide di ripubblicare solo la seconda di queste traduzioni. Perché? La risposta più ovvia sarebbe che con *Europe* Whitman intende sostenere il risveglio sociale dell'Europa concretatosi nei moti del 1848 e che quindi sia perfetta per essere inserita all'interno di un volume pubblicato esattamente un secolo dopo. Tuttavia «Rinascita» ha in serbo per quell'anno la pubblicazione del suo primo «Quaderno» monografico, completamente dedicato proprio alle celebrazioni del centenario della rivoluzione quarantottesca. La risposta dunque dovrà essere più sottile.

Il numero di agosto del 1948 è concepito come un omaggio al segretario. La ragione (come noto) è che il 14 di luglio, cioè all'incirca due settimane prima, Togliatti fu raggiunto da due proiettili di arma da fuoco esplosi da Antonio Pallante, un giovane studente di legge acceso da furori anticomunisti. A seguito dell'evento, vi furono in Italia sollevazioni armate e si instaurò un clima preinsurrezionale(49). Gestire la fase non era impresa facile, soprattutto per un partito che aveva perso da poco (e clamorosamente) le elezioni politiche del 18 aprile e che faceva fatica a tenere a bada le frange più inclini all'uso delle armi. Queste risultarono in effetti rinvigorite dalla sconfitta

alle urne (così come accadde per il modesto risultato alla Costituente), che venne interpretata soprattutto come una sconfitta netta della linea parlamentarista incline alla democrazia progressiva e alla responsabilità nazionale espressa della segreteria. Togliatti doveva parare colpi provenienti da diverse direzioni.

Da un lato sceglie di perseguire la linea della ricerca del dialogo con i ceti moderati, con quelle classi medie che vedevano nel Pci un partito di plebei e di masse straccione (una visione in particolare accentuata nel clima da crociata anticomunista prodotto durante la campagna elettorale che precedeva le elezioni del 18 aprile)(50). Contro questo stereotipo perdurante, Togliatti prova ad accreditarsi, ancora una volta, come uomo di cultura raffinatissima. La traduzione del testo di Whitman ne è una testimonianza pratica, direi ostensiva, che non può non solleticare i gusti dei ceti medio-colti. In effetti, la poesia dialoga con l'articolo di un altro gigante della cultura umanistica come Concetto Marchesi, in cui si enfatizza l'immagine di un segretario umanista: *Togliatti uomo di cultura e oratore*. Nella stessa direzione si muove la scelta dell'autore –Walt Whitman – uno dei campioni della tradizione americana. L'omaggio rappresentava da un lato una forma di apertura verso i ceti progressisti del mondo occidentale (un gioco reso più facile in un paese come l'Italia, che fungeva da cerniera tra i blocchi) tesa a favorire una soluzione pacifica tra le due aree di influenza(51); dall'altro, più sottilmente, la ristampa a poche settimane dall'attentato di un testo della tradizione americana sembrava smentire le voci di coloro che, soprattutto da parte sovietica, parevano scorgere complesse manovre USA dietro la mano di Pallante(52).

Se queste sono le conclusioni che possono essere tratte dai dati di superficie (autore e sua provenienza; sede in cui il testo viene collocato), ad analizzare il contenuto dei versi le cose si complicano. Mario Corona, nel commentare la poesia whitmaniana, non senza ragione la definisce senza mezzi termini «orrenda», mentre – *e contrario* – qualifica come «meno truculenta» *To a Foil'd European Revolutionaire*, anch'essa, come detto, tradotta dal Togliatti(53). *Europe* in effetti ruota attorno ad una minacciosa immagine centrale: il popolo, sollevatosi già una volta contro i soprusi dei signori, non riuscì ad eradicarne completamente il pericolo perché, per pietà, non fece sua la stessa violenza dei potenti («Sdegnò il popolo far sua la ferocia dei re»). Dovrà dunque continuare a vegliare perché quel pericolo non si ridesti. E, con ogni evidenza, qualora si ridestasse, Whitman pare prescrivere – implicitamente – il bando dell'antica pietà usata.

Europe può essere tante cose, ma non è certo un testo pacificante. Perché allora non utilizzare *To a Foil'd European Revolutionaire*, visto l'intento esplicito del numero di «Rinascita», che vorrebbe essere di rassicurazione sia sul fronte interno (nel dialogo con i ceti medi), sia sul fronte esterno (con gli americani), dopo il periodo tormentato del dopo voto e del dopo attentato? Perché insomma scegliere una poesia che minaccia esplicitamente di eradicare con la violenza i residui reazionari della società qualora si ridestassero, abbandonando ogni cautela e pietà precedente, quando la si pone accanto a testi che invece incoraggiano i processi di pace e che alludono a pratiche di distensione?

Già durante la campagna elettorale, tra le fila del Pci, dalla militanza di base ai quadri, serpeggiava il timore di una svolta autoritaria(54). Dopo il 14 di luglio invece, la dirigenza del Pci non solo ha la prova che la reazione è davvero pronta a colpire, ma che le forze dismesse con la fine della lotta di Liberazione sono latenti ma ancora vive e preparate alla lotta(55). In questo modo Togliatti può giocare una partita doppia, in cui, per quanto in misura minima, la poesia di Whitman svolge un ruolo chiave. Da un lato infatti la lettera del testo di Whitman rappresenta l'ostensione di una deterrenza, la minaccia non troppo velata che a un tentativo di golpe reazionario il partito sarebbe pronto a rispondere con le armi. Dall'altro vi è l'articolazione di una risposta più complessa, che parte da lontano.

In un articolo apparentemente di taglio storico apparso sullo stesso numero di agosto (*L'insurrezione di aprile*), Giorgio Amendola risponde alle accuse mosse dal partito di governo al Pci. La Democrazia Cristiana accusa il Partito Comunista «di tramare oscuri complotti contro la legalità repubblicana e di preparare l'attuazione di piani segreti per scatenare nel paese un movimento insurrezionale»(56). Tuttavia, ricorda il dirigente romano, «l'insurrezione non è un

gioco di pochi cospiratori»: durante la guerra di Liberazione, fu Togliatti in persona ad arginare le spinte destabilizzanti delle masse popolari riconducendole nell'alveo istituzionale. Lo scritto di Amendola e la poesia di Whitman concorrono assieme a delineare una forza aggressiva, sopita ma vigile, che fiancheggia il Partito Comunista ma che non coincide con esso. Il Pci intende accreditarsi come l'unica organizzazione in grado di imbrigliare e di direzionare quella forza. E questo sia agli occhi degli attori interni (la Dc, con l'intervento di Amendola), sia a gli occhi di quelli esterni (gli Stati Uniti, con il testo di Whitman). È insomma interesse di tutti, anche delle forze reazionarie, che il Pci perduri. Ne va anzi garantita la sopravvivenza e non deve essere destabilizzato con colpi di coda reazionari: pena la messa in pericolo della stessa tenuta istituzionale del Paese. La natura ribellistica, spontaneista e ampiamente libertaria di *Europe*, accredita proprio l'immagine di una forza che sta al di là del partito, in parte prepolitica, ma che solo il partito è in grado di gestire e di incanalare.

Eppure, la complessa trama di echi e di rimandi che ruotano attorno al testo di Whitman lasciano anche un'ambiguità che non può essere ricomposta. L'ambiguità indicibile, tutta togliattiana, in cui la forza della responsabilità e della fedeltà al dettato costituzionale convive con la speranza di un colpo di mano delle masse popolari. La scelta di *Europe* posta in quella sede rivela la contraddizione di un partito che vuole e al contempo non può volere la rivoluzione; il desiderio represso di farsi scavalcare dalle masse in rivolta, di non poter che prendere atto, ma solo *ex post*, di un colpo di mano compiuto in sua vece. Per quanto insomma Togliatti si fosse speso per troncare quel circolo vizioso tra reazione e radicalismo antistatuale, la scelta della traduzione di Whitman sta lì a dimostrare che l'ambiguità intrinsecamente legata alla possibilità rivoluzionaria non poteva essere sciolta, sia nei termini profondi di un desiderio non comunicabile, sia nei termini più machiavellici di una forma di deterrenza da esibire nei casi di crisi politica.

6. Conclusioni

La poesia, inserita in un contesto complesso come quello di una rivista, dice spesso più di quanto coscientemente la redazione si proponga di farle dire. Essa è come ovvio strumento di politica politicata che, come si è visto, propone alleanze, segnala solidarietà tra gruppi sociali e partiti, rafforza patti, asseconda strategie di breve e medio periodo o le sconfessa e le nega. Si è visto come le variazioni tra il 1944 e il 1960 nell'uso di testi stranieri, il mutare della loro appartenenza nazionale e geografica assecondassero l'evoluzione del contesto internazionale; o come la permanenza o l'introduzione di specifici ambiti tematici (come la poesia resistenziale e guerresca), servisse a frenare le pulsioni di specifici fronti interni al partito (nel caso in esame, alla componente più ribellistica di Secchia); o infine, come la selezione dei poeti a partire da specifici profili biografici consentisse di articolare pratiche di distensione tra le generazioni e mettere da parte le ruggini non ancora sopite tra i fiancheggiatori del passato regime e quanti affrontarono gravi rischi pur di mantenere la propria autonomia.

L'uso della poesia dice molto anche sulla profonda e spesso inconfessabile composizione culturale che ruota attorno ad un progetto politico-editoriale. Dice più di quanto non voglia, ad esempio, la virata "umanistica" della componente intellettuale del partito registrata dal calo della poesia dialettale e dall'aumento di presenza di poeti affermati e grandi professionisti internazionali contro la componente spontaneista e amatoriale. Una tendenza che si va rafforzando negli anni e che, permanendo nel "vizio" del ceto umanistico di farsi casta specializzata e preservando la poesia nella sua autonomia estetica, sconfessa almeno in parte i tentativi di rinnovamento culturale. Una partita persa che giocherà a sfavore del Pci soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, quando l'emersione di un nuovo marxismo sposterà il fuoco dell'analisi critica su altri fronti. Come pure sconfessa la pur esplicita politica progressista, tesa alla modernizzazione industriale del Paese, la forte concentrazione di poesia contadina, che rischia di trasformare la questione agraria in bucolica(57).

Ma all'uso del testo poetico viene affidato anche un compito ambiguo, che gli consente di farsi serbatoio di istanze pubblicamente non dicibili nei termini di un discorso politico: ecco allora che l'uso del paragone amplifica e approfondisce il tentativo di creare solidarietà profonde con le masse cattoliche oltre quanto le strategie della segreteria e la purezza dell'ideologia non vogliano; ecco che affidare all'empatia non mediata la grande questione delle lotte anticoloniali registra e al contempo segnala un deficit di approfondimento politico, lasciando emergere una incompressibile tara "occidentalista"; ecco, infine, che i versi diventano l'unico strumento in grado di comunicare in vece del discorso esplicito e razionale posizioni radicali che aprono uno squarcio sui desideri profondi di un intero sistema di potere.

Questa analisi dimostra come la poesia sia uno strumento malleabile, ma con dei limiti intrinseci non aggirabili. La logica stringente della sua dimensione linguistica, come la selezione su base estetica lasciano trapelare motivazioni profonde e spesso contraddittorie.

Enrico Fantini

Note.

(1) Il racconto dell'aneddoto può essere letto qui: <https://www.corriere.it/lodicoalcorriere/index/02-01-2019/index.shtml>.

D'altra parte, posizioni simili, vengono espresse dal gruppo di «Ordine Nuovo», come si vedrà più avanti, già nel 1919.

(2) N. Ajello, *Intellettuali e Pci, 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 183.

(3) «Ciò che il leader del Pci può consentirsi è, invece, la frequentazione del teatro dell'Opera dove è facile incontrarlo ogni qualvolta si danno *I Maestri cantori* e il *Tristano e Isotta*. Wagner è infatti, in musica, il suo idolo principale», ivi, p. 184.

(4) «È in grado di recitare a memoria le satire di Orazio e Giulio Cesare lo annovera fra i suoi lettori più assidui», ivi, p. 183.

(5) Per una prima panoramica rimando all'antologia *Dal poeta al suo partito. Antologia di poesie pubblicate su Rinascita*, prefazione di Gian Carlo Ferretti, a c. di Alberto Cadioli, Roma, L'Unità, 1986.

(6) N. Ajello, ivi, p. 45.

(7) Contenuti che smentivano frontalmente le prime, negando di fatto la programmatica volontà di costruire un'alleanza tra ceti intellettuali e strati contadini e operai. Cfr. W. Siti, *Il neorealismo della poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980.

(8) Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989; Lina Bolzoni, *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014.

(9) Con un evidente picco al 1960, le cui ragioni e modalità particolari saranno esposte nel paragrafo 2.

(10) Il 1944 conta solo 4 numeri: le pubblicazioni si aprono con il numero di giugno, con due uscite "doppie" (agosto/settembre e ottobre/dicembre). Il 1945 consta di 9 numeri, con tre numeri doppi.

(11) G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 204-206.

(12) Albertina Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma, Carocci, 2014, p. 273. Si veda anche Id., *Storia del Pci, 1921-1991*, Roma, Carocci, p. 80: qui le copie medie della rivista ammontano a 30000 secondo il quadro offerto da Pajetta in una riunione della direzione del 18 marzo 1955.

(13) Nel 1946, con il VI congresso del partito, per la commissione di cultura diretta da Emilio Sereni la diffusione e difesa della produzione culturale sovietica diventa una priorità. Cfr. A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali*, *op. cit.*, Roma, Carocci, 2014, p. 58.

(14) G. Fiocco, *Togliatti, il realismo della politica. Una biografia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 203-204.

(15) Cfr. «L'Unità», Venerdì 30 maggio 1952 a. XXIX n.s., n. 137, p. 1 e ss.

(16) Loris Gallico, *Storia del Partito comunista francese*, Milano, Teti, 1973, p. 259.

(17) Cfr. *Un telegramma di Togliatti al Comitato Centrale del P.C.F.*, in «L'Unità», Venerdì 30 maggio 1952 a. XXIX n.s., n. 137, p. 1.

(18) Tra l'autunno del 1951 e il 1952 la compagine di governo aveva proposto in parlamento disegni di legge come la «difesa civile» e la cosiddetta «polivalente»: «legislazione d'urgenza con la necessità di disporre di uno Stato forte per fronteggiare – parole di De Gasperi “i pericoli del bolscevismo”», G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 258-259.

- (19) Ivi, pp. 255-257.
- (20) Per di più si ricordi che nella prima metà del 1951, Togliatti e il partito si troveranno a dover gestire una fase di stallo drammatico con la dirigenza moscovita a causa del netto rifiuto opposto dal segretario alla proposta di Stalin di porlo alla guida del Cominform. Ne derivò una lunga trattativa alla quale il dirigente torinese riuscì a sottrarsi non senza strascichi. Cfr. G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 243-247.
- (21) «Nell'ora attuale, cioè nella presente fase della vita politica italiana, uno dei cardini della nostra politica è la conquista della democrazia, intimamente legata alla guerra liberatrice contro l'invasore hitleriano e alla liquidazione delle sopravvivenze del fascismo italiano», Vincenzo, La Rocca, *Rinascita*, a. 1, n. 2 (Luglio 1944), p. 7.
- (22) Eugenio Reale, *Comunisti e cattolici*, a. 1, n. 1 (Giugno 1944) p. 17.
- (23) G. Fiocco, *op. cit.*, p. 192.
- (24) Ivi, p. 203-206.
- (25) Ecco il testo: «Milano vi manda il suo cuore, / il vento delle pianure / le sue nevi / bianche di tante morti, di tante case, / il lungo inverno in cui attese / l'ora e l'urlo della riscossa. // Vi manda la sua bandiera rossa, / il cielo d'aprile, / le fabbriche difese ad una ad una / la gioia che l'invase / d'esser viva e libera nel mondo. // Milano vi manda il suo cuore, / compagni. / E batte sull'Europa questo cuore / batte sull'Italia; sveglia i morti, / sveglia i vivi nel cielo d'aprile.», Alfonso Gatto, *Ai compagni d'Italia*, *Rinascita*, a. 2, n. 12 (Dicembre 1945), p. 198.
- (26) Gianluca Fiocco, *op. cit.*, pp. 184-187. Stessa funzione, sebbene più orientata a mantenere un generale principio di armonia interna in una fase di ampia discussione è la poesia di Maiakovski, "Il Partito" apparsa sul numero di Gennaio-Febbraio del 1946 (a. 3, n. 1-2, p. 2).
- (27) Renata Viganò, *Cantata di una giovane mondina*, «*Rinascita*», a. 8, n. 8-9 (Agosto-Settembre 1951), p. 412.
- (28) Manlio Dazzi, *Orazione per il Polesine*, «*Rinascita*», a. 8, n. 12 (Dicembre 1951), pp. 562-63.
- (29) «*Rinascita*», a. 8, n. 12 (Dicembre 1951), pp. 580.
- (30) Risultano rappresentati i dialetti: laziale, siciliano, sardo, piemontese, lombardo, romagnolo, veneto, e abruzzese.
- (31) Giuseppe Dozza, *La politica municipale dei comunisti*, «*Rinascita*», a. 4, n. 5 (maggio 1947), p. 132.
- (32) G. Fiocco, *op. cit.*, p. 254.
- (33) Ivi, p. 285.
- (34) Renzo Martinelli, *Storia del Partito Comunista italiano*, vol. VI: *Il "partito nuovo" dalla Liberazione al 18 aprile*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 38-40, cit. in G. Fiocco, *op. cit.*, p. 185.
- (35) Nei numeri di marzo, maggio e novembre, le poesie sono associate a saggi critici su vari autori: nell'ordine il già citato *La battaglia di Victor Hugo* di Michele Rago; *Esperienze d'una scrittrice* di Sibilla Aleramo; *Paul Eluard poeta della verità* di Michele Rago.
- (36) O meglio, un cambio vi è, ma solo dal 1956, quando sparisce la poesia dialettale e l'apporto della poesia italiana diminuisce drasticamente, mentre sale la componente straniera, in cui grande spazio occupano autori non solo di grandissimo rilievo internazionale, ma anche ben al di là delle tendenze neorealiste e sociali. Insomma, anche qui la cultura dei ceti medi fa sentire il suo peso, eliminando le scorie dell'amatorialità e del provincialismo nostrano (vedi grafico n. 3).
- (37) G. Fiocco, *op. cit.*, p. 225.
- (38) A. Vittoria, *op. cit.*, p. 233-234.
- (39) G. Fiocco, *op. cit.*, 328-333.
- (40) Ivi, pp. 321-327 e 364-369.
- (41) Fatta eccezione per Ettore Settanni e Renzo Nanni, pochissimi avranno ruoli di primo piano anche in contesti specialistici, come la poesia dialettale o quella neorealistica.
- (42) Tra i nati in questo periodo troviamo: Girolamo Sotgiu (1919); Alberto Caverni (1921); Renzo Nanni (1921); Mario Farinella (1922); Giorgio Piovano (1920); Stelio Tanzini: (1921); Romano Pascutto (1909); Albertina Santi Baffè (1912); Gabriele Sellitti (1927); Aldo Dramis (1926); Romolo Liberale (1922); Velso Mucci (1911); Alfonso Gatto (1909).
- (43) Per uno studio approfondito cfr. Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo (1943-1948)*, Torino, Bollato Boringhieri, 2008. Per una definizione degli estremi generazionali ivi, p. 138, n. 7.
- (44) Ivi, p. 223-224.
- (45) «La disfatta dell'Italia nella guerra fascista e l'attiva ed entusiastica partecipazione dei giovani a quell'avventura rendevano un'intera generazione inadatta a far parte della classe dirigente nazionale. Nel

naturale meccanismo di avvicendamento delle generazioni si profilava dunque una funzione di supplenza degli anziani, gli unici in grado di testimoniare i valori dell'antifascismo e, perciò, di avviare la ricostruzione del paese», *ivi*, p. 142.

(46) *Ivi*, pp. 236-237.

(47) «Io chiederei a Vostra Eccellenza di dare una lezione, un ammonimento esemplare all'autore di codesto malvagio e stupido trafiletto fatto per nuocere velenosamente a una scrittrice come me, che onora in Italia e fuori, e non da oggi, la nostra letteratura. Soddisfazione platonica», Archivio Centrale dello Stato, Minculpop, Gabinetto, Il versamento b. 1, fascicolo Aleramo Sibilla. Cit. in Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 67. Per tutta la quesitone Aleramo cfr. *ivi*, pp. 62-67.

(48) A. Gramsci, *L'ordine nuovo (1919-1920)*, Torino, Einaudi, pp. 443-445 (articolo non firmato apparso sul numero del 14 giugno 1919, I, n. 6).

(49) G. Fiocco, *op. cit.*, pp. 217-221.

(50) *Ivi*, p. 208.

(51) Non a caso la poesia è pubblicata accanto ad un articolo di Emilio Sereni che relaziona sul Congresso mondiale degli intellettuali in difesa della pace, tenutosi a Wroclaw tra il 25 e il 28 agosto 1948.

(52) *Ivi*, 220.

(53) Mario Corona, *Notizie sui testi e note di commento*, in W. Whitman, *Foglie d'erba*, Milano, Mondadori, 2017, p. 1453.

(54) G. Fiocco, *op. cit.*, p. 208.

(55) Sulla gestione della fase preelettorale, anche in merito alla questione delle armi concertata tra Pci e Pcus, si veda Elena Aga-Rossi, Victor Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il Pci e la politica estera staliniana*, Bologna, Il Mulino, pp. 239-254; sull'apparato paramilitare comunista: *ivi*, p. 223 e ss.

(56) G. Amendola, *L'insurrezione di aprile*, «Rinascita», a. 5, n. 8 (agosto 1948), p. 294-296: 294.

(57) Su questi temi rimando naturalmente al classico Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1965.

Appendici

Scheda completa delle pubblicazioni apparse su rinascita Giugno 1944-Dicembre 1960. Nelle note un breve appunto sul ruolo svolto dal testo poetico. La sigla (n. c.) sta per (narrativa contemporanea).

Autore	Titolo	Tipologia	Contesto	Luogo	Note
Giovanni Formisano	Primu Maggiu	Poesia dialettale	Comunisti e cattolici	Giugno 1944, p. 17	Alleanze
Nino Sansone	Il nostro dovere	Poesia resistenziale	Il marxismo e la nostra lotta per la democrazia	Lug. 1944, p. 7	Conferma
Trinacria	A Paliddu "lu bascianu"	Poesia popolare	La classe operaia alla testa della lotta di liberazione nazionale	Ago-Set. 1944, p. 16	Contraddizione
Trilussa (inedito)	Numeri	Poesia popolare	Brano di lett. sovietica	Ago-Set. 1944, p. 21	Alleanze
Aragon	Paris	Poesia resistenziale	La cultura francese contro il nemico	Ott.-Nov.-Dic 1944, p. 29	Alleanze
Girolamo Sotgiu	Dal carcere a Bianca	Poesia resistenziale	Lettera di partigiani	Ott.-Nov.-Dic. 1944, p. 276	Conferma
Salvatore Quasimodo	Giorno dopo giorno	Poesia sociale (ermetica)	Suggerimenti per una riforma agraria	Ott.-Nov.-Dic. 1944, p. 282	Conferma
Umberto Saba	Teatro degli Artigianelli	Poesia sociale	La teoria del valore di Marx	Gen. 1945, p. 16	Conferma
Umberto Saba	Disoccupato	Poesia sociale	La teoria del valore di Marx	Gen. 1945, p. 16	Conferma
Aragon	Du poète a son parti	Poesia politica	Fascismo e Università	Gen. 1945, p. 17	Conferma
Paul Eluard	Gabriel Péri	Poesia resistenziale	Cultura e popolo	Feb. 1945, p. 48	Conferma
Aragon	La nuit de juillet	Poesia resistenziale	La posizione sovietica sui problemi della pace	Mar. 1945, p. 81	Conferma
Anonimo (stampa clandestina del Pci di Milano)	Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto	Poesia resistenziale	Panorama industriale dell'Italia liberata	Apr. 1945, p. 106	Conferma
L. C. (?)	Quattro poesia per l'Armata Rossa	Poesia politica	Dal Partito Popolare alla Democrazia Cristiana	Apr. 1945, p. 112	Alleanze
Aragon	Mussolini (fr)	Poesia politica	La persona umana nel comunismo	Apr. 1945, p. 113	Conferma
Ettore Settanni	Il tempo degli eroi	Poesia politica	Eugenio Curiel	Mag.-Giu. 1945, pp. 147-148	Conferma
Campanella	Venti anni di vita italiana	Poesia filosofica	O il socialismo o la morte	Lug.-Ago 1945, p. 172	Conferma
Jean Noir	Les ouvriers	Poesia sociale	Uomini e no	Lug.-Ago. 1945, p. 177	Conferma
K. Simonov (trad. Fidia Gambetti)	Salva la tua patria	Poesia di guerra sovietica	I consigli di gestione	Sett-Ott. 1945, p. 202	Alleanza
Ettore Settanni	È la pace, compagni!	Poesia resistenziale	I G.A.P. a Firenze	Sett.-Ott 1945, p. 206	Conferma

Salvatore Quasimodo	La notte d'inverno	Poesia resistenziale (ermetica)	Insegnamento classico e riforma Gentile	Sett.-Ott. 1945, p. 209	Conferma: come piegare il classicismo a fini socialisti
Salvatore Quasimodo	Alle fronde dei salici	Poesia resistenziale (ermetica)	Insegnamento classico e riforma Gentile	Sett.-Ott. 1945, p. 209	Conferma
Paul Eluard	A celle dont ils revênt	Poesia politica	Statura...occhi...capelli	Nov. 1945, p. 241	Conferma
Paul Eluard	Avis	Poesia politica	Statura...occhi...capelli	Nov. 1945, p. 241	Conferma
Alfonso Gatto	Ai compagni d'Italia	Poesia politica	Quinto congresso	Dic. 1945, p. 258	Alleanza e richiamo all'unità
Girolamo Sotgiu	Dal carcere a Bianca	Poesia resistenziale	Di fronte alla morte	Dic. 1945, p. 276	Conferma
Salvatore Quasimodo	Giorno dopo giorno	Poesia resistenziale	Suggerimenti per una riforma agraria	Dic. 1945, p. 282	Conferma
Telemaco Signorini	Solo immorale in arte è la menzogna	Poesia sull'arte	Pittora, pittori e gallerie	Dic., 1945, p. 286	Conferma
Maiakovski	"Il partito"	Poesia politica	Unità democratica	Gen-Feb. 1946, p. 2	Conferma
André Chennevière	Aux assassinés	Poesia resistenziale	Le elezioni	Mar. 1946, p. 34	Incitamento
Anonimo (L'ora del popolo di Torino)	La via l'è drita	Poesia politica	Ricordo di Gorki	Mar. 1946, p. 50	Spirito di corpo per circuiti locali
A Caverni	"Reticolato"	Poesia di guerra	Per un esercito rinnovato e democratico	Apr. 1946, p. 90	Conferma, nuova politica
A Caverni	"Fede"	Poesia sociale	Per un esercito rinnovato e democratico	Apr. 1946, p. 90	Conferma, nuova politica
G. Spampinato Sciuto	Muta è la strata...	Poesia popolare	L'uomo	Mag.-Giu. 1946, p. 119	Spirito di corpo
Manlio Dazzi	Mia città	Poesia sociale	Il partito e la nazione	Ago. 1946, p. 182	Spirito di corpo
Vladimir Maiakovskij	Rivoluzione d'ottobre	Poesia politica	La collaborazione internazionale e i piccoli paesi	Ott. 1946, p. 252	Conferma
Paul Eluard	Au rendez vous allemand	Poesia resistenziale	La poesia francese dinanzi al mondo	Ott. 1946, p. 269	Conferma
Louis Aragon	Frammento (fr)	Poesia politica	Con gli operai, fra le due guerre	Nov.-Dic., 1946, p. 313	Conferma
Giuseppe Grassi	Con tutta l'erba falciata	Poesia sociale	Con gli operai, fra le due guerre	Nov.-Dic. 1946, p. 316	Conferma
Paolo Romei	Possiamo far nere le strade	Poesia sociale	Fallimento della politica alimentare in Italia	Gen.-Feb. 1947, p. 20	Conferma
Paolo Romei	Oggi ho finito	Poesia sociale	Fallimento della politica alimentare in Italia	Gen.-Feb. 1947, p. 20	Conferma
Renzo Nanni	Coro dei compagni caduti	Poesia resistenziale	Intellettuali antifascisti tra l'ideologia e la politica	Mag. 1947, p. 123	Conferma

Renzo Nanni	Sciopero	Poesia sociale	Oggi Cristo non è nato	Lug. 1947, p. 185	Spirito di corpo
Mario Farinella	Contadini oggi	Poesia sociale	Dati di fatto sull'economia italiana	Ago. 1947, p. 217	Conferma
Alfonso Gatto	In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)	Poesia resistenziale	Truppe tedesche occupano Clermont Ferrand	Set. 1947, p. 253	Spirito di corpo (rinnovo dei miti)
Jacques Gaucheron	Hymne	Poesia politica	Con chi siete, intellettuali americani?	Set. 1947, p. 256	Alleanze
Vladimir Majakovskij	Per questo nacque Lenin	Poesia politica	La guerra contro il fascismo	Ott. 1947, p. 307	Rinnovo dei miti
Paul Eluard	Au Général Markos	Poesia politica	Conversazioni in treno	Gen. 1948, p. 21	Costruzione di nemici
Giuseppe Gioacchino Belli	Pregiera di De Gasperi	Poesia politica	Fascismo e guerra	Mar. 1948, p. 91	Costruzione di nemici
Walt Whitman (trad. Togliatti)	Europa	Poesia politica	Togliatti uomo di cultura e oratore	Ago. 1948, p. 310	Contraddizione
Aragon	Légende de Gabriel Péri	Poesia resistenziale	Fronda democristiana e fronda fascista	Dic. 1948, pp. 437-438	Rinnovo dei miti
Nicola Jonkov Vapzarov	Ricordi tu	Poesia sociale	Vittorio Alfieri	Gen. 1949, p. 24	Costruzione di alleanze e messa in prospettiva della trad. ita
Pablo Neruda (trad. Dario Puccini)	Un canto a Bolívar	Poesia politica	Che cosa è stato il congresso di Parigi (foto Neruda Picasso)	Mag. 1949, pp. 201-202	Costruzione di alleanze
Alessandro Pusckin	Caucaso	Poesia russa	Gloria eterna a Giorgio Dimitrov	Lug. 1949, p. 324	Costruzione di alleanze e mito
Alessandro Pusckin	Alla balia	Poesia russa	Gloria eterna a Giorgio Dimitrov	Lug. 1949, p. 324	Costruzione di alleanze e mito
Sibilla Aleramo	È il lavoro oggi l'aurora	Poesia sociale	Stato delle persone in Calabria	Gen. 1950, p. 28	Politica sociale e salvataggio di intell.
Sibilla Aleramo	Aiutatemi a dire	Poesia sociale	Stato delle persone in Calabria	Gen. 1950, p. 28	Politica sociale e salvataggio di intell.
Alessandro Petöfi	Nessuno faccia vibrare	Poesia russa	Un poeta della libertà (Omaggio a Petöfi)	Feb. 1950, p. 85	Alleanze
Nazim Hikmet (trad di Girair Nalbandian)	Le vostre mani e le menzogne loro	Poesia politica	L'Ariosto e la critica idealistica	Mar. 1950, p. 140	Politica di corpo con militanti comunisti
Ciccio Carrà Tringali	A li mè versi; La nascita mia; Senza pani; Poviri versi mei	Poesia dialettale	Significato storico dell'antifascismo	Apr. 1950, p. 196	Orientamento politico dell'antifascismo
Blaga Dimitrova (trad. ita.)	Il nome di Dimitrov	Poesia politica	A proposito del marxismo nella linguistica	Giu. 1950, p. 308	Rinnovo dei miti del comunismo (Dimitrov)
Renata	Scusa,	Poesia politica	Ciò che la vita	Lug. 1950, p.	Rinnovo dei miti

Viganò	Vladimiro Ilic		significa per me	360	
Pablo Neruda	Si desti il taglialegna	Poesia sociale	Democrazia americana e liberali nostra	Ott. 1950, p. 472	Questioni politiche
Pablo Neruda	Al mio partito	Poesia politica	Verismo nella poesia di Pascoli	Ott. 1950, p. 472	Rilettura tradizione italiana?
Giorgio Piovano	“Poema di noi”	Poesia sociale	Cimitero di biciclette/Incontro con i braccianti	Nov.-Dic. 1950, p. 532	Spinta sulla letteratura italiana sociale
Pablo Neruda (trad. Dario Puccini, Mario Socrate)	Si desti il taglialegna	Poesia sociale	L'albero di Natale	Gen. 1951, p. 28-29	Spinta sulla letteratura socialista
Rafael Alberti	Omaggio a Guttuso, pittore del popolo	Poesia sociale / omaggio	Anche le statue	Apr. 1951, p. 188.	Questione letteraria sostegno al gruppo
Sibilla Aleramo	Umana gente	Poesia sociale	Un altro destino	Mag. 1951, p. 188	Questione sociale
Stelio Tanzini	Un bimbo negro	Poesia sociale	La ditta angel-Perry & Comp.	Giu. 1951, p. 300	Questione coloniale
Renata Viganò	Parlano i bambini dei Lagers	Poesia sociale	Tre casi (n.c.)	Lug. 1951, p. 356	Rafforzare la mitologia
Renata Viganò	Cantata di una giovane mondina	Poesia sociale	L'uomo più felice della terra (n.c.)	Ago-Set. 1951, p. 412	Questione sociale/territoriale/femminile
Cesare De Murtas	“La columb' e Picasso”	Poesia dialettale (Sardo)	Politica antidemocratica e tradizione clericale	Ott. 1951, p. 468	Sostegno ai propri miti culturali
Massimo Gorki	Amore e morte. Ballata	Poesia russa	La vera immagine di un grande rivoluzionario: Augusto Blanqui	Nov. 1951, p. 526	Sostegno culturale ai propri miti
Manlio Dazzi	Orazione per il polesine	Poesia sociale	Alcuni problemi dell'assistenza nelle zone alluvionate	Dic. 1951, p. 562-563	Vicinanza politica alle popolazioni locali
Raul Bartolotti	La lota par la tèra	Poesia sociale in dialetto alfonsinese	Il mondo salvato a spalle (n.c.)	Dic. 1951, p. 580	Lotta sociale e politica di copertura per focus locali
Pablo Neruda	El país de la primavera	Poesia politica	Pipistrello bianco (n.c.)	Gen. 1952, p. 32	Rinforzo miti di gruppo
Paul Eluard	La justice n'est pas faiblesse	Poesia politica	La battaglia di Victor Hugo	Mar. 1952, p. 164	Alleanze
Raoul Bartolotti	E vèc' cumpàgn	Poesia dialettale/sociale	Le sigaraje (n.c.)	Apr. 1952, p. 228	Politica per settori sociali e di partito
Renata Viganò	Parole grandi	Poesia sociale	Esperienze d'una scrittrice	Mag. 1952, p. 292	Questione femminile
Paul Eluard	À Jacques Duclos	Poesia politica	Il vagone (n.c.)	Giu. 1952, p. 356	Alleanze
Romano Pascutto	Beloyannis (premio cattolica)	Poesia dialettale (veneto)	L'incontro (n.c.) Domenico Rea	Giu. 1952, p. 420	Politica per gruppi
Albertina Santi Baffè	Iacum (premio cattolica)	Poesia dialettale (romagnolo)	L'incontro (n.c.) Domenico Rea	Lug.-Ago. 1952, p. 420	Politica per gruppi

Manlio Dazzi	Stagione; Incontri	Poesia sociale	La tradizione del partito e la sua politica di unità	Set. 1952, p. 484	Politica per gruppi sociali, confermativo
Mario Farinella	Sulle nere colline siciliane	Poesia sociale	I manifesti (n.c.), Italo Calvino	Ott. 1952, p. 548	Politica per gruppo sociali e locali
Paul Eluard	“La poésie doit avoir pour but la vérité pratique”; Au hasard; Avis	Poesia politica	Paul Eluard poeta della verità	Nov. 1952, p. 618-620	Politica di alleanze e di miti
Howard Fast (trad. ita. Vittoria Ottolenghi)	Aaron Klei; Arthur Dombrowski	Poesia politica	Russia altro paese/Una cosa per volta (n.c.), Renata Viganò	Dic. 1952, p. 680	Politica di alleanze e per gruppi
Giorgio Piovano	Commozione di un popolo	Poesia politica	Storia di un giornale di fabbrica (n.c.), Silvio Micheli	Gen., 1953, p. 32	Rinnovo dei miti di gruppo
Giambul Giabaiev (trad. ita.)	La grande legge di Stalin	Poesia celebrativa	La più grande eredità di Stalin: il partito comunista	Feb. 1953, p. 75	Rinnovo dei miti
Rafael Alberti	Stalin non è morto	Poesia celebrativa	I popoli sovietici esaltano l'opera del loro grande capo	Fer. 1953, p. 92	Rinnovo dei miti
Anonimo (3 canti)	Stalin nei canti popolari	Poesia popolare/celebrativa	Dal socialismo al comunismo. Pensiero e azione di Stalin	Feb. 1953, p. 100	Rinnovo dei miti
Gabriele Sellitti	Pecche'?	Poesia popolare/sociale	La lotta dei comunisti contro i brogli	Giu. 1953, p. 360	Politica per gruppo locali e questioni sociali specifiche
Aldo Dramis	Io torno nel Sud	Poesia sociale	La madre schiava (n.s) Jou Shih	Lug. 1953, p. 424	Politica per gruppo locali e questioni sociali specifiche
Manlio Dazzi	Ragazza in treno; Mattina	Poesia sociale	Il sette giugno (n.c.), Luigi Incoronato	Ago.-Set. 1953, p. 488	Politica per gruppi sociali
Romolo Liberale	Cu è la pace?	Poesia dialettale/sociale (dial. abruzzese)	L'inchiesta sulla miseria/Quasi un eroe (n.c.) Mario Spinella	Ott. 1953, p. 552	Confermativo, politica per gruppo locali e sociali
Nicolas Guillen	Ballata dei due antanati (trad it., Dario Puccini)	Poesia sociale (questione coloniale)	Miracolo sulla collina (n.c.), Renata Viganò	Nov. 1953, p. 616	Questione politica (colonialismo)
Manlio Dazzi	Ricordi di Leningrado (4 testi)	Poesia politica	Nuovo slancio dell'agricoltura nell'Unione Sovietica	Dic. 1953, p. 680	Rinnovo dei miti
Bertrando Spaventa	Rime satiriche di Bertrando Spaventa sul connubio Sella-Nicotera	Poesia politica	La eroica e umana storia dei compagni fratelli Cervi / La finestra (n.c.) E. Rykhteou	Gen. 1954, p. 32	Si accosta risorgimento e resistenza?
Julian	La Vistola	Poesia politica	Un ricordo pieno di	Feb. 1954, p.	Rinnovo dei miti

Tuwum (trad. Luigi Cini)			sangue (n.c.), Silvio Micheli	120	
Alessandro Pusckin	Inverno. Che fare in campagna?	Poesia russa	I comunisti alla testa della guerra di liberazione / Il ritorno di un partigiano (n.c.), Luigi Incoronato	Mag. 1954, p. 332	Alleanze
Sibilla Aleramo	Mia Italia un dì	Poesia politica	Questioni della economia e del movimento operaio	Nov.-Dic., 1954, p. 765-66	Confermativa
Vladimir Majakovskij	Frammenti	Poesia russa	Al tempo della Resistenza (n.c.) Mario Puccini	Feb. 1955, p. 96	Alleanze culturali, miti
Salvatore Quasimodo	Pregiera; Uomo del mio tempo	Poesia politica	I vecchi (n.c.) Roland Beyer	Giu. 1955, p. 424	Miti resistenziali e di guerra
Diega Russo Lo Presti	Pi li muorti di Mussumeli	Poesia politica	La emancipazione femminile nelle contraddizioni del movimento cattolico	Set. 1955, p. 560	Miti e questione femminile
Raoul Bartolotti	La lapida	Poesia dialettale (romagnolo)	Liberi proprietari o servi della gleba? / I poveri (n.c.) Carlo Cassola	Nov. 1955, p. 700	Questione sociale, questione locale
Adam Mickiewicz (trad. it. A.M. Ripellino)	Ode alla giovinezza	Poesia russa	In margine alla politica della guerra fredda	Dic. 1955, p. 772	Alleanze
Ferdinand Léger (con trad. di Renato Guttuso)	Les constructeurs	Poesia sociale	Un uomo è morto (n.c.) Marcello Venturi / Fernand Léger (necrologio)	Gen. 1956, p. 32	Alleanze, questione sociale
Velso Mucci	Otto dozzine di versi per il compagno venuto a tenere runione	Poesia politica	Le risposte di Palmiro Togliatti a nove domande sullo Stalinismo	Giu. 1956, p. 299-300	Vita di sezione e di partito
Louis Aragon	Spagna 1927 (fr)	Poesia politica	Matrimonio in brigata (n.c.) Renata Viganò	Ago.-Set. 1956, p. 452	Alleanze, fronti politici, mito
Nikolaj Tichonov (trad. ita.)	Lungo cammino	Poesia politica	La tattica dei bolscevichi nella lotta contro Kornilov	Nov.-Dic. 1957, p. 39 (fasc. commemorativo)	Confermativo, storia della rivoluzione: mitopoiesi
Pavel Antokol'skij (trad. ita.)	Ultime notizie	Poesia politica	Ricostruiti dal diario della sua segretaria gli ultimi mesi della vita di Lenin	Nov.-Dic. 1957, p. 48 (fasc. commemorativo)	Confermativo, storia della rivoluzione: mitopoiesi
Serghej Esenin (trad. ita.)	Per nulla al mondo	Poesia politica	Le basi della società socialista	Nov.-Dic. 1957, p. 56 (fasc. commemorativo)	Confermativo, storia della rivoluzione: mitopoiesi
Vladimir	Poeta	Poesia politica	Natura, finzione e	Nov.-Dic.	Confermativo, storia della

Majakovskij (trad. ita.)	operaio		vitalità del partito comunista nell'URSS	1957, p. 83 (fasc. commemorativo)	rivoluzione: mitopoiesi
Michail Svetlov (trad. ita.)	L'italiano	Poesia politica	La parata dei superstiti	Nov.-Dic 1957, p. 96 (fasc. commemorativo)	Confermativo, storia della rivoluzione: mitopoiesi
Leonid Martynov (trad. ita.)	Libertà	Poesia politica	La Rivoluzione d'ottobre	Nov.-Dic. 1957, p. 148 (fasc. commemorativo)	Confermativo, storia della rivoluzione: mitopoiesi
Paul Eluard	J'écris ton nom, liberté!	Poesia politica	L'educazione allo sciovinismo (testi scolasti francese)	Giu. 1958, p. 466 (fasc. dedicato alla Francia)	Alleanze
Vladimiro Maiakowski (trad. ita.)	Il poeta operaio	Poesia politica	Democrazia liberale, democrazia socialista / Una rivoluzione culturale. Scuola e società nell'URSS	Set.-Ott. 1958, p. 655	Confermativo
Carlos Castro Saavedra (trad. ita. Renato Angelozzi)	Ascolta la canzone, America	Poesia politica/sociale	Fascicolo sul colonialismo	Nov.-Dic. 1958, p. 720	Confermativo, esotismo
Bertold Brecht	Ma chi è il partito?	Poesia politica 114	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 14	Strategia politica
Bertold Brecht	Lode del partito	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 16	Strategia politica
Bertold Brecht	Domande di un lettore operaio	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 20	Strategia politica
Bertold Brecht	Lode dell'imparare	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 26	Strategia politica
Bertold Brecht	Vieni fuori, compagno!	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 29	Strategia politica
Bertold Brecht	E il vostro lavoro ha avuto successo	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 31	Strategia politica
Bertold Brecht	Il pensiero nelle opere dei classici	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 34	Strategia politica
Bertold Brecht	Chi combatte per il comunismo	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 36	Strategia politica
Bertold Brecht	Il foglietto degli acquisti	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 40	Strategia politica
Bertold Brecht	Lode della dialettica	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 45	Strategia politica
Bertold Brecht	Lode dell'Unione Sovietica	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 50	Strategia politica
Bertold Brecht	La scritta invincibile	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 52	Strategia politica
Bertold Brecht	Il sarto di Ulm	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 58	Strategia politica

Bertold Brecht	Rapporto sulla morte di un compagno	Poesia politica	In preparazione del IX congresso del Pci	Gen. 1960, p. 61	Strategia politica
Sibilla Aleramo	Aiutatemi a dire	Poesia politica	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 91	Strategia politica
Sibilla Aleramo	Per di là, compagna	Poesia politica	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 101	Strategia politica, questione femminile (Celebrazione di autori militanti)
Sibilla Aleramo	Date di mia vita	Poesia autocelebrativa	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 106	Autocelebrazione
Sibilla Aleramo	Attori bambini	Poesia sociale	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 109	Politica sociale
Sibilla Aleramo	Potenza in me d'amore	Poesia politica	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 114	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	La mimosa d'Amalfi	Poesia esistenziale	Il IX Congresso nei commenti della stampa italiana e straniera	Feb. 1960, p. 120	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	Pugno chiuso	Poesia politica	Dove va la socialdemocrazia?	Feb. 1960, p. 124	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	La piccina ch'io ero mi guarda	Poesia esistenziale privata	Dove va la socialdemocrazia?	Feb. 1960, p. 127	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	Vi son giorni compagni	Poesia politica	Dove va la socialdemocrazia?	Feb. 1960, p. 135	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	Immagini dal paese dei soviet	Poesia politica	Dove va la socialdemocrazia?	Feb. 1960, p. 138	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	Va lontano il nostro sorriso	Poesia politica	Dove va la socialdemocrazia?	Feb. 1960, p. 140	Celebrazione di autori militanti
Sibilla Aleramo	Tre ricordi di Polonia	Poesia politica	Albert Camus dalla rivolta al conformismo	Feb. 1960, p. 145	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	La tua anima è un fiume	Poesia amorosa (dimensione panica)	Lotte operaie e rinascita del Mezzogiorno	Apr. 1960 p. 260	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Il cetriolo	Poesia esistenziale	Lotte operaie e rinascita del Mezzogiorno	Apr. 1960 p. 266	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Sono sceso dal Nord	Poesia esistenziale	Qualche sospetto sfiora	Apr. 1960 p. 268	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	C'è un albero dentro di me	Poesia esistenziale	Il problema delle regioni all'interno dello stato unitario	Apr. 1960 p. 271	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Durante la notte	Poesia esistenziale	Il problema delle regioni all'interno dello stato unitario	Apr. 1960 p. 274	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet	XX Congresso	Poesia politica	L'arte poetica di Hikmet	Apr. 1960 p. 280	Celebrazione di autori militanti

(trad. ita.)					
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Il quinto giorno di uno sciopero della fame	Poesia sociale	La CDU di Adenauer e il clerico-militarismo	Apr. 1960 p. 285	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Il ventesimo secolo	Poesia storica	La CDU di Adenauer e il clerico-militarismo	Apr. 1960 p. 287	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Sulla vita	Poesia esistenziale	La CDU di Adenauer e il clerico-militarismo	Apr. 1960 p. 290	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Don Chisciotte	Poesia esistenziale	La CDU di Adenauer e il clerico-militarismo	Apr. 1960 p. 292	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Lettere dal carcere	Poesia esistenziale	L'interclassismo dei popolari austriaci	Apr. 1960 p. 295	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Lettere dal carcere	Poesia esistenziale	La pittura di Bosch e il mondo cattolico	Apr. 1960 p. 300	Celebrazione di autori militanti
Nazim Hikmet (trad. ita.)	Ecco	Poesia esistenziale	Lettere inedite di Gorki e Romain Rolland	Apr. 1960 p. 305	Celebrazione di autori militanti
Nikolaj Tichonov (trad. ita)	Gli spagnoli si sono ritirati oltre i Pirenei	Poesia politica	Come Washington ha impedito il vertice	Giu. 1960, p. 408	Alleanze e miti comuni (guerra di Spagna)
Rafael Alberti (trad. it)	L'ultimo duca d'Alba	Poesia politica	Come Washington ha impedito il vertice	Giu. 1960, p. 411	Alleanze e miti comuni (guerra di Spagna)
Ilija Ehrenburg (trad. ita)	Cinematografo	Poesia politica	L'URSS e la lotta per la distensione	Giu. 1960, p. 414	Alleanze e miti comuni (guerra di Spagna)
Josè Moreno Villa (trad. ita.)	La tua terra	Poesia sociale	L'URSS e la lotta per la distensione	Giu. 1960, p. 417	Alleanze e miti comuni (guerra di Spagna)
Rafael Alberti (trad. ita.)	Corale di primavera	Poesia sociale	Condizioni di uno spostamento a sinistra	Giu. 1960, p. 429	Confermativo?
Rafael Alberti (trad. ita.)	Sono del quinto reggimento	Poesia politica	Lotte di massa e nuova maggioranza	Giu. 1960, p. 434	Miti comuni (guerra di Spagna)
Rafael Alberti (trad. ita.)	Alle brigate internazionali	Poesia politica	Guerra di Spagna e coscienza europea	Giu. 1960, p. 440	Miti comuni (guerra di Spagna)
Anonimo (trad. ita)	Mandato	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 445	Miti comuni (guerra di Spagna)
José Moreno Villa (tra. ita.)	L'uomo del momento	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 447	Miti comuni (guerra di Spagna)
Antonio Agraz (trad. ita)	"Remember"	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 453	Miti comuni (guerra di Spagna)
Rafael Alberti (trad. ita.)	Il moro fuggiasco	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 458	Miti comuni (guerra di Spagna)
Pablo Neruda (trad ita)	Madrid 1936	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 461	Miti comuni (guerra di Spagna)

Rafael Alberti (trad. ita.)	Galoppo	Poesia politica	La degenerazione del MRP	Giu. 1960, p. 464	Miti comuni (guerra di Spagna)
Anonimo (trad. ita. Michele L. Straniero)	Inno della resistenza	Poesia politica	La DC alla ricerca di un'ideologia	Set. 1960, p. 709	Lotta contro il colonialismo francese
Ahmed Wahby (trad. ita. Emilio Jona)	L'Algeria si è ribellata	Poesia politica	I giovani e le responsabilità della FGCI	Set. 1960, p. 714	Lotta contro il colonialismo francese
Anonimo (trad. ita. Michele L. Straniero)	Nostra Algeria!	Poesia politica	I giovani e le responsabilità della FGCI	Set. 1960, p. 717	Lotta contro il colonialismo francese
Ferid (trad. ita.)	Questi soldati hanno la parlata di Francia	Poesia politica	Dialettica e attualità	Set. 1960, p. 732	Lotta contro il colonialismo francese
Anonimo (trad. ita. Michele L. Straniero)	Non c'è altro dio che dio	Poesia politica	Dialettica e attualità	Set. 1960, p. 735	Lotta contro il colonialismo francese
Farid Aly (trad. ita. Michele L. Straniero)	Racconto d'oggi	Poesia politica	Valore nazionale della lotta a Roma contro il blocco clericofascista	Set. 1960, p. 739	Lotta contro il colonialismo francese

Grafici

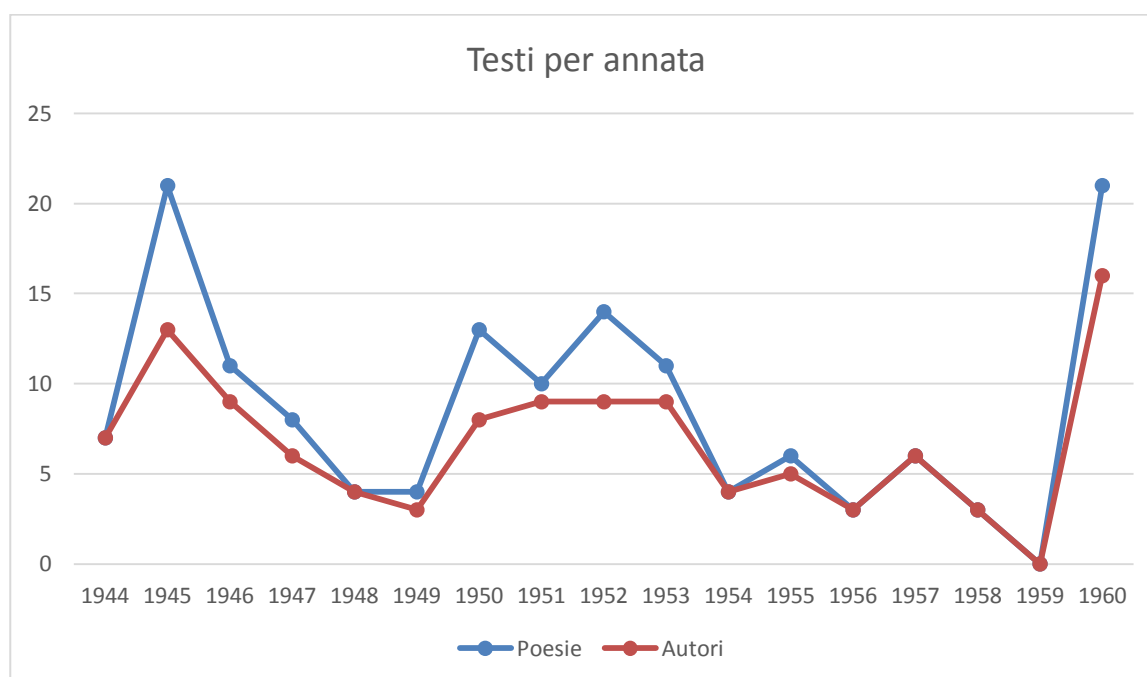


Fig. 1. Per non alterare la forma del grafico si è preferito, per i valori delle poesie relative al 1960 utilizzare la dicitura “oltre 21”. In termini numerici concreti il numero di poesie inserite nei volumi di quest’annata assomma a 58.

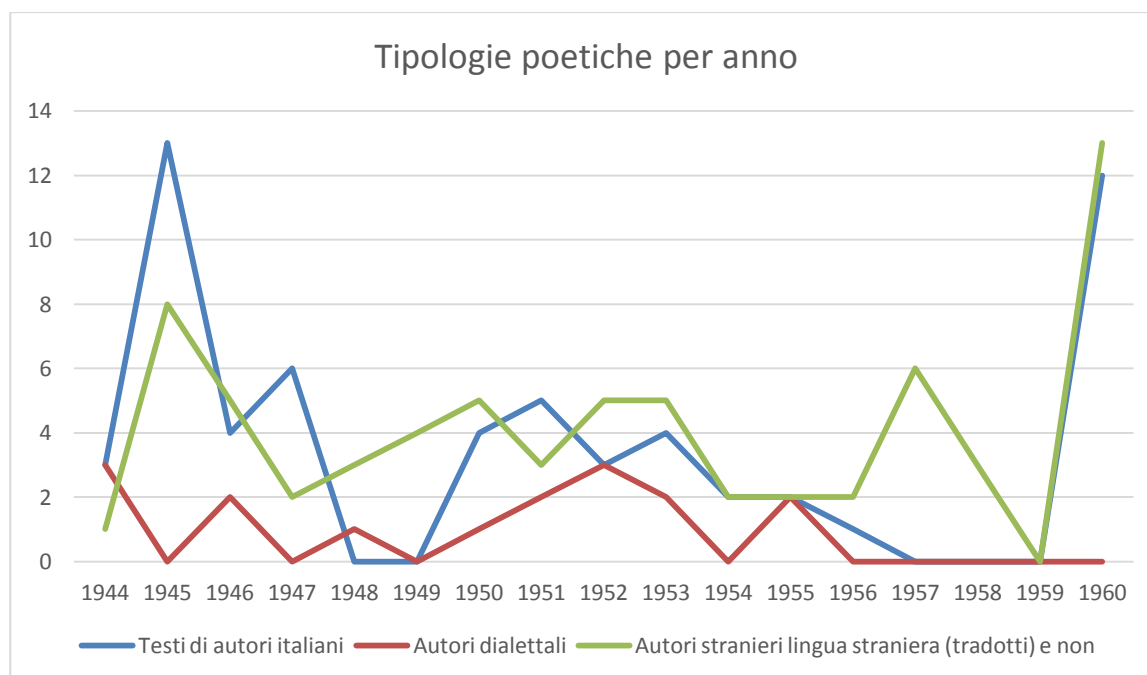


Fig. 2. Per garantire la leggibilità del grafico per il comparto “autori stranieri” si è usata, per l’anno 1960, la dicitura “oltre 13”. Il nume effettivo è 46.

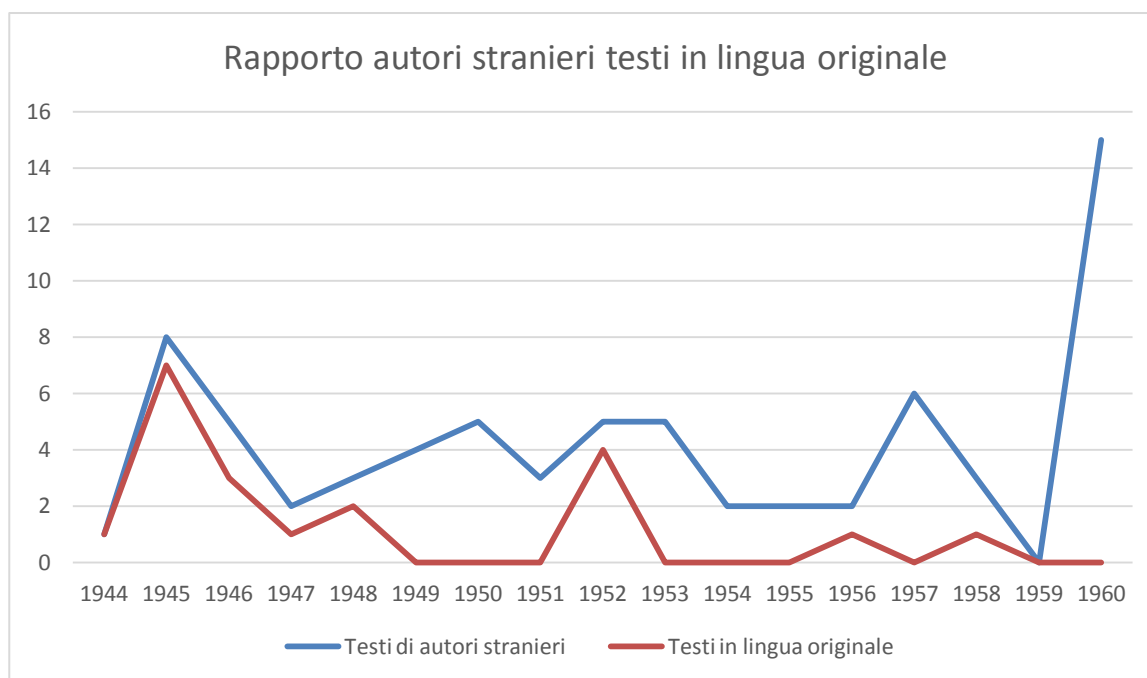


Fig. 3.

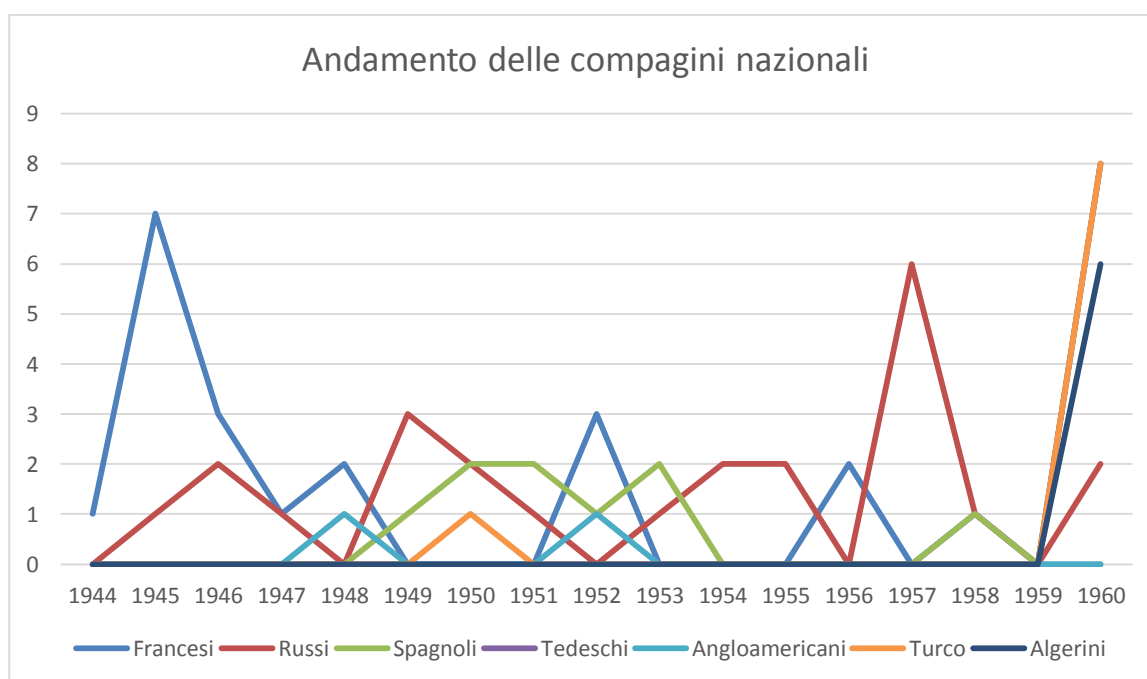


Fig. 4. Per mantenere inalterata la leggibilità del grafico il valore 8 sarà da intendersi “oltre 8” (per la sola annata 1960, come ovvio). In dati reali i testi di autori tedeschi ammontano 14; turchi 13; spagnoli 11.

IL SIGNIFICATO DELLA FORMA NELL'ELABORAZIONE DI UNA SOGGETTIVITÀ CRITICA: PROPOSTE E APORIE TEORICHE A PARTIRE DA FRANCO FORTINI

1. Chiamato a rispondere alla domanda «che cos'è il comunismo?» in un momento in cui i comunismi d'Europa stavano per dissolversi, Fortini compilava su «Cuore», supplemento satirico de «l'Unità», un breve testo a carattere enciclopedico che, in maniera del tutto controllata, mirava ad assumere un tono stridente rispetto ai contenuti dell'inserito(1). La risposta si inseriva all'interno di un progetto politico preciso, indirizzato a intervenire sulla comunicazione e a contestualizzare termini che la narrativa *mainstream* aveva strategicamente eliminato dall'orizzonte comune dell'esistere. *Insistenze*, insomma, calate nel dato attuale del presente e inscindibili da una prassi contrapposta alla falsa pacificazione dei conflitti.

I limiti delle quaranta righe previsti dalla redazione per il pezzo (che diventeranno ottanta, nella versione finale) vengono intesi da Fortini come una «scommessa metrica»(2): un'impalcatura rigida che avrebbe portato a produrre nel testo una densità ellittica in grado di caricare la scrittura di quella apertura figurale caratteristica dell'ultima produzione poetica e saggistica dell'autore. L'allusione alla struttura metrica contribuisce in effetti ad alimentare un contraccolpo straniante nel breve testo che, in virtù di un insieme di tensioni formali e di elementi retorici, sembrerebbe quasi alludere a un componimento poetico ancora da scrivere, come se *Il comunismo* fosse di questo un canovaccio o un cartone preparatorio (senza con questo voler stabilire un rapporto di subordinazione tra poesia e prosa).

In un articolo apparso nel precedente numero de «L'Ulisse», Paolo Jachia ha insistito non a caso sul carattere peculiare della breve prosa fortiniana, interpretando il riferimento alla «scommessa metrica» come spia utilizzata da Fortini per rendere esplicito, «sia pure con la lieve ironia tipica sua, ciò che quel testo è realmente: un breve “poemetto in prosa”, di provabile ascendenza formale vociana, in serio equilibrio dunque tra eticità, politicità e liricità»(3). Nel solco della riflessione impostata da Jachia sul legame tra *Il comunismo* (1989) e la «dialettica figurale», vorrei di seguito interrogare il significato della *forma* nella riflessione estetica di Fortini, in relazione al suo contenuto storico, politico e sociale. Cercherò nello specifico di estrapolare, dal discorso fortiniano, elementi utili per interpretare il conflitto tra dominanti e dominati alla luce di differenti terreni della lotta, tenendo conto, sullo sfondo, della parziale integrazione del discorso marxista (dialetticamente mediato con la critica alle molteplici modalità di assoggettamento), senza tuttavia trascurare le tensioni strutturali di una realtà materiale, organizzata secondo precisi meccanismi di dominio, atti a garantire un'egemonia del privilegio fondata su ulteriori sistemi di oppressione contro gruppi sociali e forme di vita minoritarie.

Partirò dal già citato testo *Il comunismo* per esaminare alcuni nuclei teorici formulati da Fortini negli anni precedenti, situabili come vettori di un discorso ricco di piegature da interpretare e da sciogliere alla luce del «gioco di inveramento del presente nel passato e nel futuro»(4) della dialettica figurale. Un discorso che caratterizza, secondo l'autore, l'opera poetica nella sua *conclusione*, in una paradossale apertura verso un futuro da formare(5). Considero tale carattere *aperto-chiuso* della forma estetica in accordo con la concezione fortiniana dell'opera di poesia, ovvero alla sua capacità di porsi di fronte al lettore-fruitore senza apparentemente chiedere nulla, «educando a rilevare e ordinare il mondo secondo moduli suoi propri, con una continua “proposta di essere” che chiama la trasformazione»(6) (corollario di questo processo sarà, come vedremo, il legame tra valore della forma e pedagogia dell'opera poetica, secondo l'adagio schilleriano di un'educazione non all'arte ma *mediante* l'arte). La trasformazione evocata da Fortini, come gioco di inveramento *nella forma e per mezzo della forma*, verrà inoltre confrontata, in filigrana, con la più ampia e generale definizione di comunismo restituita da Marx ed Engels ne *L'ideologia tedesca*: non «uno stato di cose che debba essere instaurato, un *ideale* al quale la realtà dovrà conformarsi», quanto piuttosto «il movimento *reale* che abolisce lo stato di cose presente»(7).

2. Come ha rilevato Jachia, nella risposta a *Che cos'è il comunismo?* si registra un movimento discorsivo che permette di superare la strutturale antitesi tra verso e prosa. Un superamento di fatto suggerito da Fortini all'altezza de *L'ordine e il disordine*, testo conclusivo di *Questo muro* (1973), epigrafe introduttiva di *Paesaggio con serpente* (1984) e corpo della voce «Dialettica» nella raccolta *Non solo oggi: cinquantanove voci* (1991)(8). La dimensione "ermetica" di *Che cos'è il comunismo* (di un "ermetismo" molto prossimo a un programma provocatoriamente delineato a conclusione di *Astuti come colombe*)(9) costringe a interpretare criticamente alcuni punti della risposta, che di seguito farò reagire con i testi di due conferenze pronunciate dall'autore negli anni Ottanta, utili a stabilire direzioni di lavoro e modelli di un discorso orientato alla comprensione di un conflitto politico e sociale inverteato nella forma. Mi riferisco a due interventi discussi qualche anno prima della breve prosa apparsa su «Cuore»: il primo, *Opus servile*, presentato alla Harvard University l'11 novembre 1987 e in seguito pubblicato su «Allegoria», nello stesso momento in cui Fortini formula la sua risposta a *Che cos'è il comunismo?*(10); il secondo, *Psicanalisi e lotte sociali*, letto il 24 settembre 1986 a Trieste nel corso del convegno di studi «La pratica terapeutica», organizzato dall'Associazione triveneta di psichiatria democratica e dall'Associazione culturale Franco Basaglia.

A partire da questa triangolazione testuale, cercherò di sollecitare alcune questioni centrali per l'elaborazione di una teoria e di una pratica della lettura (e della scrittura), criticamente cosciente dei meccanismi di dominazione storica e sociale coagulati attorno al testo, nel suo rapporto dialettico con gli elementi extratestuali, o, per meglio dire, *contestuali*. Utilizzo di seguito il termine «contesto» non già nel senso esclusivamente linguistico di «situazione del discorso», ma come «insieme delle condizioni, azioni e funzioni psicologiche, sociologiche, storiche e antropologiche dei testi letterari»(11). Le domande che intendo sollevare possono così essere formulate: è possibile ricavare da questi ultimi testi fortiniani una riflessione tra scrittura poetica e contesto, utile a orientare una teoria e una pratica della letteratura posta all'interno di un conflitto dialettico tra soggettività (o, per meglio dire, tra *processi di soggettivazione*) e realtà materiale? In che modo la riflessione fortiniana sugli elementi formali dell'opera poetica è in grado di suggerire direttive critiche per delineare lo spazio che il soggetto occupa nella produzione materiale dei discorsi e il suo rapporto con una prassi votata all'emancipazione e alla lotta contro il privilegio? È possibile, inoltre, ricavare una riflessione sul – e a partire dal – testo poetico che permetta di individuare, in uno stretto rapporto di reciprocità osmotica tra elementi testuali e contestuali, i rapporti di forza che intervengono nei processi di *formazione* e di *soggettivazione*? E infine, in che misura è possibile attualizzare l'omologia tendenziale di un «uso formale della vita» e un «uso letterario della lingua», nei termini impostati da Fortini nel saggio di *Verifica dei poteri* sul «mandato degli scrittori e la fine dell'antifascismo»?

Preciso fin da subito che in Fortini il discorso sulla soggettività non può essere scisso da una critica *totale* dei rapporti sociali e dei processi materiali (economici e politici) che strutturano la realtà, dei nessi che costituiscono «lo stato di cose presente». È raro in effetti trovare, nella sua riflessione sulla forma, un'elaborazione particolare della soggettività come rivendicazione assoluta dell'io. A conferma di questa indicazione, basterebbe sfogliare le pagine di *Profezie e realtà del nostro secolo* (1965), l'antologia di testi di autori quali Sartre, Fanon, Baldwin, Foucault ecc. che formulano una critica radicale ai sistemi di oppressione, e che diventano per Fortini parte di un armamentario teorico da schierare, in accordo a un pensiero ancorato sulla dialettica tra i rapporti di forza che informano la realtà e le istanze particolari di contestazione, differentemente declinati nel terreno di ogni singola lotta (si veda in particolare la parte terza, intitolata *L'uomo e gli uomini*)(12). Si tratta di un volume sul quale bisognerebbe certo tornare a discutere, e che costringe a ripensare il rapporto tra l'universo intellettuale del dopoguerra e gli attuali indirizzi di ricerca della composita galassia dei *cultural studies*.

Anteponendo all'autore una distanza che sembra a tratti sfiorare il tradimento(13), mi limiterò quindi a estrapolare, dai testi citati in apertura, alcuni punti programmatici da verificare in un dibattito imperniato sul «doppio flusso di cause e di effetti» tra forma politica e forma estetica. Un

dibattito che va inoltre ascritto all'interno di una cornice epistemologica che riconosca la *contraddizione* come principio guida di una concezione figurale che in Fortini, come vedremo, ha molto a che vedere con le potenzialità espressive e conoscitive del discorso poetico(14).

Prima di proseguire, è doveroso svolgere a margine alcune precisazioni sul significato della poesia all'interno delle ideologie letterarie, delle istituzioni culturali e delle trasformazioni storiche, politiche e sociali nel periodo storico in cui i testi poco sopra elencati si collocano.

3. Gli ultimi decenni della vita di Fortini segnano un mutamento radicale nella visione dei rapporti tra scrittura poetica e attività politica. In un'intervista del 1981, l'autore prendeva le distanze dalla persuasione (da lui del resto condivisa nella prima metà della sua vita) che la parola scritta della poesia potesse e dovesse qualcosa contro quella che egli chiamava allora «la trionfale organizzazione delle carogne»: «oggi non lo credo» – proseguiva – «altre debbono oggi essere le armi. Non necessariamente da fuoco. Ma armi. Anche di parole, dunque. Ma non necessariamente di poesia»(15). Nella sua parziale *palinodia*, Fortini torna a discutere alcune affermazioni espresse in una prosa del 1958, collocata nel risvolto di copertina dell'antologia di *Una volta per sempre* (1978) e redatta in un momento storico in cui era ancora possibile credere, pur nella piena consapevolezza dell'errore, alla verità di alcune poche poesie, perché ogni loro verso, pur portando il segno della contraddizione, riusciva ancora a inserirsi nella «natura cerimoniale dello scrivere, così rispettoso di ogni possibile istituzione retorica, così ben difeso dalla confusione delle categorie»(16). Un componimento di *Composita solvantur* marca la frattura tra i due momenti, rappresentata allegoricamente nell'antitesi tra il *tarlo* dell'omonimo componimento di *Poesia e errore*, che corrode con pazienza il «cuore del legno morto»(17), e i «ragni esili», che adesso pendono nella stessa stanza di Milano:

Sono nella stanza dove tutto è ordinato
dove tutto è settembre.
Sul davanzale si agitano, avviate
dei mutamenti celesti, le formiche.
Nessuna melodia nasconda qui
una severità modesta
la sola che non disconviene.

Assonanze! Le vostre ragioni
quando la notte è senza movimento
dal fondo dei legni le odo.
Ma il tarlo che rodeva non c'è più
ma immaginari i cigolii.
Voi nei sistemi strani che le disperazioni
levano dentro il folto arduo del mondo
e ora nella stanza calma
dell'antenato che sono o divengo

immobili indifesi
ragni esili pendete.(18)

Sul piano contestuale (e dunque *psicologico, sociologico, storico e antropologico*), gli inizi degli anni Ottanta sono segnati dalla dispersione della cerimonialità e della comunità, ora assorbite e diversamente formalizzate da una forza che ridefinisce i rapporti simbolici e materiali, che parcellizza il tempo e lo spazio, restituendo una serie di individualità apparentemente svincolate da una forma collettiva. Sul piano della riflessione poetica, Fortini trova infatti più faticoso riconoscere, nelle forme letterarie contemporanee, il compito di veicolare un sistema di significati, almeno secondo il concetto lausberghiano di «ri-uso» (evocato alla voce «Letteratura» redatta alla fine degli anni Settanta per l'Enciclopedia Einaudi), che permette di «ripensare il rapporto fra rito,

magia e letteratura»(19). Di fronte a un imponente mutamento dei rapporti tra tempo e durata, tra forme di vita e forme di scrittura, Fortini invitava a ripensare a un combattimento di retroguardia volto a intervenire sui costumi e sui consumi, sull'educazione e sulla comunicazione, dal momento che, nella realtà contemporanea dell'industria culturale (editoriale, ma anche accademica), «più che di “riùso” bisognerebbe parlare di “préuso”; di qualcosa che gode di privilegio e prestigio prima che si strappi la fascetta o si laceri l'involucro di plastica»(20).

D'altra parte, come spesso accade lungo la sua traiettoria biografica, nel momento in cui formula la più estrema rinuncia alla poesia, Fortini è in grado di riaffermare il valore pedagogico e formativo dell'opera, pur mantenendo ferma la natura ambivalente del prodotto estetico (la sua capacità di veicolare un messaggio utopico-liberatorio e di restituire, al contempo, un effetto conciliatorio-reazionario, di pacificazione per il lettore che fruisce l'opera). Lo aveva già fatto in *Verifica dei poteri* (1965), i cui saggi erano volti ad affermare, cadute le concrete istanze rivoluzionarie e rifiutati i dogmi della nuova società, non altro che la difesa ultima della poesia(21). Posto di fronte all'invito a rinunciare a tutto ciò che non fosse necessario per la lotta di classe – «la bellezza, la consolazione, la speranza, il dolore, il piacere, debbono essere cancellati dal nostro orizzonte», obiettava un giovane Asor Rosa(22) –, Fortini tornava sulle proprie posizioni nella prefazione alla seconda edizione di *Verifica dei poteri* (1969), per insistere su un punto fondamentale della sua *forma mentis*, quasi una sorta di professione di una “teologia negativa”: *solo a patto di rinunciare a tutto è possibile non rinunciare a nulla*.

Malgrado dunque la costante resistenza nei confronti di un'espressione poetica svincolata da un'azione dialettica sul mondo, la poesia non viene mai del tutto rimossa dall'universo simbolico fortiniano, mai definitivamente esclusa dalla dimensione pratica dell'esistere. Essa viene al contrario impiegata come dispositivo atto a esprimere linguisticamente una dialettica figurale che esibisce a più riprese la contraddizione («La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» sono i versi conclusivi del suo componimento più celebre)(23). A sostegno di questa esigenza, formulata nel momento in cui il grado di rinuncia è massimo, vale la pena ricordare un'intervista di Jachia del 1993 in cui Fortini espone, nella concisione tipica di un discorso condotto di fronte a un interlocutore che interpella sulla biografia dell'altro, il significato della «dialettica figurale», contigua al pensiero dialettico di stampo marxista. Secondo la concezione figurale:

gli elementi che compongono la realtà e la sua storia – a partire dalle nostre esistenze – sono figure di altre manifestazioni, passate, presenti, a venire, che non le simboleggiano ma le integrano e le inverano; e la possibilità di leggere simultaneamente e unitariamente sia l'oggetto che il suo prolungamento figurale assume che il principio di non contraddizione è solo parzialmente vigente ed è costantemente in tensione con quello di identità e superamento dei contrari.(24)

Elaborando questa formula, Fortini è consapevole di procedere per «sommari procedimenti di razionalizzazione»(25). Il tentativo di stabilire una continuità tra dialettica e figurale porta a elaborazioni teoriche piuttosto “imprecise”; o meglio non del tutto traducibili né interpretabili per mezzo di un procedimento discorsivo fondato sul concetto. Malgrado le numerose prese di distanza, la poesia resta dunque uno dei discorsi che meglio si presta a restituire un ragionamento non interamente articolato sul principio di non contraddizione (quest'ultimo, in costante tensione con quello di identità e di superamento dei contrari), quanto piuttosto fondato sull'*analogia* come meccanismo di rivelazione dei nessi tra le parole e le cose, come «traccia passabilmente fedele di un'esistenza esperita»(26). In altri termini, la «verbalità poetica come ininterrotto dire altro da quel che il testo immobile sembra dire» sarebbe in grado di porsi come il «tipico strumento, ma tutt'altro che unico e privilegiato, della dialettica figurale»(27). Gli stessi elementi formali che compongono un testo poetico e le loro tensioni interne ed esterne rappresentano, di conseguenza, un momento di indagine particolare dei rapporti materiali del contesto. Il penultimo paragrafo della risposta fortiniana al *comunismo* conferma la necessità di stabilire il nesso tra la tensione organizzativa del

discorso, che tende a una forma avvenire, e la programmazione politica nel presente, riassunta come autocoscienza e lotta contro il dominio della forma:

Il comunismo in cammino adempie l'unità tendenziale tanto di *eguaglianza, fraternità e condivisione* quanto quella di *sapere* scientifico e di *sapienza* etico-religiosa. La gestione individuale, di gruppo e internazionale, dell'esistenza (con i suoi insuperabili nessi di libertà e necessità, di certezza e rischio) implica la conoscenza delle frontiere della specie umana e quindi della sua infermità radicale (anche nel senso leopardiano). Quella umana è una specie che si definisce dalla capacità (o dalla speranza) di conoscere e dirigere se stessa e di avere pietà di sé. In essa, identificarsi con le miriadi scomparse e quelle non ancora nate è un atto di rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi; ed è allegoria e figura di coloro che saranno.(28)

Pur riconoscendo le potenzialità espressive del discorso poetico, Fortini rimane estremamente lucido nell'osservazione dei mutamenti operati al di fuori del testo, che condizionano la ricezione e la produzione dell'opera di poesia, e che dunque smascherano il supposto privilegio dell'attività artistica e della scrittura letteraria («perché non ricordare che nelle società occidentali e almeno dall'età omerica il letterario pertiene soprattutto, anche se non esclusivamente, all'agio, al decoro, al lusso, alla liberalità dei dominanti o al potere di scribi e sacerdoti?»)(29). Rispetto al periodo immediatamente successivo al dopoguerra, carico di speranze palinogenetiche ancora veicolabili attraverso la forma poetica, l'insistenza fortiniana verso una lotta contro il privilegio muta adesso armi nella ritirata, pronta nondimeno a individuare nuovi percorsi, al fine di scongiurare la sottrazione della memoria e la gestione dell'oblio, mediante un accordo tra azione, scrittura e *figuralità*.

Per combattere l'appiattimento dell'esistenza e delle relazioni come riflesso della privatizzazione neoliberista degli scambi simbolici, oltre che economici, rimaneva per Fortini indispensabile impostare una ferma demistificazione del carattere teologico della poesia, da estendere a tutti i livelli della forma. Diventava per questo necessario postulare una critica alla poesia come *critica a una certa idea egemone di poesia*: «un'idea completamente sbagliata» – l'esclusiva riduzione della poesia alla lirica – che immette i fruitori e i produttori in una prospettiva ristretta, diventati come «dei professionisti del fioretto, degli specialisti dell'essenza»(30). Parallelamente a questa operazione critica, Fortini invitava a riprendere in considerazione ciò che il decennio «sanguinario, feroce, sordo e ipocrita» degli anni Settanta aveva fatto detestare, ovvero l'*azione politica*:

Una via che è sempre non meno maestra né meno tremenda di quella della poesia, della scienza e della religione. [...] Tramontate ormai le forme «politiche» della politica – ne sopravvive il fantasma nel sistema presente dei partiti e dei sindacati, tuttavia capace di guasti e peggio – già fin d'ora si vedono giovani che senza saperlo fanno la nuova politica. Una delle sue vie passa anche attraverso un ripensamento della lettura-scrittura, della letteratura e delle sue condizioni.(31)

Consapevole che un tale progetto dovesse essere considerato, più che inevitabile, doveroso, Fortini invitava a prendere coscienza della necessità di assumere le vittorie parziali come allegorie della «vittoria finale», che non ci sarà se non come «cuore e ragione delle singole vittorie parziali», nella piena coscienza che «ogni vittoria di una parte è sconfitta dell'altra; enigmatica condizione che fa godere allo sconfitto un suo oscuro privilegio»(32). Tale meccanismo di reciprocità di cause ed effetti, di vincitori e vinti, mette ancora una volta in luce un elemento significativo del suo discorso sulla forma, condotto entro gli schemi di una dialettica figurale da attivare sul terreno di ogni singola lotta:

Questi rovesciamenti paradossali (di cui vive, oltre tutto, il cristianesimo), questa dialettica dei possibili, non sono però, come per i mistici d'Oriente, fantasmagorie del desiderio e della morte; ma schemi costitutivi di realtà, appunto, possibili, di modi di relazione interumana ancora

inediti, che attendono la propria incarnazione. Noi li percepiamo, oggi, come pietrificanti paradossi; e invece la loro legge, come quella mosaica per Venanzio Fortunato, ne fa *umbra futurorum*, figura dell'avvenire. Come la necessità di una struttura metrica, quelle vittorie storiche che lottiamo per conseguire ci fanno (faranno) a un tempo prigionieri e liberi. (33)

Un ruolo centrale nell'elaborazione di un'antropologia orientata, in chiave anticapitalistica, alla potenziale abolizione dei sistemi di oppressione e di sfruttamento viene affidato alla pedagogia.

4. Non è un caso che Fortini scelga di inserire, come epigrafe alla sua risposta a *Che cos'è il comunismo*, una citazione tratta dalla voce «comunismo» dell'Enciclopedia Garzanti, che insiste in conclusione sull'importanza accordata all'«educazione comune, pubblica, di tutti gli individui» come parte integrante della dottrina(34). «Comunismo» è per Fortini un termine da assumere come un processo di liberazione in movimento, mai perfettibile e sempre in conflitto, distante da una tradizione di pensiero scientifica o illuministica (o meglio, non interamente assimilabile a essa). Il «comunismo in cammino» – un altro, egli aggiunge, non esiste – si presenta più generalmente come «*la possibilità [...] che il maggior numero di esseri umani – e, in prospettiva, la loro totalità – pervenga a vivere in una contraddizione diversa da quella oggi dominante*»(35). Detto altrimenti, è la lotta per strappare il dominio agli oppressori e agli sfruttatori («in Occidente, quasi tutti; differenziati solo dal grado di potere che ne deriviamo») che costruiscono e garantiscono la propria libertà sulla non-libertà di altri soggetti oppressi e sfruttati («e tutti, in qualche misura lo siamo; differenziati solo dal grado di impotenza che ne deriviamo»), i quali non sono migliori fintanto che ingannano se stessi con la speranza di trasformarsi, a loro volta, in oppressori e sfruttatori.

Si tratta di un combattimento condotto in nome di paradossi inverificabili, che non vanno eliminati in ragione di un pensiero logico che ha portato alla produzione «dei sottouomini o dei sovrauomini; egualmente negatori degli uomini in cui ci riconosciamo»(36). Esso dovrà pertanto evitare «l'errore di credere in un perfezionamento illimitato; ossia che l'uomo possa uscire dai propri limiti biologici e temporali»: un errore che, secondo Fortini, era già presente nella cultura faustiana della borghesia vittoriosa dell'Ottocento, ma anche in Marx e in Lenin, e che «oggi trionfa nella maschera tecnocratica del capitale»(37).

Il comunismo, nell'accezione fortiniana, lascia dunque aperta la prospettiva della forma tragica, dal momento che nessun nuovo sistema di rapporti potrà mai mutare l'irrisolvibile conflitto tra storia e natura, tra memoria della specie e scomparsa dell'uomo sulla terra(38). Esso rimane inscritto all'interno di una contrapposizione tra due poli, configurabile sia come tensione tra morti e venturi sia come mediazione tra pensiero e corpo, quest'ultimo come mai prima d'ora presente a conclusione di una delle prose più significative dell'ultima produzione fortiniana:

Il comunismo è il processo materiale che vuole rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali. Fino al punto di saper leggere e interpretare nel libro del nostro medesimo corpo tutto quello che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo, le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia.(39)

In questo testo del 1989, l'unione tra mente e corpo appare esplicita, affiancata dalla messa in evidenza dei pericoli del pensiero illuministico-geometrico come strategia di un potere volto a subordinare il soggetto in un «collettivismo senza collettività»(40). La verbalità poetica e la concezione figurale potranno in questo caso essere posti come strumenti atti a rivelare discorsivamente i paradossi intraducibili di un progetto politico orientato verso un percorso di ribaltamento e di rifondazione, di cui il corpo materiale e l'opera simbolica partecipano della dialettica tra *libertà* e *necessità*, proponendo lo spostamento del fattore coercitivo sempre più lontano – potenzialmente fino a dissolverlo – in nome di una liberazione che deve farsi carico dei limiti del pensiero occidentale e che rivendichi al contempo, come mito filosofico fondante, l'hegeliana dialettica servo-padrone.

Il processo di formazione proposto dal *comunismo in cammino* rifiuta l'identità storica e culturale occidentale che fonda il dominio, ma soltanto dopo averla assunta e riconosciuta in veste autocritica («Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome»), quindi epistemicamente criticata, al fine di evitare la costituzione di un soggetto autonomo che neghi o superi l'alterità – la naturalizzazione di ogni differenza nella narrativa *liberal*, il martellante ripetersi di una società post-razziale o post-genere(41), che nasconde le matrici strutturali di oppressione mediante meccanismi discorsivi strategici – o la subordini a un modello; o peggio, la assimili, sotto mentite spoglie, alla mistificazione ideologica di una libertà costruita sulle spalle di minoranze e di classi subalterne.

In che modo attivare concretamente la proposta formatrice dell'opera letteraria e poetica – «proposta di assoluto»(42), appello alla libertà degli uomini(43) – all'interno delle strutture extratestuali, dall'istituzione alle ideologie letterarie, e finalmente nei rapporti sociali e politici, in relazione al doppio flusso di cause ed effetti poco sopra ricordato? Come concepire lo spazio estetico (e poetico, nelle contraddizioni e i nei limiti presentati) nella costante tensione tra natura e cultura, tra dominanti e dominati? In primo luogo, bisognerà secondo Fortini insistere sulla necessità di ridimensionare, fino alla scomparsa, il valore sacrale e teologico della poesia, che la situa su un piano autonomo del privilegio (la «favola della poesia come momento signorile dello spirito»)(44) e la disgiunge da un'azione verso cui essa è in grado di orientarsi; azione che, come è stato detto, mira alla realizzazione mai perfettibile di un progetto sociale in cammino, mantenendo una contraddizione figurale inverata nella forma. Soltanto a partire da queste condizioni, la produzione e, soprattutto, l'educazione all'opera poetica, così come la traduzione, la lettura critica e la scrittura, potranno disporsi come attività di *mediazione* orientate alla conquista di vittorie parziali condotte in nome di un'ipotesi sociale comunitaria, opposta al privilegio di pochi.

Elaborando uno spazio d'azione come formazione autocritica, condivisa e dialogica del soggetto, l'opera poetica si confermerebbe come mediatrice nella sua *conclusione*, non nella sua intenzione, entro un paradosso non verificabile e non estinguibile con la teoria, ma riconducibile alle cause attraverso la lettura *critica* dei rapporti tra testo e contesto (*lettura critica* che poco o nulla ha a che vedere con *la lettura della critica*). Non a caso Mengaldo identificava la forma poetica di Fortini come un discorso consumato individualmente *per speculum in aenigmate*(45), ancora aperto alla visione paolina di una *forma futuri*, accordata con la proposta di una società il cui fine e la fine è «l'uso formale della vita omologo all'uso letterario della lingua»(46).

Ci troviamo a questo punto a dover insistere sul problema della *forma* estetica, nella sua doppia contraddizione rispetto al momento di liberazione a cui essa, in potenza, tenderebbe. Tale reciprocità trova, come momento storico fondamentale, il “mito filosofico” della dialettica tra servo e padrone, da declinare nello «stato di cose presente» come conflitto tra dominanti e dominati, laddove esso sembra essere scomparso o superato, come recita una narrativa neoliberale dei diritti di cui il capitalismo si serve per garantire e mistificare il proprio dominio discorsivo, sostenuto materialmente dalla produzione non soltanto di merci, ma anche di rapporti, di forme di vita e di linguaggio. Tocchiamo dunque il nodo centrale della questione, esposta in maniera sintetica a conclusione di *Opus servile* in una domanda che Fortini lanciava all'uditorio della Harvard University l'11 novembre del 1987: «perché non tornare a chiederci se i vari gradi delle figure del discorso e di ritmo, la sequenza dell'asse sintattico che si rovescia in fuga verso l'immobilità paradigmatica, e insomma tutto l'intreccio di “prosa” e “poesia” in cui viviamo, non abbia le sue radici – e i suoi fiori – anche in quello che mezzo secolo fa Bertolt Brecht ebbe a chiamare “il secco, ‘ignobile’ lessico / della economia dialettica?”»(47). La relazione tra l'uso del linguaggio letterario e l'uso formale della vita diventa a questo punto esplicita.

5. Per riconoscere le relazioni materiali tra forme di linguaggio e forme di vita è necessario per Fortini presupporre il rifiuto dell'identità tra *mondo* e *discorso*, tra cosa e parola (metafora che per l'autore è antica e teologica). Solo a condizione di tale premessa, diventa possibile credere – mediante una dialettica tra testualità e elementi extratestuali che quel testo fondano – alle poesie e alle cose, e dunque condurre un'azione che non rinunci a nulla *se non* alla falsa sovrapposizione tra

l'azione rivoluzionaria della sintassi e un'accomodante rivoluzione dei gesti. L'analogia tra il progressismo di una letteratura *in re* e l'ideologia del consenso risulta esplicita per Fortini nel carattere contestatario delle avanguardie – storiche e nuove – il cui errore sarebbe stato quello di convincersi che «mettendo la dinamite nella sintassi si mette la dinamite anche nella società». «È ridicolo» – affermava in un'intervista del 1993 – «pensare che la rivoluzione si possa fare attraverso la letteratura. La società capitalista se ne frega della sintassi»(48).

Il sistema degli elementi formali di un'opera letteraria rimane piuttosto legato, per Fortini, a una dialettica fra tradizione e innovazione, e a una stratificazione storica che ha molte delle caratteristiche di quello che Jameson ha chiamato «inconscio politico»(49). In quanto lingua della ripetizione, del raddoppiamento, del ritorno, del parallelismo, la poesia sarebbe infatti prossima, per strutture e forme, alla ritualità magica, liturgica e religiosa, ereditando da questa i sistemi di classe e le gerarchie sociali mediante un'implicita «autostentazione del messaggio come tale»(50):

L'inconscio è società dimenticata e di quella società dimenticata (o, per meglio dire, tradotta e mascherata nei termini attuali della società presente) il rapporto padrone-servo è momento capitale. Il suo riflesso è visibile nelle correnti ideologie dell'arte e della letteratura, e soprattutto nella favola della poesia come momento signorile dello spirito.(51)

Così concepita, l'interrelazione tra elementi testuali ed extratestuali non viene eliminata o appiattita in funzione di una concezione bidimensionale o aperta dell'opera, come vuole una visione del mondo postmoderna, ma intesa ancora in termini conflittuali, in un paradosso inestinguibile tra servo e padrone, tra dominanti e dominati. Uno dei caratteri principali e contraddittori della forma poetica consisterebbe allora nella capacità di veicolare, attraverso la forma sedimentata nella memoria collettiva – la tradizione – una proposta d'azione nel presente, che da un passato già formato (l'opera *conclusa*) apra a un futuro da formare, nella tensione tra forma del testo e forma del contesto. Si spiega in questo modo la frase di Mandel'stam riportata a conclusione di *Poesia e antagonismo* (1977), per il quale «la poesia classica è poesia della rivoluzione»(52).

Se da un lato la forma è l'involucro dentro cui abitiamo e dove è possibile leggere le contraddizioni che ci costituiscono in quanto soggetti individuali e collettivi (le lotte, i conflitti, i sistemi di dominazione, i verdetti sociali...); dall'altro, in quanto sedimenti storici che conservano oppressioni ed egemonie, sono contenute nella forma le premesse atte a costruire una pratica orientata alla conquista di uno spazio che elimini in potenza il privilegio o lo sfruttamento da parte di una minoranza di privilegiati. A patto di riconoscerne il carattere incantatorio e insidioso, che dovrà essere sottoposto a un'operazione critica volta a rintracciare in essa i sistemi di oppressione che l'hanno naturalizzata, e quindi essenzializzata e pacificata, all'interno di un discorso che rivendica la scomparsa del conflitto.

Come già in *Opus servile*, anche in *Che cos'è il comunismo*, lo schema di riferimento per l'elaborazione teorica rimane quello della dialettica servo-padrone, nella sua doppia reciprocità di cause ed effetti. All'interno della dinamica testuale, Fortini legge nella forma – e nei conflitti materializzati nella forma – un sistema di scelte globali effettuate dal poeta nella composizione del testo in relazione alla sua totalità di rapporti, ovvero al suo contesto: «la “variante”, come approssimazione alla forma» – aveva scritto in un saggio del '55 pubblicato su «Officina» – «è sempre una scelta morale»(53). Anche l'attività poetica, a patto di averne prima smascherato il privilegio, deve dunque essere inserita, in quanto lavoro di artigianato, all'interno di un «processo materiale che vuole rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali»(54).

Per Fortini, infatti, la produzione del discorso si pone come un'attività formatrice: anche il lavoro «artistico», «dal *bricolage* dei cosiddetti primitivi all'artigianato medievale e rinascimentale fino al moderno scrittore seduto al suo *personal*» diventa «una sequenza di operazioni mediante le quali il Servo si difende dalla morte e, in prospettiva, si emancipa»(55). Tuttavia, il *servo* non produce la forma per fruirne, ma perché ne fruisca il *padrone*(56). Risulta di conseguenza ingannevole la risoluzione (e la dissoluzione) del conflitto servo-padrone da parte delle società postindustriali in un pensiero unico che garantirebbe – ma a prezzo di una grave mistificazione – una libertà accessibile

a tutti. Secondo Fortini, infatti, le società neoliberiste avrebbero soltanto concesso l'interiorizzazione di quel conflitto entro ciascuno di noi, «mentre alla loro periferia permane la condizione servile dei fornitori delle materie prime e degli addetti al terziario ripetitivo»(57).

Prendere coscienza della forma (del grado di oppressione subita o agita) significa dunque criticare un involucro inseparabile dal contenuto – la forma è sempre, per Fortini, forma di un dato contenuto, secondo l'adorniano carattere di «contenuto socialmente sedimentato»(58) – per elaborarne un altro, orientato a imperativi imprescindibili: l'abolizione del privilegio di una minoranza e la proposta di una libertà che deve costantemente tenere conto delle sue catene e dei suoi limiti. Quest'ultimo punto, relativo al nesso libertà-necessità sullo sfondo di un sistema di rapporti materiali, rappresenta un ulteriore tassello del discorso fin qui condotto sulla tendenziale omologia dialettica tra forma del linguaggio e forma di vita, più volte rievocato da Fortini nel corso della sua riflessione sulla poesia e sulla letteratura. Le «ragioni dell'ordine» non vanno tuttavia confuse con un reazionario e poliziesco *rappel à l'ordre*, ma devono viceversa essere intese come momento dialettico di autocoscienza, volto a rivelare i meccanismi di potere in grado di trasformare e di assorbire qualsiasi atto di ribellione privato del momento di mediazione. Risulta per questo indispensabile contestare, a un livello strutturale e non particolare, i sistemi di subordinazione, d'uso e di sfruttamento della forma – di vita e di linguaggio – dal momento che a qualunque livello si neghi la norma, una parte di essa continuerà a operare e a essere presente. Ancora alla voce «Letteratura», Fortini aveva osservato, su questa direzione, che «le vere norme, si sa, sono introiettate e passate sotto silenzio»(59), spostate oltre le barriere geopolitiche del visibile (un *visibile* a sua volta organizzato), dove servi e padroni assumono connotati fisici meno evanescenti:

Per eccesso di sicurezza sociale e di tolleranza repressiva, nella fascia almeno delle nazioni a reddito alto o medio, la letteratura attiva [...] recita anarchia all'ombra del potere e a un tempo chiede la propria legittimazione non al mercato ma, come ogni corporazione, alla fonte statuale della legittimità, cioè alle università e alle metodologie universitarie. Altrove, a meno di un'ora di aereo, la parola letteraria può invece direttamente consegnare lo scrittore/lettore alla camera di tortura.(60)

Nella sua capacità di veicolare forme e di suggerire immaginari, il discorso poetico potrebbe allora essere inteso come un momento in cui si materializza il paradosso della forma, ponendosi inoltre come uno strumento di indagine – ma non l'unico – dello spazio politico che lo contorna, dal momento che il testo veicolerebbe, nella sua stessa struttura, i conflitti e le trasformazioni del contesto, celati nell'inconscio politico di ogni lettore o scrittore. Ne consegue l'impossibilità di separare l'attività di produzione da quella dell'azione, ma solo a condizione – ancora in un paradosso – di tenere ferma la specificità dell'una e dell'altra. A condizione cioè di riabilitare la dialettica come strategia di *mediazione*:

Di solito, per tradizione neoplatonica, si associa il *poiéin* alla libertà e il *prattein* alla necessità; qui si vuole invece che ogni lavoro, anche quello “poetico”, sia nell'ordine della necessità e servile e che neppure gli uccelli cantino in “libertà”. Variante di un luogo vero e comune: che vi è rapporto stretto fra sazietà e danza, riposo e canto, agio e spettacolo, consumo e poesia. Solo apparente è allora la contraddizione fra condizione servile e *status* intellettuale da molte società e civiltà attribuito al poeta, cooptato dalla casta degli scribi e dei sacerdoti tramite il privilegio della scrittura. Infatti l'autore è anche il primo fruitore di se stesso e partecipa quindi della insuperabile duplicità dei liberti.(61)

L'hegeliana dialettica servo-padrone viene dunque impiegata da Fortini per leggere la storia del presente e consentire il riconoscimento delle cause che fissano i rapporti tra esistenze nel mondo, tra centro di produzione e periferia, «fin dove il fango dei secoli non ci permette di distinguerle più»(62). Tale riconoscimento diventa possibile mediante una critica all'istituzione letteraria, compiuta attraverso un confronto «con altre istituzioni della convivenza umana»(63), che non deve

arrestarsi a uno smontaggio delle ideologie dominanti tramite la sovversione avanguardistica, ma deve viceversa fissare le ragioni che conducono alla nascita e al mantenimento delle strutture che le stesse ideologie coprono o mistificano. Così concepito, il rapporto tra potere, privilegio e forma non si colloca più soltanto all'interno di una visione allegorica e simbolica, ma si connette direttamente con la dimensione politica ed economica, dal momento che nello stesso linguaggio – quindi anche nella sua funzione poetica – agirebbero le strutture di dominio e di subordinazione presenti nella realtà sociale, così come in quella psichica:

La storia dei sentimenti e dei pensieri si specchia in quella dei rapporti interumani determinati dai conflitti per la sopravvivenza come pure dai fantasmi profondi che ci abitano, e cioè dall'inconscio storico e finalmente dall'universo dei bisogni e della economia politica. (64)

La conclusione di *Opus servile*, da cui quest'ultima citazione è tratta, insiste su una teoria critica che tenga conto del rispecchiamento tra simbolico, economia politica e psicanalisi. Quest'ultima non già impostata sull'Edipo, quanto piuttosto socializzata ed estesa alla dimensione storica e politica dell'inconscio, secondo la lettura jamesoniana della forma. Il nesso tra le strutture dell'inconscio politico e la critica della forma ci riporta alla domanda di partenza circa la possibilità di utilizzare gli elementi teorici della riflessione sulla forma poetica come strumenti per elaborare una teoria critica della soggettività e della realtà materiale. Ed è a questo punto che un testo come *Psicanalisi e lotte sociali* può servire da terzo elemento di una possibile sintesi, destinata alla costruzione di una teoria e di una pratica letteraria inscindibile dalle lotte collettive e dal terreno politico più radicale. Non ci resta che compiere un ultimo passo indietro sulla linea cronologica degli scritti fortiniani scelti per questo contributo e leggere il testo della conferenza del 1986, presentato da Fortini al convegno di studi di Trieste su «La pratica terapeutica».

6. L'interesse di *Psicanalisi e lotte sociali* all'interno di questo articolo nasce dalla peculiare attitudine di Fortini a utilizzare le strutture del discorso poetico per esaminare ulteriori zone d'ombra dell'esistenza individuale e collettiva: in questo caso, il rapporto tra libertà e necessità che, come lui stesso riconosce, «equivale a sommuovere interi continenti filosofici» (65). Non è la prima volta che un discorso sulla tendenziale omologia tra libertà della forma poetica e libertà della forma di vita viene attivato dall'autore. Ricordo a questo proposito il saggio di *Metrica e libertà* del 1957, dove Fortini aveva esplicitamente indagato il portato etico delle strutture metriche in riferimento all'estetica hegeliana, confrontata con la *Verfremdung* del teatro brechtiano (66). La dialettica tra i poli della «libertà» e della «prigione» confermerebbe, secondo l'autore, il carattere paradigmatico del dispositivo metrico nell'elaborazione di una poetica e di una teoria della letteratura, sintetizzando, in una tensione in divenire, l'intera *forma mentis* dell'universo discorsivo fortiniano. Esemplare risulta l'epigramma rivolto a Pasolini nel 1966, posto non a caso sotto la voce «Lingua e prigionieri» di *Non solo oggi* (67): «Non imiterò che me stesso, Pasolini. / Più morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese è la mia lingua. / Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso. La mia prigione / vede più della tua libertà» (68).

Nel suo intervento di Trieste, Fortini declina il concetto di «libertà» sullo sfondo di una mutazione avvenuta come conseguenza delle trasformazioni politiche e delle scelte etiche degli anni Settanta. La dialettica tra libertà e lotte sociali viene indagata a partire da una riflessione di Paul Valéry, secondo il quale sono le catene a dare le ali (69). L'elemento più originale dell'intervento risiede nella scelta di Fortini di ricorrere a un apparato terminologico inerente alle questioni metriche per discutere dei meccanismi dell'inconscio, in relazione ai movimenti sociali. Vale la pena leggerne un estratto:

[Valéry] alludeva alle catene volontarie che in letteratura vengono accettate, ad esempio, con i livelli di stile e con le forme metriche. Non pochi studiosi sono persuasi che il cosiddetto «verso libero» non esiste o solo in pochi casi particolari; anzi, la maggior parte di questi ultimi sarebbero tali soprattutto per contrastare testi di periodi storici che imposero più rigorose

convenzioni formali. Sappiamo d'altronde che le strutture narrative di un buon racconto poliziesco obbediscono a regole non meno ardue e rigide di quelle metriche di un sonetto di Mallarmé. Quel sistema di convenzioni e di costrizioni che in un testo letterario viene obliterato ad un dato livello, l'autore lo ristabilisce ad un altro, come se non fosse possibile mai rinunciare all'ostacolo. E sembra che ciò valga anche per la prosodia e la metrica delle autogestioni psichiche individuali, a conforto di quelle concezioni antropologiche che si fondano sull'idea di una ambivalenza o radicale dialetticità del cosiddetto essere umano.(70)

Il paradosso di Valery di una libertà costruita a partire dalle catene ometterebbe tuttavia di ricordare – secondo Fortini – «che le ali dell'incatenato non possono dispiegarsi senza il momento della liberazione»(71). Tale processo coincide con un'idea di libertà in continuo divenire, *in cammino*, che, come abbiamo visto, corrisponde alla sua idea di comunismo. La terapia psicanalitica coinciderebbe così con «l'insieme dei processi intenzionali messi in opera al fine di modificare rapporti fra gli uomini vissuti come sofferenza priva di meta, e trasformarli in rapporti fra gli uomini vissuti come sofferenza dotata di meta, ossia come una modalità della gioia»(72).

Nel testo del 1986 Fortini ha ancora in mente il portato attivo della forma in quanto forma di un dato contenuto, in grado di indicare, al di là dell'adorniano carattere di contestazione della realtà, una direzione all'esistenza, in vista di quella «gioia avvenire» che dava il titolo a un suo componimento pubblicato nel '47 su «Il Politecnico» e aggiunto nel 1967, con una serie di varianti, a conclusione della seconda edizione di *Foglio di via*(73). L'ultima delle quattro stanze di *La gioia avvenire* ricordava al lettore, con un lessico ancora intriso di slanci parentetici che nel corso dei decenni verranno in parte smussati, il prezzo da pagare per una gioia «che non possiamo perdere / [...] perché ogni cosa nasce da quella soltanto», da conseguire pur non conoscendone la forma finale, ma a partire da una riflessione su questa inseguirla, «fissando senza vedere»: un bisogno che nasce dalla stessa necessità di figurare un soggetto rivoluzionario «che deve sapersi liberare dalle vanità connesse alla propria formazione estetica e dalla frivolezza di un'arte slegata dalla prassi»(74). La stessa espressione di Valery è ricordata in un'intervista del 1979(75), dove Fortini insisteva ancora, in un contesto radicalmente mutato rispetto agli anni Cinquanta, sulla necessità di «strappare i fiori che ancora nascondono la catena» per mostrare la catena in tutta la sua realtà e per procedere a spezzarla»(76).

Anche in questo caso, la «funzione terapeutica della libertà»(77) come *dialettica in cammino* consiste per Fortini nella capacità di compiere una scelta che sia inseparabile dalla stessa conoscenza del campo di scelte possibili; una scelta che prefiguri un progetto finalizzato a contestare l'autodeterminazione e l'immagine coscienziale di un individuo modellato dall'età dell'Illuminismo e da un'etica borghese, e che la teoria marxiana, psicanalitica e linguistica hanno dimostrato essere una costruzione mistificata(78). La formula liberale di una libertà che finisce dove comincia la libertà altrui viene pertanto corretta con una diversa concezione della libertà, che comincia «esattamente, e soltanto, dove comincia la libertà di un altro»:

la condizione che chiamiamo di libertà – da qualcosa e per qualcosa – non è terapeutica o lo è solo se contiene in sé la possibilità di un superamento di se stessa ossia una obbligazione e un impegno, quindi una accettata limitazione di sé per un fine ed un orizzonte ulteriori.(79)

L'impiego del dispositivo metrico all'interno di un discorso etico e politico rimane una costante lungo tutto il percorso fortiniano di riflessione teorica e di pratica compositiva. Nel già ricordato saggio di *Metrica e libertà*, Fortini mutuava il «paradosso metrico» di Valery da un volume di Pierre Guiraud, dedicato alle forme di versificazione del poeta francese(80). In poesia, secondo Guiraud, la libertà è garantita dalla presenza di un'astrazione necessaria o di una forma vuota, che diventa la condizione essenziale per liberare le idee, le immagini e le parole, solo dopo averle incatenate e imposto loro una completa sottomissione(81). Tale ordine non deve essere inteso come uno *schema* numerico, ma come momento dialettico di una lacerazione costitutiva dell'uomo tra pensiero e azione, tra slancio liberatorio e coscienza dei limiti. La frattura interiore non deve

pertanto essere ricostituita, e per questo annullata nell'ordine della stasi, ma portata a compimento come movimento, come configurazione in grado di restituire nel presente il massimo grado di coscienza. Detta con le parole di Fortini: «il problema non è nell'ordine del semplice superamento di questa frattura perché la frattura si riapre immediatamente dopo [...]. L'idea e il perseguimento di questa divisione, l'andare identificando nella realtà le cose che sembrano unitarie e sono invece divise, questo è un compito intellettuale: un compito degli uomini in quanto intellettuali»(82). Una dialettica, dunque, ma sempre in cammino, votata all'abolizione dello «stato di cose presente», ma consapevole dell'impossibilità di superare lo scarto, la contraddizione, la scissione interna del sé «spezzato in se stesso e negli altri»(83).

L'estensione della dialettica libertà-necessità dalla metrica a un'intera *vision du monde* costituisce la parte centrale dell'intervento di Trieste, in accordo con un'analogia parziale tra forma di vita e forme di scrittura, ininterrottamente ridiscussa e ripensata, come abbiamo visto, in relazione ai mutamenti delle condizioni materiali della letteratura e del ruolo dell'intellettuale in una società: tra le varianti del testo e le scelte d'azione in un contesto, declinate a seconda dello spazio concreto di lotta e di trasformazione del pensiero in prassi. Significative risultano le dichiarazioni di Fortini nell'intervista *Le catene che danno le ali* del 1979:

Non vedo per quale motivo non si debbano esaltare le catene che danno le ali, come diceva Valery della poesia, cioè le limitazioni di ordine retorico e linguistico. Tutto ciò vale anche al di fuori della poesia. Il movimento di rottura, di frattura delle norme, delle regole oppressive, non può non accompagnarsi con la istituzione di altre norme. Ogni massacro di aristocrazie è fondazione di un'aristocrazia. Il che non significa allora che tutto è inutile, che la storia si ripete continuamente. No, non è tutto inutile. Dove l'aristocrazia era quella dell'Ancien régime, diventa l'aristocrazia del civismo, del combattente per la causa rivoluzionaria, della *liberté ou la mort*. Anch'essa accetta i suoi limiti e le sue convenzioni.(84)

Il linguaggio poetico, posto in relazione con una «scommessa metrica» più o meno esplicita, diventa uno strumento non soltanto allegorico di una condotta etica e politica, ma un marcatore ideologico di una dialettica tra libertà e necessità, tra memoria e innovazione, tra passato formato e futuro da formare. Una dialettica vincolata all'organizzazione della prassi e intesa come strumento atto a consolidare una «autoeducazione politica»(85).

La lettura critica degli elementi formali, inseriti quali sono all'interno di un *depositum historiae* e di una continuità dei rapporti in una tradizione, potrebbe dunque essere posta come elemento essenziale per la comprensione del rapporto tra testo e contesto, nella doppia reciprocità di cause ed effetti. Questa attitudine consente non soltanto di restituire le origini storiche e antropologiche di un testo poetico, desacralizzato e svincolato da una concezione teologica, o di porlo in relazione con i conflitti contestuali, con la società. Ma di leggere reciprocamente in esso le istanze ultime di tali conflitti che l'opera veicolerebbe come orientamento formale, e di utilizzarli come chiave per definire una teoria politica del soggetto, in aperta dialettica con i rapporti di forza che costituiscono la realtà materiale.

Sul rapporto tra memoria e oblio, fra tradizione e innovazione, si gioca infatti un'intera organizzazione della prassi e delle lotte. Nella sua introduzione a *Profezie e realtà del nostro secolo*, lo stesso Fortini annotava che «il meccanismo della dimenticanza non distingue, stermina tutto, è la vera arma totale: e soccorre sempre la causa peggiore. Non per nulla uno dei massimi problemi dei movimenti di emancipazione è riuscire a stabilire una continuità di memoria fra le generazioni degli oppressi»(86). La forma estetica (e non solo la poesia), in quanto veicolo del simbolico e garanzia di «memorialità», potrebbe allora essere schierata come un'arma – ma non assoluta – per rivelare e contestare il controllo dell'oblio, vero strumento di colonizzazione del potere egemonico(87).

Questi presupposti perdono tutte le potenzialità politiche e organizzative se private del procedimento dialettico e della critica strutturale a un'egemonia della forma. Una dialettica che, nel

processo di scrittura, arriva a confondersi con la possibilità di formare diversamente la propria esistenza, che è anche autopedagogia, autocritica, autocoscienza:

Dare forma alla esistenza significa assumere quel potere sulla materia vitale che è pedagogia quindi educazione, direzione, finalità. Nelle società di classe quel potere è privilegio: lo si possiede nella misura in cui altri ne è sprossato. Sapere che cosa si farà domani, volere un adempimento, esercitare le virtù dianoetiche, progettare, scegliersi il lavoro, la causa, la morte: tutto questo è nella storia ottenuto mediante la distruzione anzi la dissoluzione delle forme che la classe dominata si tramandava come sua cultura. Le culture subalterne sono colpite di inessenzialità e divengono derisorie anzitutto ai margini, sulle frange contigue alle forme e ai valori delle classi superiori. L'uomo subalterno è un colonizzato, vive fra le ombre di forme inutili. Esiste senza limite; sarebbe una semplice intenzione se non portasse i residui delle forme morenti e se – soprattutto – quei residui, «rigenerati», non gli venissero continuamente proposti dalla classe dirigente. Naturalmente la forma del privilegio è autentica in quanto è del privilegio mentre è inautentica in quanto può essere solo per sottrazione di autenticità ad altri, per reificazione degli altri. La sostanza umana degli altri diventa la materia prima della vita privilegiata. La necessità non diventa coscienza, i progetti impossibili, la passività lasciano come colare una lava di esistenza con cui il privilegiato risparmia la propria. Nella società contemporanea, il partecipe del privilegio nuota, alla lettera, nella semenza umana e se ne ricava le forme, i modelli... [...] Contrariamente a quello che si crede di solito, la «vita come opera d'arte» non è una parola d'ordine dell'estetismo formalista, pone un segno di uguaglianza fra i due termini ma quel segno di uguaglianza è immobilità cadaverica. Mentre il privilegio gode della propria capacità formatrice.(88)

In assenza di un pensiero dialettico che ponga in essere i conflitti, e non le sovrapposizioni o le dissoluzioni tra testo e contesto – come anche fra l'attività letteraria e le altre «forme di operazioni manuali e intellettuali» condotte verso lo stesso fine di liberazione – la poesia torna a disporsi come favola del momento signorile dello spirito; o la sua negazione senza mediazione, che per Fortini è l'altra faccia dello stesso «grido lirico di sarcasmo e disperazione»(89).

Andrea Agliozzo

Note.

- (1) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, in «Cuore» (supplemento settimanale dell'«Unità»), 16 gennaio 1989; poi con l'aggiunta dell'epigrafe (tratta dalla voce *Comunismo* dell'*Enciclopedia Europea* Garzanti) e alcune righe d'introduzione relative alle circostanze della pubblicazione, in *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, pp. 98-101 («La domanda mi era parsa indicativa dei tempi: amano volgere in gioco quel che è troppo doloroso assumere in serietà [...] La redazione [...] Mi richiedeva, dal quotidiano, un supplemento umoristico. Mi pareva bene che quel mio pezzo comparisse tra le vignette, mascherato»); ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1653-1656.
- (2) F. Fortini, *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, cit., p. 99.
- (3) Paolo Jachia, *Fortini tra prosa, poesia, e «dialettica figurale»*. *Per un'analisi ideologica e testuale di "L'ordine e il disordine" (1972) e "Il comunismo" (1989)*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 21, 2018, pp. 142-163.
- (4) *Ivi*, p. 142.
- (5) *Ibidem*.
- (6) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 206.
- (7) Karl Marx, Friedrich Engels, *L'ideologia tedesca* (1846), a cura di Fausto Codino, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 25.
- (8) F. Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 53.
- (9) F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 67.
- (10) F. Fortini, *Opus servile*, «Allegoria», I, 1, 1989, pp. 5-15; poi in lingua inglese in «Quaderni di Italianistica», 11, 1990, vol. 11, pp. 5-12, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit. pp. 1639-1652.

- (11) F. Fortini, *Sui confini della poesia*, conferenza all'Università del Sussex, Brighton, maggio 1978, pubblicata da Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986, e raccolta in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 313-327 (p. 319), ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvecchi, Roma 2015, p. 26; cfr. anche Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, p. 143: «Per “testo letterario” o “poetico” assumiamo qui, come van Dijk, la formulazione di Jakobson: è “letterario” o “poetico” quel testo che risulta dalla funzione poetica del linguaggio ossia da quella che il linguaggio assume quando l'attenzione si porta alla struttura piuttosto che al messaggio». Cfr. anche Id., *Opus servile*, cit., pp. 1641-42; e Id., «Letteratura», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, pp. 152-175; ora in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 274-312.
- (12) F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, Bari 1965.
- (13) Cfr. Riccardo Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004) a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 185-194.
- (14) Come ha osservato Emanuele Zinato, «poiché la cifra della scrittura [di Fortini] è la contraddizione, arma di una lotta mentale, il tempo e l'esperienza individuali trovano cittadinanza nella scrittura solo come relazione con gli scomparsi, consapevolezza dello strazio storico e fiducia in un lettore avvenire», in Emanuele Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in Luigi Carosso e Paolo Massari (a cura di), *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, Arcipelago, Milano 2016, p. 17.
- (15) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 313.
- (16) F. Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978.
- (17) F. Fortini, *Il tarlo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014, pp. 103-104.
- (18) Fortini, *Sono nella stanza...*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 506.
- (19) F. Fortini, «Letteratura», in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 274-312 (289); cfr. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 1969.
- (20) F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1623.
- (21) A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, «Angelus Novus», n. 5-6, dicembre 1965, poi in Id., *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 231-271, ora in Id., *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011, pp. 95-138 (p. 127): «A leggerla tra le righe, l'intera argomentazione di *Verifica dei poteri* cerca soltanto questo». Nell'articolo del '65, Asor Rosa connota negativamente la difesa della poesia, intesa come «risorsa da disperati, cui importa assai più la sopravvivenza del proprio credo che l'adesione ad un movimento reale di lotta».
- (22) «A chi ci obietta che ciò è assai più che rinunciare alla poesia: è rinunciare all'uomo, risponderemo che appunto di ciò che intendiamo parlare. Solo un taglio di spada, drastico e provocatorio come questo, chiarisce fino in fondo che la lotta di classe non passa attraverso le idee, i valori, la cultura», A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., p. 132.
- (23) F. Fortini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 238.
- (24) F. Fortini, *Leggere e scrivere*, in coll. con Paolo Jachia, Marco Nardi, Firenze 1993, pp. 50-51.
- (25) *Ivi*, p. 51.
- (26) *Ibidem*.
- (27) *Ibidem*.
- (28) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1655-66.
- (29) *Ivi*, p. 1623.
- (30) F. Fortini, *I poeti, la città, interventi poetici nella città* (1981), in Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 206. Cfr. anche *Opus servile*, cit., p. 1645: «Non è forse inutile ricordare che questa concezione della poesia come lirica e della lirica come tendenziale unità curva su sé medesima sia solo la proiezione di una esperienza estetica e sociale ben determinata, quella della lirica dei moderni, dalle origini del simbolismo a ieri; e che invece, per me, valga quanto nelle sue lezioni di estetica (I, III, 3) Hegel scriveva: “Per quanto l'opera d'arte possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, essa tuttavia, come oggetto reale, singolo, non è *per sé*, ma *per noi*, per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte”».
- (31) F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1621-22.
- (32) *Ivi*, p. 1619.

- (33) *Ibidem*.
- (34) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, cit., p. 1653.
- (35) *Ibidem* (c. vo dell'autore).
- (36) *Ivi*, p. 1655.
- (37) *Ibidem*.
- (38) cfr. anche, F. Fortini, «Nemici di se stessi. 1970», in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1005: «Una esperienza “naturale” assume insomma caratteri storici e, perché storici, di classe. Però quel suo carattere di storicità e di classe è continuamente sommerso e riassorbito dalla “natura”, tende a farsi inevitabilità, irrimediabile. La lotta del singolo contro quella inevitabilità è la ragione della forma tragica».
- (39) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, cit., p. 1656.
- (40) Osip Mandel'stam, «Government and Rhythm» (1920), in Id., *Collected Works, Sobranie sočinenij*, 3 voll., Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t. 3, p. 123.
- (41) Miguel Mellino, *Pelle nera, potere bianco. Dallas, Baton Rouge e le ceneri del mito post-razziale*, in «Commonware», 30 luglio 2016, <http://commonware.org/index.php/cartografia/713-pelle-nera-potere-bianco>; Federico Zappino, *Matrice eterosessuale e critica del discorso post-genere*, in «Effimera», 9 novembre 2016, <http://effimera.org/matrice-eterosessuale-critica/>; cfr. anche Id., *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità*, Meltemi, Milano 2019.
- (42) F. Fortini, *Opus servile*, cit., p. 1646.
- (43) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, p. 53 e ss.; citato da Fortini in «Letteratura», *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 284.
- (44) *Ivi*, p. 1652.
- (45) P. V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1974, pp. 11-24; poi col titolo *Per la poesia di Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 388.
- (46) cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo. c) Al di là del mandato sociale*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 184 e ss.
- (47) F. Fortini, *Opus servile*, cit., p. 1652.
- (48) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, pp. 659-660; cfr. anche *Ci volevano morti*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1109-1110.
- (49) Fredric Jameson, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Methuen, London 1981 (tr. it. Libero Sosio, *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990).
- (50) F. Fortini, «Letteratura», *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 287
- (51) F. Fortini, *Opus servile*, cit., pp. 1651-52.
- (52) F. Fortini, *Questioni di frontiera*, cit., p. 149.
- (53) Fortini, *Versi con l'Allegato: L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in «Officina» n. 3, settembre 1955, ora in «Officina» (ristampa anastatica), Pendragon, Bologna 1993, pp. 96-104 (p. 102); cfr. anche Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 386.
- (54) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, cit., p. 1656.
- (55) F. Fortini, *Opus servile*, cit., p. 1645.
- (56) *Ivi*, pp. 1645-46.
- (57) *Ivi*, p. 1645.
- (58) T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, trad. it. di E. De Angelis, *Teoria Estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 8.
- (59) F. Fortini, «Letteratura», *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 309.
- (60) *Ivi*, p. 308.
- (61) F. Fortini, *Opus servile*, cit., p. 1650.
- (62) *Ivi*, p. 1652.
- (63) *Ibidem*.
- (64) *Ibidem*.
- (65) Fortini, *Psicanalisi e lotte sociali*, «L'indice dei libri del mese», marzo 1987; ora in Id., *Non solo oggi*, cit., pp. 223-238 (223).
- (66) F. Fortini, *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 783-798.
- (67) *Ivi*, p. 133.

- (68) F. Fortini, *Diario linguistico*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 989; il testo è poi inserito in F. Fortini, *Versi scelti. 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990, p. 327 (in calce 1965), e con il titolo *Lingua e prigionia*, in *Non solo oggi*, cit., p. 133, con aggiunta in calce dell'anno «1966».
- (69) Cfr. Luigi Pareyson, *Le regole secondo Valéry*, in «Rivista di estetica», 1962, 2, pp. 229-259; cfr. anche Id., *L'estetica di Paul Valéry*, in Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, a cura di Marco Ravera, Mursia, Milano 2000, pp. 11-90 (cfr. in particolare *ivi*, p. 52).
- (70) F. Fortini, *Non solo oggi*, cit., p. 224.
- (71) *Ibidem*.
- (72) *Ibidem*.
- (73) F. Fortini, *La gioia avvenire*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 61; cfr. anche Id., *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata*, a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018.
- (74) Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 110.
- (75) Mauro Mauruzj, Donatello Santarone, *Franco Fortini. Le catene che danno le ali*, «I Giorni Cantati», I, 2-3, luglio-dicembre 1981 (ma effettuata nell'estate 1979), ora in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., pp. 298-310.
- (76) *Ivi*, p. 303.
- (77) F. Fortini, *Non solo oggi*, cit., p. 233.
- (78) *Ivi*, p. 232.
- (79) *Ivi*, p. 237 (c. vo dell'autore).
- (80) Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1953.
- (81) «C'est dans la mesure où il est une abstraction et une forme vide qu'il est nécessaire à la poésie, et c'est par ce caractère même qu'il lui impose des mutilations et des sacrifices. Il est la condition essentielle d'une libération des idées, des images et des mots, mais il ne les libère qu'après les avoir d'abord enchaînés et leur avoir imposé une complète soumission. Cette antinomie n'est nulle part plus grande que dans un vers syllabique», *Ivi*, p. 41.
- (82) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 302.
- (83) È la citazione da Anastasio Sinaitico trascritta da Fortini per suggerire un'interpretazione della sua *Poesia delle rose*; cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 293.
- (84) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 307.
- (85) Daniele Balicco, «Fortini e il comunismo come autoeducazione politica», in *Il sistema e i movimenti (Europa: 1945-1989)*, 2, pp. 613-627, vol. II, 5 vol. «L'Altronevecento. Comunismo eretico e pensiero critico», Jaca Book, Milano 2010, ora col titolo *Franco Fortini in Id., Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018., pp. 69-85.
- (86) F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit., p. VIII. A proposito ad esempio della questione post-razziale, cfr. ancora M. Mellino, *Pelle nera. Potere bianco. Dallas, Baton Rouge e le ceneri del mito "post-razziale"*: «il discorso "post-razziale" lavora nell'oblio della storia, di quelle stesse condizioni storiche – il capitalismo coloniale, la schiavitù – che hanno consentito la formazione delle gerarchie e dei privilegi razziali. E l'oblio di questa storia a consentire, in modo del tutto perverso, una proliferazione "libera" e "senza colpe" di discorsi e pratiche razziste, poiché, come appare ovvio, non vengono riconosciute come tali».
- (87) cfr. F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1579-1586.
- (88) F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 373-374.
- (89) F. Fortini, «Letteratura», *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 298.

MONDO DI PROSA E MONDO DI POESIA: LA SCOPERTA DI MARX DI PASOLINI

All'interno dell'opera di Pasolini il passaggio dalla poesia lirica dei primi anni casarsesi alla poesia dell'impegno segue una traiettoria complessa, che intreccia questioni linguistiche e letterarie, come lo studio dei dialetti e la riflessione sul rapporto tra sistemi espressivi e società, e temi più strettamente biografici, come la scoperta dell'antifascismo, l'esperienza della Resistenza e successivamente la partecipazione alle attività politiche e culturali nelle fila del Pci, di cui lo scrittore è stato prima militante e poi dirigente locale. Gran parte di queste esperienze politiche ha trovato spazio nei versi e nella prosa pasoliniana: sia in forma autobiografica che mediante una rielaborazione letteraria, attraverso personaggi e situazioni reali o di finzione, inseriti in una cornice narrativa. Tra i testi più significativi debbono essere ricordati la poesia del 1947, *El testament al Coran*, che dà voce a un giovane comunista friulano ucciso in seguito a una rappresaglia nazista nei mesi dell'occupazione; *Romans*, romanzo incompiuto scritto alla fine degli anni Quaranta in cui è protagonista Don Paolo, giovane prete simpatizzante di sinistra, la cui figura porta a sintesi la forte tensione religiosa del Pasolini di quegli anni con il sentito bisogno di riscatto dei subalterni; sebbene pubblicato solo più tardi, nel 1962, risale a questo stesso periodo *Il sogno di una cosa*, in cui sono narrati alcuni momenti delle lotte contadine all'indomani dell'approvazione del Lodo De Gasperi.

La scoperta di Marx del 1949(1), pubblicata in chiusura dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), si colloca nella fase più avanzata di questa meditazione politico-biografica in forma letteraria. Nasce dall'irruzione della storia nel mondo privato di *Poesie a Casarsa* e dalla consapevolezza che la Liberazione, la democrazia e la nascita dei partiti popolari di massa stanno trasformando radicalmente l'universo contadino friulano in cui nei primi anni Quaranta Pasolini aveva trovato la materia espressiva per la propria poesia. In questa nuova fase i suoi abitanti da portatori di un sentimento antecedente alla storia e in qualche modo religioso, divengono gli attori di un nuovo corso, di una lotta che modifica radicalmente lo sguardo lirico del poeta. Se infatti negli anni dell'esordio la loro parola era prima servita ad estendere la sua soggettività al di fuori dell'orizzonte sociale e politico ancora dominato dal fascismo, introducendolo in una realtà sospesa, immota, sensuale, carica di eros e di vita, in questa nuova fase essa conduce a una dimensione processuale, a un "mondo di prosa" in cui la spontaneità aspira a diventare coscienza e gli antichi sentimenti poetici si tramutano in istanza politica.

La figura di Marx evocata nel titolo, così come i riferimenti alla situazione storica dell'Italia e del Friuli post resistenziali non sono tuttavia esplicitamente presenti nel testo, che è anzi dominato dai temi della nascita e dalla figura della madre, due elementi molto presenti in *Poesie a Casarsa* e negli altri componimenti dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*. La presenza di Marx può essere inferita da qualche verso solo nella misura in cui il titolo e l'esergo, ricavato da un passo di Gor'kij, rivestono una funzione di *topic* che indirizza l'interpretazione in un senso politico senza tuttavia eliminare del tutto il significato privato ed esistenziale del componimento. Oltre che un riferimento ideologico, il nome di Marx riveste la funzione di simbolo, quasi di stemma araldico che con il volto del pensatore più rappresentativo del movimento operaio indica le inquietudini del poeta che, con questa sua seconda nascita, vive il trascendimento del suo vitalismo nella nuova dimensione storica, nell'ethos dei subalterni, nel loro sentire che diventa valore comunitario, stimolo di rivendicazione, base per il conflitto di classe.

Ci pare per questo rischioso, come talvolta è stato fatto, considerare *La scoperta di Marx* come un'anticipazione delle *Ceneri di Gramsci*, sebbene la loro uscita in raccolta sia avvenuta in tempi molto ravvicinati, secondo una successione che non rispetta il reale ordine redazionale(2). Per quanto tematicamente molto simili i due poemetti seguano in realtà un percorso diverso, se non addirittura opposto. *La scoperta di Marx* presenta le preoccupazioni e le difficoltà di avvicinamento al pensiero marxista nel momento in cui il mondo religioso del poeta viene attraversato dall'onda

politica nata dalla Resistenza. *Le ceneri*, al contrario, segnano il mancato del superamento di questa condizione pre-storica e dunque l'impossibilità di una piena adesione al marxismo, a cui invece lo scrittore aveva aspirato(3). Come infatti si osserva attraverso la citazione da Gor'kij ("Io so che gli intellettuali nella gioventù sentono realmente l'inclinazione fisica verso il popolo e credono che questo sia amore. Ma questo non è amore: è meccanica inclinazione verso la massa"(4)) e dai versi finali del poemetto, in cui viene evocata la razionalità della storia (La nostra storia! Morsa / di puro amore, forza / razionale e divina(5)), in Pasolini è forte il tentativo di individuare il punto di conciliazione tra lo sforzo intellettuale e politico dell'impegno e la tensione passionale e fisica che lo lega al Friuli contadino e più in generale al mondo dei subalterni.

La necessità di distinguere *La scoperta di Marx* dalle *Ceneri* deriva inoltre dalla diversa influenza esercitata da Gramsci, che proprio in quegli anni, con la pubblicazione dei suoi scritti, veniva eletto dal Pci e dai suoi intellettuali più prossimi a pensatore di riferimento(6). In particolare, si percepisce un forte elemento di continuità con le note carcerarie sulla catarsi, a cui il pensatore sardo conferisce un significato che supera il campo letterario e indica la trasformazione dell'elemento passionale in quello intellettuale, della spontaneità nel progetto collettivo, del materialismo nella razionalità etico-politica(7). Nell'ottica della catarsi gramsciana la scoperta di Marx e del marxismo(8) non riguarderebbe semplicemente la scoperta dell'autore del *Capitale*, ma la scoperta di un movimento della storia, fondato su una razionalità che sintetizza in un processo dialettico il sentire dei subalterni e il comprendere degli intellettuali, l'inclinazione verso la massa, cioè il presunto "amore" da Pasolini vissuto in modo narcisistico, e l'ethos collettivo portatore di una nuova idea di civiltà, di un nuovo progetto politico, ovvero il comunismo, che all'altezza di quegli anni è per Pasolini l'unica forma politica "in grado di fornire una nuova cultura 'vera' [...], una cultura che sia moralità, interpretazione intera dell'esistenza"(9).

Come si accennava, occorrerà attendere le *Ceneri* prima che Pasolini riveda in maniera molto più problematica i termini di questo slancio, riconoscibile tanto nella sua attività intellettuale e letteraria del periodo che nella sua militanza. In questa fase l'autore cerca ancora di trovare una combinazione il più possibile pacifica tra il marxismo – e dunque l'apertura al conflitto di classe insieme alla sua nuova responsabilità di fronte al mondo dei subalterni friulani – e la forte tensione passionale che lo lega a quella realtà, a quell'universo ancora religioso, scoperto attraverso la parola orale dei suoi contadini: una parola priva di scrittura, dunque priva di storia, di estensione temporale, ma intimamente legata ai suoi parlanti, ai loro modi di vivere e sentire il reale. *La scoperta di Marx* indica questo delicato momento di passaggio in cui l'autore si interroga su come conservare l'ideale casarsese nel presente(10).

"Fuori dal tempo è nato / il figlio, e dentro muore"(11) scrive Pasolini per sottolineare da un lato l'alterità delle sue radici, il legame mai interrotto con la dimensione materna della Casarsa giovanile, e dall'altro la corruttibilità del suo essere gravato dalla nuova condizione ("corpo che m'ingombra"(12)) una volta entrato nel corso del divenire, nel reale storicizzato. È per questo indicativo l'uso del tempo presente dal valore aspettuale durativo che descrive la precarietà della vita al tempo di Marx: nel tempo della storia l'autore "muore" nel senso che vive da mortale, è ormai fuori dal recinto protettivo di Casarsa, dalle sue rogge, i suoi confini che delimitavano il reale mitico e religioso dei suoi primi versi. La sua poesia ora si trova immersa nel dramma dei conflitti storici, nella finitudine della lotta politica.

Come sono caduto
in un mondo di prosa
s'eri una passeretta,
un'allodola, e muto
alla storia – una rosa –
o madre giovinetta
era il tuo cuore?(13)

Gli elementi di interesse di questi versi sono numerosi. Anzitutto il dialogo con la propria origine, con il “passato-madre”(14): la madre è una passeretta o un'allodola, la cui parola non rimanda a un'idea del mondo, non possiede la coscienza del reale, ma è puro canto, espressione irriflessa di natura, segno iconico che non rinvia ad altro se non alla propria stessa forma vocalica. Anche nell'ottava sezione, in cui sono presenti numerosi elementi di tipo meta-poetico, il riferimento non è al dialetto, ma all'alba del dialetto, alla sua origine vichiana di mimesi mediata dal corpo, dal sentire che scopre la realtà. È questa la lingua del mondo poetico pasoliniano degli esordi, così come l'autore lo ha mitizzato nei suoi scritti e nelle sue riflessioni retrospettive(15).

Non meno importante è a questo proposito il riferimento al “mondo di prosa” che introduce un'importante dicotomia con la poesia. Come si osserva anche in altri scritti, la prosa è l'universo della storia e dei conflitti politici. Essa descrive il corso del divenire secondo nessi, combinazioni, discontinuità, rapporti di causa ed effetto. Rispetto alla poesia, che esprime l'immagine delle cose del mondo, la prosa descrive la loro relazione capace di dare vita a una logica narrativa. È questo il motivo per cui al suo interno il canto dell'allodola è per Pasolini diventato muto, ha perso quell'unicità, che invece possedeva nel mondo della poesia, il luogo della singolarità, dell'intensità espressiva, dell'intemporalità.

In questi versi *poesia* e *prosa* non sono dunque solo due diverse categorie letterarie, ma – come esplicitamente verrà più tardi osservato nella *Libertà stilistica* – sono due forme contrapposte di esperienza che danno luogo ad altrettante forme letterarie e che descrivono un rapporto molto con la storia con la storia. Tale distinzione risente vagamente anche della lettura di Croce, il quale escludeva dalla dimensione poetica la capacità di produrre concetti e rappresentazioni del mondo(16). In Pasolini tuttavia il dato sensibile ha un carattere transeunte, evenemenziale, vive nella precarietà del mondo privato dell'autore. Occorre pertanto limitare l'influenza crociana al solo riconoscimento opposizione di prosa e poesia, fatta propria da Pasolini secondo un'inclinazione legata alla sua esperienza di scrittore. Essa nasce dalla presa di coscienza della mondanità della propria parola, divenuta strumento di intervento politico e civile o, in termini gramsciani, elemento di catarsi che trasfigura nel valore culturale, e dunque nel mondo di prosa, ciò che appartiene al dominio della necessità e della natura. Per usare una formula impiegata più tardi proprio ne *La libertà stilistica*, a partire da questa fase la sua lingua è “abbassata tutta al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico”(17).

Il mondo di prosa pasoliniano è dunque il mondo adulto, dove il canto della realtà friulana trascolora, esaurisce la propria espressività e vincola l'essere poetante, gli conferisce una nuova responsabilità politica:

Ma il peso di un'età
che forza la coscienza
e modella il dovere,

Quando in me avrà
vinto la resistenza
del mio cuore leggero?

La parola al tempo di Marx, al tempo del marxismo, al tempo del conflitto di classe, spinge l'autore ad interrogarsi sull'inevitabile conflitto tra il dovere e il sentire, tra la prassi sul terreno dei rapporti sociali e il palpitare dei suoi sentimenti nell'edificio poetico eretto a Casarsa con i suoi primi componimenti. L'irruzione della storia proietta tuttavia l'autore oltre il suo mondo privato, oltre i margini provinciali in cui il fascismo aveva confinato, abbandonato e paradossalmente protetto la realtà del paese materno. Con Marx, assunto a simbolo di questa nuova fase politica e poetica, il tempo prende una direzione, guarda al futuro, trascende la vita nel politico, nello storico.

La lingua (di cui suona
in te appena una nota,
nell'alba del dialetto)
e il tempo (a cui dona

la tua ingenua e immota
 pietà) son le pareti
 tra cui sono entrato
 sedizioso e invasato,
 con i tuoi occhi mansueti.(18)

In questa strofa è centrale il rapporto di solidarietà tra tempo e lingua. Quest'ultima non è più rifugio espressivo o spazio extrastorico come nei primi anni casarsesi, ora è una barriera, una parete contrapposta alla parete del tempo che delimita lo spazio poetico dell'autore. E per quanto in lui sopravviva lo sguardo antico della propria madre, il suo io è ora il luogo dell'autocoscienza, spazio agitato dai violenti movimenti soggettivi di rivolta non del tutto governati, come di chi cerca di far coincidere il proprio sé pre-storico, corporeo, sensuale e fisico, con il sé che si è oggettivato nel valore del divenire storico: “Non sono soggetto ma oggetto/ madre!” scrive poco più avanti.

Con *La scoperta di Marx*, afferma Santato, Pasolini “esprime l'impatto problematico con l'ideologia «adulta»” e “compie un passo certamente importante verso il superamento di quell'autosufficienza narcissica che faceva dell'io il Soggetto assoluto”(19). L'apertura all'altro, alla storia, alle classi popolari continuerà tuttavia a mantenere dei residui del suo antico io. Il componimento si chiude infatti con una forma di accettazione della storia, in cui retrospettivamente possiamo riconoscere un velo di ironia:

La nostra storia! morsa
 di puro amore, forza
 razionale e divina.(20)

In questi versi si ritrovano alcuni dei temi su cui l'autore tornerà a cimentarsi negli anni seguenti in maniera radicalmente nuova e inattesa. Mostrano ancora una volta il tentativo di elevare l'io poetico nel divenire intersoggettivo che le classi subalterne intendono orientare e dirigere. Il tempo della poesia subisce insomma il ritmo del tempo della storia, del suo scandire e, come lo stesso Pasolini avrà modo di verificare, delle sue amare illusioni.

Nell'arco di breve tempo, dallo sforzo di combinare il “razionale” e il “divino” sorge il lacerante “scandalo della coscienza” delle *Ceneri*, in cui la storia è accettata, ma allo stesso tempo rifiutata, rigettata. Non è a questo proposito del tutto trascurabile il fatto che la redazione della *Scoperta di Marx* avvenga in prossimità degli eventi che sconvolgono radicalmente la vita dell'autore. La nuova nascita nel grembo della storia di questi versi, finisce infatti per sovrapporsi alla conclusione definitiva della sua esperienza casarsese, in seguito allo scandalo di Ramuscello, il licenziamento dalla scuola media di Valvasone e la radiazione dal Pci, proprio nei mesi in cui la sua militanza diveniva più intensa e apprezzata.

Tra il novembre del 1949, quando esplode lo scandalo, e il gennaio 1950, tutto improvvisamente precipita. Pasolini è costretto ancora una volta a ripensare il proprio rapporto con la lotta politica. Nella lettera che invia a Ferdinando Mautino, ex capo partigiano, figura di primo piano del Pci friulano, nonché tra i dirigenti che hanno deciso la sua espulsione, è presente un brevissimo passaggio in cui Rinaldo Rinaldi ha individuato uno dei principali motivi che ricorrono nella riflessione di Pasolini sul marxismo. Nelle ultime righe, poco prima di congedarsi, scrive: “Vi auguro di lavorare con chiarezza e passione; io ho cercato di farlo”(21). Da un lato pone dunque la chiarezza, che nel corso degli anni Cinquanta e in particolare nelle *Ceneri di Gramsci* assume la forma dell'ideologia, della luce (“con te in luce”) nel mondo di prosa; dall'altro inserisce la passione, che riguarda la tensione verso l'altro, l'attaccamento al dato corporeo, alle “buie viscere”(22), a quel mondo di natura e poesia scoperto in gioventù a Casarsa. A partire da questo momento, queste due realtà non troveranno più una coesistenza pacifica. Il movimento catartico tentato con *La scoperta di Marx* fallisce (“io ho cercato di farlo”).

Gramsci a sua volta diviene il termine di conflitto e di interrogazione. Nelle *Ceneri* l'interlocutore non è più la madre, ma lo stesso pensatore sardo, la cui figura non ha funzione di stemma, di

blasone politico dietro cui nascondere le proprie inquietudini, come era accaduto con Marx. A lui confessa i propri tormenti di poeta che vive su di sé la lacerazione tra le proprie aspirazioni poetiche e la propria appartenenza politica: “attratto da una vita proletaria / a te anteriore, è per me religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta: la sua natura, non la sua / coscienza”(23). Sarebbe però sbagliato affermare che da questo momento la passione vinca sull'ideologia. Tra loro si stabilisce un difficile equilibrio, che certamente privilegia il primo termine, ma che non può far a meno del secondo. Si direbbe del resto che lo spirito di contraddizione tra queste due polarità derivi paradossalmente dalla lettura dello stesso Gramsci:

la filosofia della prassi [...] è la coscienza piena delle contraddizioni, in cui lo stesso filosofo, inteso individualmente o inteso come intero gruppo sociale, non solo comprende le contraddizioni ma pone se stesso come elemento della contraddizione, eleva questo elemento a principio di conoscenza e quindi di azione.(24)

In Pasolini la tensione verso la catarsi gramsciana, e dunque l'elevazione del passionale nell'etico-politico tentata con la *Scoperta di Marx*, lascia il posto alla serrata critica che, come si osserva nelle *Ceneri*, non risparmia nemmeno gli stessi fondamenti da cui trae origine e dunque diventa “scandalo della coscienza”, “scandalo del contraddirmi”(25). Da termine di mediazione tra il Pasolini degli esordi casarsesi e il Pasolini militante della fine degli anni Quaranta, il marxismo svolge una funzione del tutto nuova, una funzione critica e di smascheramento esercitata in maniera spregiudicata e disillusa tanto quanto impreveduta con la redazione della *Scoperta di Marx*.

Paolo Desogus

Note.

(1) Il titolo della prima versione, che secondo quanto riporta Naldini era più estesa di quella poi pubblicata nell'*Usignolo*, era *Alla ricerca di mia madre*, dal vago sapore proustiano. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. CXII. Vedi inoltre la lettera a Giacinto Spagnoletti del gennaio 1950 in Ivi, pp. 376-377. Una versione invece ridotta, senza l'esergo e mancante delle sezioni VI e X, è comparsa con il titolo *Canzonette* su «Itinerari», 1, 3-4, luglio-agosto 1953.

(2) Sebbene raccolga esclusivamente componimenti realizzati negli anni Quaranta, *L'usignolo della Chiesa Cattolica* esce infatti molto tardi, nel 1958, fatto che, come ricorda anche Fernando Bandini, ha portato a leggere *La scoperta di Marx* quasi come se si trattasse di un'opera successiva alle *Ceneri* di Gramsci, pubblicate l'anno prima (cfr. “Il 'sogno di una cosa' chiamata poesia”, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. XXII-XXIII).

(3) Come lo stesso Pasolini afferma in un breve commento all'*Usignolo*: “Gli istinti (posso chiamarli così) religiosi che erano in me mi portarono al comunismo. Sbagliai, caddi. La contraddizione non poteva che venire alla luce. Non potevo essere a metà religioso; e io che ho sempre scontato (con maniera quasi da nevrotico, malgrado la mia natura serena e sana) ogni minima mancanza, figurarsi se non dovevo scontare una simile contraddizione, una simile vocazione impantanata nel compromesso” (Pier Paolo Pasolini, [Nota all'*Usignolo della Chiesa Cattolica*], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 367).

(4) Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Longanesi, Milano 1958 ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 497.

(5) Ivi, p. 503.

(6) Secondo quanto riportato da Pasolini, la lettura di Gramsci risalirebbe al 1947, l'anno di pubblicazione della prima edizione delle *Lettere dal carcere*. (Pier Paolo Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti* [Torino, 29 novembre 1968], in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 329. Nella lunga intervista rilasciata a Jean Dufлот la scoperta del pensatore sardo viene invece collocata nel biennio 1948-49, durante il quale fanno la loro comparsa i primi due volumi dei *Quaderni del carcere* nell'edizione curata da Felice Platone per Einaudi: “In quegli anni '48-49 scoprivo Gramsci. Il quale mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo

contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante” (Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma 1983, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1513).

(7) Sulla centralità della nozione di catarsi nei *Quaderni del carcere*, cfr. Marcello Musté, *Marxismo e filosofia della praxis. Da Labriola a Gramsci*, Viella, Roma 2018, pp. 250-256.

(8) Anche per sua stessa ammissione Pasolini non è del resto mai stato un attento lettore di Marx. Il marxismo ha inciso in lui soprattutto attraverso Gramsci e gli autori a lui contemporanei. Come infatti afferma in occasione dell'intervista rilasciata a Jon Halliday: “[...] delle mie letture di autori marxisti, il più importante di tutti, anche dello stesso Marx, è stato Gramsci. Naturalmente, Marx mi è riuscito piuttosto difficile alla lettura, e a parte questo l'ho trovato alquanto distante da me per varie ragioni. Mentre, invece, le idee di Gramsci coincidevano con le mie; mi conquistarono immediatamente, e la sua fu un'influenza formativa fondamentale per me. Lo lessi per la prima volta nel biennio 1948-49” Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. 1968-1971. Conversazioni con Jon Halliday*, [1971] Guanda, Parma 1992, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1295). Dalle testimonianze risulta inoltre che all'epoca Pasolini avesse letto di Marx solo una riduzione semplificata del *Capitale*, con ogni probabilità uno dei manuali che il Pci faceva circolare tra i suoi militanti. Cfr. la cronologia di Nico Naldini in Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, cit., p. CVIII.

(9) Pier Paolo Pasolini, “Sulle aspirazioni del Friuli” «Libertà», 26 gennaio, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 39-40.

(10) Ci pare a questo proposito molto corretto quanto afferma Guido Santato: “Marx è l'immagine emblematica di un insieme di valori storici, razionali e politici verso i quali Pasolini certamente tende, ma con i quali instaura un rapporto contraddittorio dovuto al permanere di un mondo di sentimenti privati che si pone irriducibilmente *a priori* rispetto a quei valori” (Pier Paolo Pasolini, *L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2012, p. 159).

(11) Pasolini, *L'usignolo*, cit., p. 499.

(12) *Ibidem*.

(13) Ivi, p. 500.

(14) L'espressione è tratta da Santato, op. cit., p. 51.

(15) Cfr. Paolo Desogus, “La nozione di regresso nel primo Pasolini”, «LaRivista», 4, 2015.

(16) Come Croce afferma ne *La poesia*: “Il vero è che l'anima della prosa è affatto diversa dall'anima della poesia, ed essa, nel suo farsi, si atteggia ad opposta; e diverso e opposto è l'ideale che il prosatore coltiva e che non va verso la sensuosità dell'immagine ma verso la castità del segno: tanto che non una sola volta su quell'ideale si è intessuta l'utopia della riduzione di ogni espressione prosastica a simbolica matematica, e non solo Spinoza e altri filosofi scrissero al modo geometrico o tentarono le forme del calcolo, ma qualche altro storico, e tutt'altro che volgare, come Vincenzo Cuoco, vagheggiò la sostituzione, nel racconto storico, dei nomi dei personaggi con le lettere dell'alfabeto” (Benedetto Croce, *Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, [1935] Adelphi, Milano 1994, p. 28).

(17) Pier Paolo Pasolini, “La libertà stilistica” in «Officina», n 9-10, giugno 1957, in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1235.

(18) Pasolini, *L'usignolo*, cit., p. 502.

(19) Santato, op. cit., p. 159.

(20) Pasolini, *L'usignolo*, cit., p. 503.

(21) Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, cit. p. 369. Cfr. inoltre Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982, p. 97.

(22) Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, ora in Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 820l.

(23) *Ibidem*.

(24) Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, q. 11 § 62, p. 1487.

(25) Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 820.

L'ISOLAZIONISMO DELLA POESIA: NOTE A MARGINE DI SERENI

– Poeta un accidente –
poeta di belle maniere
poeta in occidente.

1.

Quando nel 1965 apparvero *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, Giorgio Caproni ne salutò la pubblicazione parlandone come di una «vittoria» che «investe la nostra sostanza umana», aggiungendo che quella vittoria «ci conforta a credere, nonostante l'aria che spira, che il nostro altissimo gioco non 'era' sbagliato»(1). Qual è il significato di tale confessione-riconoscimento, ed in cosa consisteva l'«altissimo gioco» evocato da Caproni, iscritto com'è in un saluto di puntuale intelligenza critica? E con l'aria che spira, che cosa può dire a noi, oggi?

2.

Ad un primo ed essenziale livello, l'orizzonte del discorso di Caproni è generazionale. Riguarda cioè quei poeti e scrittori i cui esordi e la cui formazione erano avvenuti durante il fascismo: una generazione, egli precisa, «venutasi infelicemente a trovare per tutto il tragitto della propria acerbezza, isola non fortunata di solitudine, nella battuta d'arresto ch'è sempre una dittatura»(2). I nomi citati da Caproni, oltre a quello di Sereni, sono dei coetanei Attilio Bertolucci e Mario Luzi; naturalmente, diversi altri se ne potrebbero aggiungere, ma l'indicazione rinvia ad una cerchia di sodali uniti da affinità non solo anagrafiche, ed ha del resto espressamente valore esemplare. È però importante, per approfondire il senso del saluto (nonché della «vittoria»), considerare il modo in cui Caproni abbozza, in una parentesi, la sintesi di quel ch'era stata, per lui e i suoi coetanei, la «battuta d'arresto» della «dittatura»: riprendendo uno spunto del '47 (di commento al primo *Diario d'Algeria*) egli parla di una «zona d'ombra» in cui la sua generazione «avanzò quand'era ancor troppo giovane per possedere un'educazione anche sociale, e da cui uscì troppo matura d'anni – poteva sembrare – perché una tale educazione potesse ancora compiersi in lei»(3). È per effetto dell'«irreparabile insufficienza» appena dichiarata – tra un esser troppo giovani e poi troppo maturi(4) – che quella generazione dovette scontare «un sospetto capzioso» (nonché ingeneroso, s'intende): quello per cui «l'intera sua formazione dovesse in ogni caso risentire di tutti i difetti o eccessi della clandestinità, mancatale negli anni migliori, se non la nozione, certo l'esperienza della libertà»(5).

Alla luce di queste parole non è difficile comprendere quali siano i motivi della fraterna esultanza con cui Caproni saluta la ricomparsa sulla scena, dopo un lungo silenzio, di Sereni con i suoi *Strumenti umani*. Egli coglie subito l'ampia apertura prospettica dell'opera sereniana ed al tempo stesso ne interpreta l'altezza come un riscatto di ordine estetico e insieme morale dal denunciato sospetto d'insufficienza incombente su sé e la sua generazione. Sgombrando il terreno da ogni capziosità e da interessate ipoteche sulla «formazione» dei coetanei, a Sereni era toccato rivelare, nei fatti, che quei giovani d'un tempo erano «il drappello di punta capace di dimostrare, bandiera al vento anche se senza trombe o tamburi, che non era affatto, quella a cui appartenevamo, una generazione di riverbero, destinata, come qualcuno andava già mormorando, a restar non necessaria tra quella dei padri e quella dei figli: a contentarsi del ruolo di una diafana somma di piccoli pontefici a guardia di nessun ponte»(6). Si noterà, per inciso, che nella chiusa di questo passo è riconoscibile l'eco di *Un sogno*(7), la lirica che negli *Strumenti* apre la sezione *Apparizioni o incontri*, dove «una figura plumbea» è appostata a guardia del «ponte / su un fiume che poteva essere il Magra / dove vado d'estate o anche il Tresa, / quello delle mie parti tra Germignaga e Luino» (vv.1-4); e non è un caso che sia il ricordo di quella poesia, quasi fosse un'altra «prosopopea», a presentarsi a Caproni, perché l'incontro tra il poeta e il guardiano del ponte è occasione, nei versi, di un teso ma inconcludente dialogo, anzi una «rissa» (v. 21): al poeta è infatti

tassativamente richiesto «un programma» (v. 13), ma egli non ha con sé che «i pochi fogli che erano i miei beni» (v. 14). Insiste il guardiano: «Hai tu fatto – / ringhiava – la tua scelta ideologica?» (vv. 18-19); ma, in quella sorta di *redde rationem* onirica, alla fine non ci sono vincitori né vinti («La rissa / dura ancora, a mio disdoro. Non lo so / chi finirà nel fiume.», vv. 21-24). Nell'ingiunzione del guardiano è implicito un rimprovero che possiamo assimilare, senza troppo forzarne il senso, al «sospetto capzioso» di cui sopra; ed è un'accusa interiorizzata, messa in gioco proprio sulla soglia della parte culminante di quel “romanzo di formazione” che si svolge nelle intermittenze degli *Strumenti*. Resta da indagare quale sia il nesso tra i «piccoli pontefici» (senza ponte) e l'«altissimo gioco» evocato da Caproni per sé e i suoi compagni di strada; com'è da chiarire – e molto dovrebbe importarci, oggi come ieri – in che modo «il poeta sveglia nel proprio tempo e che senza soggiacer per nulla intimazioni o intimidazioni di sorta, ma anche senza rinnegare nulla della realtà che lo circonda e che è in lui» riesca a salvare (afferitava ancora Caproni) non solo «la fiducia in una generazione» ma «addirittura [...] la fiducia nell'atto poetico: nella sua possibilità e nella sua intatta, anche se non unica, necessità»(8).

3.

Nella sezione *Il centro abitato*, sempre negli *Strumenti umani*, c'è una poesia intitolata *I versi*. Testo molto citato, in quanto delinea i termini in cui, per Sereni, si dà «l'esercizio» della poesia in un contesto che della poesia nega la stessa esistenza: ragion per cui «Se ne scrivono ancora» (v. 1), di versi, ma «solo in negativo / dentro un nero di anni / come pagando un fastidioso debito / che era vecchio di anni» (vv. 5-9). Qui davvero di gioco o *ludus*, tanto meno «altissimo», non c'è nemmeno l'ombra, parrebbe; anzi, è di «debito» che semmai si tratta, sicché «Si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente» (vv. 12-13.) Qualcosa di simile lo aveva detto T. S. Eliot nei *Four quartets*, richiamando per l'uso delle parole il mito di Sisifo: «So here I am [...] trying to learn to use words, and every attempt / is a wholly new start, and a different kind of failure» (*East Coker*, V, vv. 1-4); ma in Sereni c'è anche – ed è importante sottolinearlo – il richiamo ad *altro*, ad una dimensione che sta oltre la poesia, oltre la letteratura: «Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. / Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.» (vv. 10-11), scrive, omettendo di dire in cosa consista l'«altro», ma proprio così conferendo a quella dimensione *autre* una “plusvalenza”, per dir così, che entra significativamente – controcanto inespresso al «nero» degli anni – nel bilancio esistenziale di cui il testo offre un amaro saggio.

Scommetterei che proprio lì, in quella zona allusa e non detta da *I versi*, ci sia qualcosa che ha a che fare con l'«altissimo gioco» di cui parlava Caproni; ma lasciando per ora in sospeso la questione (ed il «ben altro») noterò che, come in un dialogo a distanza, un decennio dopo l'apparizione degli *Strumenti*, nel 1976, nell'ambito di una serie di trasmissioni radiofoniche da Radio Monte Ceneri, Sereni dedicò una puntata a Caproni(9), per larga parte imperniata su *Il muro della terra* (1975), ma che in chiusura si riallacciava al tema introduttivo della serie, intitolata *Poesie come persone*(10). Qui Sereni si sofferma su quel che a lui sembra un tratto caratterizzante il presente della poesia in generale: «Anziché acquistare altro spazio la poesia sembra aver nuovamente identificato e circoscritto il proprio»(11). L'annotazione rimanda ad una serie di riflessioni di quegli anni sul “pubblico della poesia”, serie che trova una articolazione specifica in una conferenza preparata per un “Festival dell'Unità” del 1975, il cui titolo recita infatti *Poesia per chi?*(12). Troviamo qui alcuni passaggi utili a chiarire il pensiero di Sereni in materia, in diretta relazione con l'osservazione appena citata (e il tema generazionale): passaggi che ci portano in prossimità dei nostri anni.

Sereni individua due diversi atteggiamenti nei confronti del rapporto tra poesia e realtà – intesa nel senso più determinato dei lettori/destinatari –, e questo non a partire da tesi astratte bensì da una domanda tanto chiara e concreta, quanto densa di implicazioni, ovvero la questione di «come e da chi sia recepita, quali siano il senso e i modi della sua [della poesia] sopravvivenza»(13). Il primo atteggiamento è quello di coloro in cui esiste «anche limitatamente a certi tratti della loro vita pubblica, l'impulso a mutare con la loro opera qualcosa della realtà circostante», magari affidando

alla poesia il proprio «contributo alla lotta di classe»(14): posizione rispetto alla quale Sereni – in linea con considerazioni più volte consegnate alla pagina – si tiene a distanza, non senza che nel suo scetticismo emergano venature ironiche («Mi fa pensare a un'artiglieria che offra il suo concorso di fuoco a una fanteria che non ne fa richiesta perché non ne ha bisogno o ha bisogno di altri mezzi»(15)). Il secondo, «su un versante addirittura opposto», è identificato in «una specie di fatalismo emotivo»: «la speranza nell'interlocutore invisibile, la navigazione alla cieca verso i rivieraschi di una sponda ignota, ma che si suppone esistente da qualche parte, i quali raccoglieranno e rilanceranno il messaggio contenuto nella classica bottiglia»(16). Subentra a questo punto il richiamo generazionale: «Qualcosa di simile confortava la passione di noi che scrivevamo o cominciavamo a scrivere versi durante il ventennio», scrive, subito dopo precisando: «con una differenza: che allora ci si dava la voce da una città all'altra e gli interlocutori erano noti, la poesia diventava un segno di riconoscimento e questo, per allora, ci bastava»(17).

Le due posizioni sono dunque inconciliabili, ma se la prima agli occhi di Sereni non è convincente, la seconda trova rispondenza solo nel passato, lo stesso a cui si riferiva Caproni nel '47 (e nel '65); e si osservi che alle osservazioni ora riportate segue una nota in apparenza incidentale, ma da non trascurare: «Naturalmente non ci sarebbe bastato in seguito, in una situazione che in teoria si presentava infinitamente più aperta.» In altre parole, il confronto tra il prima (il ventennio, la dittatura) e il dopo (il dopoguerra, l'«esperienza della libertà») lascia intravedere un bilancio ambivalente, o meglio implica una crisi che è di ordine individuale ed esistenziale ma che certamente, proprio per via della situazione più «aperta» (però «in teoria»...) creatasi con la fine della dittatura, non esclude la dimensione collettiva, anzi la postula come fondante. Lo sviluppo della poesia sereniana nel dopoguerra e fin dentro gli anni Sessanta (incluso il «silenzio creativo»), ed in esso la «vittoria» degli *Strumenti umani* (con la polifonia e l'elemento narrativo che vi si affermano) si può leggere in rapporto con quel *non bastare*, in quanto implica la coscienza del cambiamento che ha investito non solo la società ma la poesia stessa, dunque di riflesso anche il rapporto con i possibili «interlocutori» (quelli che un tempo, nella zona d'ombra della dittatura, erano *riconoscibili* tra Parma e Firenze e Milano o Genova...). Ma se il confronto ieri/oggi si presta ad una declinazione di tipo elitario, va detto che Sereni non ne è minimamente tentato, così come l'ipotesi del «fatalismo emotivo» resta per lui confinata al passato: quel che gli interessa, nel '75, è trattare il presente della poesia, i suoi limiti e le sue prospettive, per constatare infine che «la sorte migliore che può toccare oggi a un testo poetico sembra essere quella di offrire materiali di studio a studiosi in definitiva più prestigiosi e agguerriti nell'uso dei loro strumenti di quanto non lo siano i loro fornitori di materiali»(18). La perentoria conclusione è la seguente: «quanto più si affina lo specialismo tanto più si fa angusta l'area potenziale di espansione della poesia»(19).

4.

Tale è la prima, decisa risposta di Sereni alla domanda posta dal titolo del testo del '75, *Poesia per chi?* Dell'anno seguente è la prosa *Poeta a palazzo*, poi confluita negli *Immediati dintorni*, dove si parla di «quegli avventurosi immaginari operanti in uno spazio sempre più ristretto che sono oggi gli scrittori di versi»(20): che è una variazione sulla tesi della conferenza, ma con una coda amaro-ironica che vede i poeti «procedere in mezzo alle frane reggendo la strascico della loro antica qualificazione, del loro svaporante stato sociale»(21).

Si sa che in Sereni (non solo questo tardo Sereni) qualsiasi *status* elettivo o “professionale” del poeta è guardato con diffidenza se non ostilità, figuriamoci quando qualcuno ne assuma la postura in una società che di poeti ne sforna in serie: è il tema di *Poeti in via Brera: due età*, in *Stella variabile*. Del periodo di *Il sabato tedesco* sono poi i versi di *Poeta in nero*: il cui “protagonista” (ritratto al volo in un soggiorno del '69 a Francoforte sul Meno(22)) «inalbera / un cartello con la scritta: *Ich bin / stolz ein Dichter zu sein*» (vv. 4-6), ovvero «Sono fiero di essere un poeta» (v. 8), e alla domanda (dello sguardo) dell'io «Ma perché tanto nero?» (v.9) risponde: «Vesto il lutto per voi» (v. 11): parabola da leggere sì nel contesto della Germania della nuova «ferocia» di cui parla il *Sabato* (e *La pietà ingiusta*), ma che rilancia le sue ombre luttuose ben oltre quel contesto

geografico e storico, per più versi profetico di prossime e postmoderne ferocie. Resta che la constatazione della tendenza propria della società contemporanea a restringere l'ambito della poesia agli specialisti, quindi ad una forma di legittimazione modellata sui paradigmi scientifici (e pertanto ad una fruizione in orti conchiusi: un cortocircuito, in effetti, tra «studiosi» e «fornitori di materiali»), si accompagna in Sereni – che nell'editoria aveva lavorato dal '58 – alla rilevazione di un altro fenomeno attinente all'evoluzione della società (e della cultura in essa), ovvero la dimensione del “consumo” in via di rapida estensione in ogni settore. Ed anche qui la posizione di Sereni è chiara. Una volta assodato che «nessuna congettura può ristabilire il rapporto con un uditorio di cui ogni giorno che passa accerta, se non la mancanza, l'impossibilità di individuazione non occasionale o non strettamente professionale»(23), e dopo aver apertamente scartato ogni concezione improntata ad un «implicito aristocraticismo, involontario o meno», egli osserva che finalmente «la poesia non può non rifiutare le regole odierne del consumo perché esse si identificano inevitabilmente col consumismo»(24). Poco o affatto convinto del rifiuto delle regole del consumo da parte delle «iniziative di poesia underground» dell'epoca, e sospettando anzi in esse un «indispettito ripiego sotto la veste del diniego» (invece di un «autentico rifiuto dell'industria culturale»), Sereni afferma con risolutezza che «sono le regole stesse del consumo a determinare l'isolamento o, se si preferisce, l'isolazionismo della poesia»(25). Da questo convincimento, confermato dai successivi decenni (qualcuno può negarlo?), deriva quel che si può ben dire un programma: ed è un programma senza compromessi, radicale com'è radicale Sereni quando esprime le sue ragionate convinzioni, basate sull'esperienza “sul campo”. Dunque «occorre rifiutare quelle regole ma al tempo stesso finirla di considerare la poesia come un corpo separato» – e qui precisa, Sereni, di parlare a sé ed ai propri colleghi, agli «scrittori di versi», poiché «nell'inveterata tendenza a esistere socialmente in quanto poeti, mi pare di individuare la nostra parte di responsabilità nello stato di cose di cui soffriamo in quanto individui che operano scrivendo versi»(26).

5.

Responsabilità, ecco una parola in disuso ai nostri giorni. Peggio: pressoché incomprensibile, in rapporto alla poesia: a chi mai verrebbe in mente, nell'era del “solipsismo collettivo”? Magari potremmo tradurre l'obsoleto termine con, per esempio, *complicità*?... E non si adatterebbe allora la traduzione a certi personaggi, esperti soprattutto in autopromozione, che svolazzano tra “premi” variamente intitolati, convegni sponsorizzati e *lectiones magistrales* ben remunerate? Di spacciatori di alibi se ne trovano ovunque ed a buon mercato, ma in fondo si tratta di fenomeni marginali, di modesti apprendisti stregoni o di piccoli circhi itineranti sotto la vecchia insegna (appena riverniciata) di Madame Verdurin; il punto più dolente è però l'identificazione di “democrazia” con “mercato”, pianamente e comodamente accettata dai più, con l'aggravante della concomitante legittimazione che ai «fornitori di materiali» è attribuita da un'accademia essa stessa dedita al *marketing*. Si dirà che tutto questo non concerne il lutto del «poeta in nero», o ne esorbita le circostanze; eppure c'è una forma di lutto in Sereni che affonda nei luoghi oscuri in cui sociale e psicologico, individuale e collettivo, poesia e non poesia si intrecciano in un dialogo tanto più intimo quanto più occulto allo sguardo; e forse la responsabilità non è solo quella, in negativo, di chi accetta l'«esistere socialmente in quanto poeti». C'è in Sereni un più fondo risentimento, una lunga insofferenza («No, non è più felice l'esercizio») che chiama in causa – per tornare al dunque – l'«altissimo gioco» di Caproni.

Rifiutare la concezione della poesia «come un corpo separato», da una parte, dall'altra rigettare le regole del consumismo: questo doppio rifiuto (tutt'altro che pacifico o “riformista”) è necessario, non rinviabile; ma si badi bene, non è il solo consumismo che per Sereni tende «a ridurre al silenzio la poesia»(27). Bisogna anche fare i conti con la «civiltà dell'immagine» ed i suoi prodotti, con l'annesso «parassitismo [...] mistificante nei suoi stessi propositi di demistificazione», per cui nel presente la poesia «vede ridotta al minimo la sua zona di irradiazione dall'infittirsi e dallo strapotere dei mezzi di comunicazione e d'informazione»(28). All'altezza dei Settanta, i fronti aperti si sono

insomma moltiplicati, per lo «scrittore di versi» (come egli preferisce dire); la poesia deve vedersela con nuove e concomitanti minacce di riduzione (o se non rimozione, accantonamento e marginalizzazione), con uno spazio sempre più ristretto. Ne viene una ferita che modifica trasmissione ed essenza dell'esperienza poetica: «nemmeno il lavoro poetico è sfuggito alla legge dell'usura rapida per cui un'opera divora l'altra ed è a sua volta divorata. È come se avesse perso il dono della memorabilità dei suoi testi, cioè quella specie di citazione spontanea con cui l'esistenza sembra riecheggiare a distanza, almeno nella memoria e nella coscienza individuale, e convalidare il lavoro di scavo della poesia»(29). Ora perciò l'isolazionismo prodotto dal contesto è avvertito come allarmante minaccia alla sopravvivenza stessa della poesia, tanto più in quanto in essa per Sereni si fa voce e sguardo una tensione o un investimento (dirò così) che travalicano di gran lunga l'orizzonte del poeta inteso quale individuo facente parte di «quella piccola società nella società che è la società letteraria»: anzi, di questa egli chiede espressamente la «liquidazione» (e pertanto lo «scioglimento, del tutto augurabile, del partito dei poeti(30)»). Di nuovo, Sereni è più lucido di tanti agguerriti avanguardisti; e vengono in mente le parole di uno che su questi temi ragionava (insieme ad altri: Solmi, Cases...) da un lustro almeno, ma nondimeno poteva scrivere: «La poesia di Sereni è un implacabile consiglio di prudenza; è il punto in cui una discrezione di conservatore si tramuta in un sottile, aguzzo e quasi inconfessato appello alla trasformazione radicale» (così Fortini in *Poeti del novecento*(31).)

6.

Nel suo già citato intervento Giorgio Caproni, in polemica con i «vessilliferi della “poesia sociale” o *engagée*» e con chi aveva dichiarato la «morte della poesia», liquidava non senza sarcasmi la «sempre più saputa falange di piccoli *batisseurs* di gratuite più che ingegnose teorie aprioristiche su come “deve” essere la poesia (tutti coi loro bravi “periodi”: Gramsci, Lukács, Spitzer, Adorno e via dicendo, velocemente bruciati uno dopo l'altro come un pittore brucia i suoi “periodi” rosa, blu, arancione, eccetera)»: una polemica da collocare nell'ambito di quella rivincita generazionale da cui abbiamo preso le mosse. Ed è certamente vero che molta critica ha usato opere e tesi di quegli autori in modo prescrittivo e superficiale, per poi allinearsi alla successiva ondata modaiola; eppure di nessuno di quell'esemplare quartetto si può fare a meno, quando si affrontino i significati e i riflessi dell'arte novecentesca nel suo rapporto con la società circostante; così come non si può dimenticare che la critica della società dei consumi e delle tendenze profonde del capitalismo erano state diagnosticate per tempo proprio dai Francofortesi (e non solo loro). Paradossalmente lo stesso Sereni, così poco proclive a dichiarazioni di poetica e indagini d'ambito “sociologico”, nei suoi ultimi anni si è trovato, proprio per non volere né sapere abdicare all'*imprinting* “illuministico” della sua formazione, a verificare dal vivo quelle diagnosi. E si noti bene, per concludere, che la parte *destruens* del discorso sereniano (oggi più che mai all'ordine del giorno), va per l'appunto letta insieme al «ben altro» alluso ne *I versi* e altrove(32), che riemerge anche in *Poesia per chi?* – ed è forse qui che, in controluce, si rivela la profondità del lutto.

La vera riduzione, la «massima carenza» dell'oggi, per Sereni non è tanto nella «*facoltà di comunicare quanto piuttosto quella di accomunare*» (suo il corsivo(33)); e questo è un dato che coinvolge la collettività e i suoi valori, niente di più ma niente di meno. Lo dice limpidamente: «Solo la sostituzione dei valori oggi in crisi o già disfatti nella coscienza comune mediante altri valori potrà stabilire o ristabilire la naturalezza del rapporto e dunque la sua necessità»(34). Se una tale «sostituzione» avvenisse, oltre allo «scioglimento del partito dei poeti», si darebbero per Sereni due ipotesi (infatti espresse in forma interrogativa): «l'assorbimento del personaggio poetico a favore della semplice circolazione dell'opera», oppure il fatto («perché neppure questo è da escludere») che un giorno «le energie oggi profuse e disperse nella tensione illusoria dell'arte saranno recuperate o assorbite nella semplice, non più scissa, non più dimidiata, configurazione e qualità umana»(35). E come definire quest'ultima ipotesi, se non come il riverbero di una tenacissima *utopia*? Proprio in questo si dichiara la radice *moderna* della lezione di Sereni. È il «progetto / sempre in divenire sempre / in fieri di cui essere parte» di *Un posto di vacanza* (VII, vv.

23-24): il luogo comune dove la «qualità umana» (Sereni) e la «necessità» della poesia (Caproni) coincidono senza residui né opacità entro una comunicazione non più mistificata e mistificante.

Di fronte alle «frane» del presente, solo valori altri da quelli promossi e instillati nella coscienza di tutti dall'industria culturale, dalla divisione del lavoro e dal darwinismo sociale, dalle gratificazioni e dissipazioni consumiste, potranno allargare la «zona di irradiazione» della poesia. Il lavoro di «quegli avventurosi immaginari» che ancora chiamiamo poeti è perciò più che mai necessario, purché senza più corpi separati, complicità e alibi: per dare spazio a *ben altro* – al sogno di trasparenza, all'istanza festiva ogni volta delusa e sempre riaffiorante, alla sua qualità «accogliente, accomunante e solidale»⁽³⁶⁾ (prendiamo nota di questi tre aggettivi), al potere eversivo dell'invenzione e dell'immaginazione, alla ricerca conoscitiva che nell'arte responsabile si apre all'altro, alle sue voci molteplici, all'inconscio soggettivo come alla storia in atto, al confronto con il Negativo più irredento, al futuro inesistito e astante. Di generazione in generazione, è questo l'altissimo gioco. Le iscrizioni sono sempre aperte.

Luca Lenzini

Note.

(1) Giorgio Caproni, *Le risposte di Vittorio Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Milano, Librex, 1985, pp. 11-14. Il testo del '65 di Caproni, uscito su «La Nazione» del 16 novembre, è in G. Caproni, *La scatola nera*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996.

(2) Ivi, p. 12.

(3) G. Caproni, *Le risposte di Vittorio Sereni* cit., p. 12.

(4) Da parte sua, scrive Sereni in *Cominciavi* [1960], ne *Gli immediati dintorni*: «Poiché non avevi una coscienza politica e nemmeno una sensibilità politica, ti era parso, allora, di cominciare a vivere pienamente oltre la dittatura e ignorando la dittatura: cercando altrove la coscienza, esercitando altrove la sensibilità. Senza capire che proprio così la dittatura compiva la sua opera in te che la ignoravi, tanto che ne porti ancora il segno.» (PP, p.616). E Franco Fortini così commenta, nel 1966, questo passo: «Non la dittatura ma la cultura fra la prima e la seconda guerra mondiale. Quel che Sereni “ignorava” era proprio e invece quel che aveva imparato nella sua giovinezza; criteri etici, estetici, modi e moti dell'animo. E tutto questo non era solo a carico della dittatura, come, per un tempo più o meno lungo, in fede buona o meno buona, quasi tutti noi abbiamo creduto. Ecco perché la vittoria poetica di Sereni consiste nell'aver eroso dall'interno quella sua giovinezza lasciandone sussistere la parvenza, il guscio» (*Di Sereni*, in *Saggi italiani*, ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 632-633).

(5) Ibidem.

(6) Ivi, pp. 11-12.

(7) Qui e di seguito cito da Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013 (abbreviato in PP).

(8) G. Caproni, *Le risposte di Vittorio Sereni* cit., p. 14.

(9) V. Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in PP, pp. 1064-1073.

(10) Vedi PP, p. 975, nota.

(11) PP, p. 1073.

(12) PP, pp. 1019-1125.

(13) Ivi, p. 1120.

(14) Ivi, p. 1121.

(15) Ibidem.

(16) Ibidem.

(17) Ibidem.

(18) Ivi, p. 1122.

(19) Ibidem.

(20) PP, p. 665.

(21) Ibidem.

- (22) Vedi V. Sereni, *Poesie*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 711 (*Apparato critico e documenti*). La poesia per esteso era apparsa in V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Milano, Il saggiaiore, 1980, p. 68; poi in versione ridotta, in *Stella variabile* con il titolo *Poeta in nero*.
- (23) PP, p. 1123.
- (24) Ibidem.
- (25) Ibidem.
- (26) Ibidem.
- (27) PP, p. 1124.
- (28) Ibidem.
- (29) PP, p. 1120.
- (30) PP, p. 1125.
- (31) F. Fortini, *Poeti del Novecento*, Laterza, Bari 19771, p. 159.
- (32) Vedi p. es. *In via Bigli arrivava soltanto un'eco* [1981], dove si parla della «lezione» di Montale «ai più giovani»: «Penso che avesse ben chiaro in mente che lo scrivere versi, l'essere poeta è e deve restare un fatto privato, non costituisce lustro o blasone, non forma individualità sociali; che pubblica è, caso mai, la poesia – cioè il prodotto poetico quale risulta ed è accolto – per bene che vada. // Se una lezione, del tutto preliminare, può venire oggi da Montale ai più giovani [...] credo decisamente sia questa. E a ben vedere non è solo negativa, postula altri modi di vita, altri rapporti, ben altre ambizioni.», (PP, pp. 1029-1030).
- (33) PP, p. 1124.
- (34) PP, p. 1125.
- (35) Ibidem.
- (36) V. Sereni, *Il sabato tedesco*, in PP, p. 769.

«CHE IN SÉ LE ALTRE INCLUDE E LE FA SPLENDIDE»: APPUNTI SULLA GIOIA IN SERENI

Se questo scritto dichiara, sin dal titolo, la propria forma incompleta, scegliendo lo status precario dell'appunto, non è per falsa modestia o per (sereniano) *understatement*. In queste pagine, infatti, mi limiterò a esporre apoditticamente, senza le necessarie esemplificazioni, premesse e conclusioni di un «lavoro in corso», di un progetto che – con intenzioni forse troppo ampie e ambiziose – vorrebbe ricondurre l'intera opera sereniana sotto il segno della *vocazione alla gioia*(1). Il mio proposito è quello di rintracciare in tutto il *corpus* autoriale una serie di elementi riconducibili a una stessa pulsione di fondo, originati da una tensione che, pur mutando nel tempo, non smarrisce mai la propria forza, durando un'intera vita.

«Ma che cosa vuoi», chiede silenziosamente Luisa in *Ventisei*, «stringere tutto in una volta sola? Che cosa cerchi?»(2). Questa domanda investe ogni studioso che coltivi la velleità di fornire una lettura unitaria di una produzione così complessa e sfuggente; il mio punto di partenza, allora, non può che collocarsi al cuore delle migliori interpretazioni di Sereni. Franco Fortini è stato tra i primi a individuare il «ritmo» che regola *Gli strumenti umani* nell'oscillazione tra l'«ossessione del ripetersi» e quella a «uscirne di “forza”, di “scatto”»(3). Pier Vincenzo Mengaldo, poi, ha dimostrato in varie occasioni l'ambivalenza con cui Sereni guarda alla ripetizione, percepita talvolta come rassicurante continuità, «reticolato protettivo di certezze», ma ben più spesso (direi) come reclusione immobilizzante, «vischiosa»(4) coazione psicologica e logorante monotonia da cui si cerca di evadere – sebbene una liberazione definitiva sia difficile o addirittura impossibile. Da una parte, allora, abbiamo il *loop*, il percorso circolare che torna su stesso, e l'area semantico-stilistica dell'iterazione o dell'identità, mentre dall'altra si pongono i numerosi indicatori di «diversità» e «novità»(5); da una parte abbiamo termini quali «rimorso», «accidia», «prigionia», «cruccio», dall'altra parole come passione, «gioia», «fermezza», «bagliore», [...] quasi intercambiabili e sinonime, associate con «eleganza», «movimento e luce»(6).

Sono molti – oltre agli autorevoli Fortini e Mengaldo – gli interpreti che hanno seguito questa traccia, girando tutti, in qualche modo, attorno a uno stesso nucleo. Per Giovanni Raboni, Sereni è allo stesso tempo il poeta dell'«appuntamento mancato con la storia e dell'appuntamento a ora insolita con gli amati [...] fantasmi del futuro»(7); per Walter Siti, è il portavoce di un'«esigenza di gioia destinata a divagare e a smarrirsi»(8); per Enrico Testa, persino «nelle poesie dell'amore, della gioia e dell'amicizia» permane un retrogusto amaro, visto che «ogni barlume è seguito inevitabilmente dal suo sfiorire»(9). Insomma, lo schema essenziale su cui sembra reggersi la scrittura sereniana è quello del contrasto tra euforia e disforia, tra una negatività raffigurata – ad esempio – come spreco e scacco, perdita e vana «ripetizione dell'esistere»(10), e un polo positivo fatto di riscatto e slancio volontaristico, di accensioni tanto intense e laceranti quanto labili e provvisorie, di mutamenti puntuali e subitanei che rompono – di colpo e per un attimo – l'insensatezza, la norma e l'abitudine. Se è vero che i testi di Sereni nascono come «combinazioni variabili di poche invarianti tematiche fondamentali»(11), credo sia del tutto condivisibile la tesi di Stefano Ghidinelli, secondo cui il «dispositivo stesso della contrapposizione», della dicotomia tra *côtés* antitetici, costituirebbe «uno dei “tre quattro colori” della tavolozza»(12) degli *Strumenti umani*, uno dei «tre quattro variabili elementi | che fonde in tante unità ricorrenti»(13). A parer mio, anzi, è lecito allargare e radicalizzare la posizione di Ghidinelli, spingendosi fino a scorgere in questo meccanismo costruttivo il nucleo generatore non solo della raccolta del '65, ma anche di buona parte della produzione autoriale. Lo stesso Sereni, peraltro, concepiva quella silloge come «una serie di microcosmi che nel loro insieme alludono a un macrocosmo precario»(14); e in una famosa lettera a Giancarlo Buzzi, per quanto negasse l'esistenza di un dogma da «affermare in assoluto», ammetteva che a partire dalla congerie eterogenea dei «singoli conti saldati» con l'esperienza si potesse, prima o poi, scorgere il profilo di «una “verità” [...] complessiva»(15), seppur cangiante. Siamo perciò di fronte a un «equilibrio fatto di squilibri appena tenuti a

bada»(16), cioè – è la mia ipotesi – a una coesione di lungo periodo che, però, rigetta la staticità, a favore del dinamismo incessante e della contraddizione interna.

I fattori da tenere in considerazione per tentare di contenere e correggere ogni tentazione semplificatoria-riduzionista oppure olistico-organicista (così cara, quest'ultima, a Sereni) sono di vario genere. Occorre anzitutto mitigare qualsiasi trattazione sincronica e tipologica con la dovuta attenzione ai mutamenti diacronici, alle evoluzioni e alle diverse fasi che si sono succeduti lungo i decenni. Per quanto concerne questa dialettica tra continuità e innovazione, credo sia giusto rintracciare all'interno degli *Strumenti umani* un momento decisivo di svolta e di sviluppo. Tuttavia, sono convinto che quanto scriveva Dante Isella a proposito della lingua valga a maggior ragione per gli altri ambiti: la rilevanza di quelle innovazioni (incubate alla fine degli anni Cinquanta e portate a regime all'inizio dei Sessanta) può essere apprezzata solo se contestualizzata all'interno di una «coerenza di ricerca» che, rifuggendo palinodie e plateali conversioni, «rivendica» la diversità di quegli «esiti come il frutto di una lunga fedeltà, la fase più avanzata di una linea senza fratture»(17). Al livello delle strutture profonde e dell'immaginario, difatti, sono moltissimi i *file rouges* che corrono da *Frontiera* a *Stella variabile*, spesso (ma non sempre) corroborati dall'intertestualità interna, dal riuso di *topoi* e sintagmi.

Un secondo monito contro un approccio eccessivamente generalizzante viene da Guido Piovene, secondo il quale – e qui siamo molto vicini a concetti espressi, non a caso, da Montale in una densa recensione – «che il tema di Sereni sia la pena dell'uomo d'oggi e la sua prigionia rotta da fughe effimere è certamente vero, ma può valere per molti altri poeti. Bisogna vedere che aspetto speciale assume in lui questo che è il tema collettivo della poesia contemporanea»(18). Il modo migliore per accogliere il consiglio di Piovene è, ovviamente, quello di ripercorrere raso-pagina le opere dell'autore; ed è quanto, purtroppo, dovrò rimandare a un'altra sede. La mia intenzione, ad ogni modo, sarebbe quella di leggere sinotticamente, anche se nel dettaglio, le raccolte poetiche, le prose – *Gli immediati dintorni* e quelle inserite nel progetto della *Traversata di Milano*, con particolare riguardo a quelle di argomento “algerino” e al dittico *Opzione/Sabato tedesco* – e gli scritti critici – da cui si possono estrarre spinose questioni filosofiche (sulla temporalità), originali idee estetiche (sull'atto creativo, sulla fruizione, sulla traduzione) e indicazioni determinanti sul ruolo dei vari modelli letterari (tra i principali: Montale e Gozzano, Saba e Ungaretti, Char e Apollinaire, Rimbaud e Alain-Fournier, Williams e Seferis; ma anche Petrarca e Ariosto). Il campo di indagine si estenderebbe, perciò, da *Frontiera*, con la sua (allegorica?) variabilità meteorologica e col suo idillio incrinato, fatto di un ameno paesaggio lacustre e di una colorata, ilare giovinezza turbata dalla malinconia e da oscure minacce, da morti premature e presagi di sventura; al *Diario d'Algeria*, in cui la fiducia nella sensibilità, nella poesia e nelle epifanie deve fare i conti con la guerra, col deserto e con la fine del vecchio mondo (la seconda edizione, poi, saprà far fruttare ulteriormente lo smarrimento e la rabbia della prima); passando agli *Strumenti umani*, in cui Sereni – superata la crisi post-bellica, anche grazie a sollecitazioni provenienti da esperienze stigmatizzate, come quelle dell'*engagement* contenutistico e della sperimentazione neoavanguardistica – intraprende una verifica dei mezzi e dei valori umanistici tradizionali, messi ora a bruciante contatto con la società neocapitalista, pervenendo così a un allargamento della propria ispirazione, ora capace di aprirsi alla dimensione collettiva e storico-politica senza rinunciare ai moti dell'interiorità; fino a *Stella variabile*, dove l'autore da un lato pone acerbamente in discussione il proprio operato precedente, incupendo i dubbi sulla sua validità, ma dall'altro insiste nella propria ricerca della gioia, ostinandosi a proporre immagini positive persino in un contesto marcatamente funebre e luttuoso(19). I componimenti poetici, inoltre, andrebbero analizzati a tutti i livelli del discorso, da quelli inferiori a quelli più alti, dal micro al macrotesto, intrecciando temi e stile, lingua e metafore ossessive, costruzione retorico-argomentativa, varianti e rimandi intertestuali.

Quali sono le principali acquisizioni che si potrebbero trarre dall'indagine a cui si è appena accennato (indagine che, per la sua ampiezza, varrebbe anche come sintesi dello stato dell'arte, come ricognizione della critica sereniana)? A che conclusioni porterebbe, cioè, uno studio dei *loci paralleli* e delle differenti superfici di emersione del *pattern* di fondo ipotizzato in apertura? Una

delle più peculiari cifre sereniane – che giustifica questo progetto, fungendo pure da antidoto a suoi rischi metodologici – sta nella complessa polisemia della sua vocazione alla gioia: «il futuro, la novità è [...] instabile, eterogenea, pluridimensionale»(20); «non è che io possa definire la gioia: non è un concetto, è un istinto»(21). Se la propensione a contrapporsi di scatto al negativo garantisce la tendenza centripeta dell'intero *corpus* e il suo irrefrenabile – quanto più smorzato e represso – tropismo verso una meta luminosa, va tuttavia sottolineato che questo polo positivo non ha un nome e un'identità fissi, non si attesta su un solo piano della realtà, considerato primario e privilegiato rispetto agli altri. A dimostrarlo sono proprio la varietà delle immagini e delle modalità con cui si manifesta, l'abbondanza di elementi (imperfettamente) sinonimici, di situazioni, idee e riferimenti culturali convergenti ma non sovrapponibili. Per una acuta lettrice come Laura Barile, infatti, la gioia è «multiforme» e «subisce notevoli variazioni nel progredire dell'opera»(22); similmente, Maria Antonietta Grignani nota che «la scala di valori, che contrastano il negativo del furto storico e i riflessi di pena»(23), si presenta come un sistema fluido che muta nel tempo, così assecondando la sfaccettata variabilità dell'esistenza. Da questo punto di vista, Sereni appare un degno allievo di Antonio Banfi, «maestro» apprezzato dai suoi allievi in primo luogo perché non imponeva nulla, lasciando «alla verità tutta la sua flessibilità, ricchezza e movimento»(24). La «passione della storia» gradualmente sviluppata da Sereni, d'altronde, «non ha mai il gelo della nozione»(25), né tantomeno l'univocità della propaganda ideologica: la rivoluzione socialista va senza dubbio annoverata tra le facce più significative della gioia, ma non ne è certo l'unica. Di conseguenza, sia come artista, sia come critico, Sereni ha sempre apprezzato la «molteplicità degli strati emotivi culturali e stilistici», la «pluralità dei livelli»(26) e delle prospettive, la moltiplicazione di sfumature, timbri e tonalità. In letteratura come in pittura, Sereni rivela un «temperamento colloidale», che privilegia ciò che è denso, «stratificato e impastato»(27): la sua stessa poesia è «fatta di velature successive», di tocchi e pennellate «che danno spessore e profondità»(28). A mio avviso, è a causa di questa natura multiplanare e inafferrabile che i pochi versi di Sereni hanno generato – come risposta a un irresistibile invito – così tante interpretazioni parziali, allo stesso tempo scoraggiando lavori di impianto complessivo e unitario. Le sue pagine, pur così studiate, sembrano custodire il fascino dei misteri non interamente risolti, simili a un sentiero sì battuto e frequentato, eppure ancora parzialmente inesplorato; ed è sempre per la stessa ragione, forse, che appaiono più fresche e attraenti rispetto ad altre scritture novecentesche, già percepite come oratorie, distanti e polverose.

Fortini rimproverava a Sereni di subordinare la storia degli uomini alla propria psicologia; ma è proprio il suo autobiografismo – cioè la necessità di partire sempre da quanto esperito in prima persona, di filtrare ogni cosa attraverso l'interiorità – a dare spessore alla sua scrittura, permettendole di creare immagini che parlano a tutti e di tutti, in cui personale e collettivo si intrecciano inscindibilmente. Sono numerosi, perciò, i piani su cui si dispiegano l'attrazione per la gioia e l'antitetica angoscia del fallimento: si va da quello etico-politico a quello esistenziale, da quello erotico a quello gnoseologico-interpretativo, da quello percettivo-memorale a quello estetico, espressivo e (meta)poetico. La gioia, per Sereni, è una pienezza lancinante e totalizzante («Ma credi all'altra | cosa che si fa strada in me di tanto in tanto | che in sé le altre include e le fa splendide»; «sanno di un bagliore che verrà | con dentro, a catena, tutti i colori della vita | e sarà insostenibile»)(29), che lungo i decenni si lega via via alla bellezza paesaggistica, fisica e morale, alla natura, alla gioventù e all'amicizia, al sogno e alla fantasticheria, all'amore e all'audacia, all'impeto e al coraggio, all'ironia e all'«aria frizzante», al «gesto perentorio» e al gratuito dono di sé, all'«abnegazione» e all'«innocenza», alla vitalità e alla condivisione, all'emozione unanime e al «consorzio (umano)», alla luminosità e alla coesione, alla «trasparenza» e all'immediata intesa reciproca, alla «folla» e alla «comunità». Tutto ciò si rifrange in una molteplicità di motivi, provenienti da campi semantici tra loro lontani ma in qualche modo accomunati e organizzati secondo opposizioni di natura timica (euforico/disforico), spaziale (chiusura al di qua della frontiera/apertura dell'Europa; lago/deserto o palude), dinamica (stasi, immobilità/movimento, velocità), cromatica, etc. Con la precisazione, però, che in Sereni bisogna ragionare caso per caso,

visto che anche quanto sembra scontato è in realtà ambivalente e ribaltabile: il lago, per esempio, «rapisce uomini e barche | ma colora le nostre mattine», così come l'amore, che rende «più frenetico giugno»(30) ma può anche portare a un suicidio paradossalmente inteso come un atto di estrema vitalità; «vorrei che fosse sempre estate», scrive l'autore nel proprio *Autoritratto*, «e che nessuna anomalia atmosferica venisse a turbarla»(31), eppure l'estate coincide col vuoto post-scolastico, col bilancio amaro in vista del compleanno, o peggio con una «svaporante» e «mortale calcinazione»(32); il mare è potenzialità infinita e astensionismo indifferente; la città moderna è un'alienata necropoli, ma anche un'accattivante «femmina» e un'affascinante «foresta»(33), e così via.

Se mi è impossibile seguire qui tutti questi fili, posso però provare a esaminarne sommariamente alcuni. Penso, innanzitutto, che per un malinteso riguardo nei confronti dell'autore empirico e del suo proverbiale riserbo, non sia stato accordato adeguato rilievo alla dimensione erotica, che è centrale e quasi onnipresente, nonostante sia spesso distorta, velata, filtrata. Non solo, infatti, Sereni riprende la tradizione lirica italiana, giocando sulla presenza/assenza dell'amata e indirizzando talvolta il discorso a un 'tu' femminile più o meno prosopopeico («la mia gioia», Nefertiti, Luciana...), ma in varie situazioni – dalla *Blonde* dell'*Opzione* alla *Sonnambula* degli *Strumenti* e all'abbraccio de *La poesia è una passione?* – inserisce allusioni più o meno dirette a donne attraenti, strategie seduttorie, avventure galanti, «appuntamenti» a ore improbabili, e persino a scene indubitabilmente sessuali: la gioia, cioè, ha anche il volto – letterale e allegorico(34) al pari di tutti gli altri – dell'ardore e della «mania erotica», se non addirittura della «vera e propria foia»(35). Un altro dominio, invece molto noto, è quello dello sport, dal calcio – capace di imitare la vita con le sue sconfitte e le sue esultanze, ma anche con le sue fasi di stallo e noia, oltre che di aver fatto rinascere la valentia e la grazia persino nei campi di prigionia – al pugilato (il «vecchio fighter», elegantissimo nella sua «finta saputa a memoria»(36), raffinata come una danza), dalle corse ciclistiche (compreso un inedito «anno in-Fausto»)(37) a quelle automobilistiche (*in primis* la Mille Miglia di Nuvolari, legata alla Brescia degli anni di liceo), fino alla splendida immagine della «frustata in dirittura»(38). In tutto questo c'è, forse, anche una leggera componente di virilismo (si pensi all'impresa della «prima trasvolata atlantica»)(39), serpeggiante per esempio in questo appunto: «sport, fascismo, architettura piacentiniana e amore tenevano il campo a livelli diversi, ma in definitiva allo stesso livello»(40). Tuttavia, a contare più del virilismo sono l'entusiasmo e l'avventura: si possono ricordare, perciò, il potere elettrizzante della musica (indimenticabile il concerto jazz nelle *Arie del '53-'55*), quello mitopoietico del cinema e quello coinvolgente degli intrighi romanzeschi; ma si potrebbe risalire più lontano, all'Ariosto e ai romanzi cavallereschi, col loro senso di movimento e freschezza, con le loro *quête* ambientate in un cronotopo che Bachtin reputa organizzato intorno agli impreveduti e alle «apparizioni o incontri», come sottolineato da locuzioni temporali come «tutt'a un tratto» e «all'improvviso».

Uno schema per molti aspetti simile regge anche la concezione sereniana dell'ispirazione poetica. A suo avviso, la scrittura nasce da uno stimolo puntuale, da qualcosa che ci ha colpito un solo istante e che però ha bisogno, come un seme, di tanto tempo per germinare, cioè che richiede una costanza di attenzione e concentrazione, un periodo di lunga e lenta decantazione protratto fino al punto in cui, di colpo, il frutto è maturo e pronto per la pagina. Il modo in cui Sereni ama immaginare il proprio lavoro (per certi versi smentito dalle centinaia di pagine di varianti raccolte da Isella) può ricordare l'apologo cinese narrato da Calvino per esemplificare la rapidità, in cui al grande artista Chuang-Tzu sono necessari dieci anni di attesa per poi disegnare, in un attimo e con un solo gesto, un granchio perfetto. La poesia, perciò, permette di mettere nitidamente a fuoco quanto era impercepito o percepito appena; dà un senso diverso a luoghi passati inosservati, a cose trascurate; consente di far emergere la bellezza anche a partire dalla quotidianità e dal magma esistenziale, sviluppando le virtualità che vi erano contenute e nascoste. L'occasione iniziale, allora, non dovrà essere semplicemente riprodotta, non bisognerà limitarsi a copiare la natura, bensì occorrerà imitarla, accrescendo e sviluppando l'emozione originaria fino a renderla quasi irricognoscibile, talmente dilatata da inglobare spunti e significati prima inimmaginati. L'arte ha, quindi, la capacità di

rompere con la novità e lo straniamento la tautologia della referenzialità (di questo potere, e delle sue crisi, si parla da *Frontiera* a *Stella*, con un culmine forse collocabile tra il *Diario* e le prime sezioni degli *Strumenti*); più che di una arbitraria invenzione individuale, però, per Sereni si tratta di una reazione chimica, di una trasformazione con cui la realtà viene “aumentata”, portata alla chiarezza e allo svelamento, ossia alla (sempre effimera) pacificazione della vibrazione e del borbottio da cui tutto è partito. Mentre *Frontiera* selezionava il poetabile con un filtro trascendentale e linguistico “petrarchesco”, a partire dagli *Strumenti* Sereni non ci dà solo i risultati selezionati della propria rielaborazione artistica, bensì mette in scena tutto il processo, prendendo le mosse dalla banalità per arrivare alla sua trasfigurazione (è su questo che vertono gli ampi scritti su Williams e Seferis – ma anche, in altro modo, le riflessioni sugli oggetti in Montale e Gozzano). Accanto ai razzi dei suoi splendidi endecasillabi e alle punte di compiuta liricità trovano dialetticamente posto la prosa della lingua e quella hegeliana del mondo, lo sciatto grigiore della serialità e il *laborintus* della società del *boom* economico. A questo alludono le “macchie” informali e atonali inserite nell’ultima parte della raccolta, di fronte alla quali, comunque, Sereni sceglie di non capitolarne mai: la tenuta di un metro e di uno stile sì “moderni” e inclusivi ma nient’affatto “novissimi” va infatti intesa come un modo per arginare e opporsi al caos(41).

C’è, nell’atteggiamento che si è appena descritto, più di un’eco di un filone che va da Proust a Benjamin, per cui l’aura nata dallo «sguardo di rimando» delle cose, la sensibilità acuita dal dormiveglia, dal «mezzo sonno», e la disponibilità all’ispirazione illuminano l’aridità e la mera datità del mondo («accetto che mi si dia del *voyeur*, che non è ancora veggente ma non già più guardone» vs «Da me a lui nient’altro: una fissità. | Ogni eccedenza andata altrove. O spenta»)(42). D’altronde Sergio Solmi, così amato da Sereni, aveva individuato «il paradosso della lirica moderna» in una «suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni [...]. La favola risorge sul mondo distrutto come un miraggio sul deserto»(43). È chiaro, allora, che si potrebbe anche guardare a monte di quest’area primonovecentesca, riallacciandosi ai grandi modelli di Foscolo e soprattutto di Leopardi (il fiore della ginestra che resiste sulle riarse pendici dello «sterminator Vesevo», le sue illusioni sì vane, ma anche vitali, eroiche e generose). Per Sereni, difatti, come per questi padri nobili, non ci si può accontentare del solo canto; la poesia, anzi, è apprezzata in particolare per il suo potere eudemonico e accomunante: si scrive, cioè, con la (sempre più debole) speranza di «raccolgere altri, e se stessi con altri, attorno a qualcosa»(44), creando un *surplus* vitale, un’irradiazione unificante di energia capace di aprire verso l’utopia. A mio parere, insomma, la poesia ha certo grande valore per Sereni, ma non beneficia (e in questo mi allontano da Barile)(45) di un privilegio netto, non gode di un indiscusso primato: «Luciana, s’intende, è la poesia. Di questa non saprei oggi parlare se non identificandola in qualcuno che non esiste. Ma la poesia, a sua volta, è metafora di altre cose»(46).

Il punto decisivo sta proprio nel fatto che tutti i campi si rimandano l’un l’altro (sia lungo la serie euforica, sia lungo quella disforica); quando una delle immagini sopra elencate appare, non vengono riattivati solo quella singola isotopia e quello specifico ambito semantico, ma anche tutte le altre catene metaforiche parallele, con un effetto di ricchissima risonanza. Concentriamoci, allora, su qualche esempio. Secondo Mengaldo, la negatività è vista da Sereni «come il dominio delle esperienze sempre lambite, sfiorate, mai messe a segno [...]. Tutto ciò non si fonda soltanto su una situazione psicologica personale, ma anche e più su un’esperienza storica generale»(47). La critica ha giustamente insistito sulla prigionia africana e sulla Resistenza mancata come (non-)esperienze che lasceranno un’impronta indelebile nell’animo e nei testi di Sereni. Sono sempre più convinto, però, che quei due anni, certamente importantissimi, emblematicamente, in modo iconico ed essenziale, una condizione che, tuttavia, li ingloba e li travalica. Si tratta, cioè, di un fenomeno ben più ampio, i cui germi erano già attivi prima della guerra (è anche per questa predisposizione, anzi, che Sereni patisce così tanto quel tipo di cattività), e che continuerà a svilupparsi e ad evolvere fino alla morte dell’autore. Detto diversamente, anche in questo caso non bisogna ricondurre tutto a un unico evento, a una sola spiegazione. Non per niente, l’umiliazione della resa e della disfatta assume spesso i toni della frustrazione sessuale; la patria (come da

tradizione) è sovrapposta a una figura femminile che stia passando a un altro uomo, che presto cancellerà i nostri segni e le nostre precedenti interpretazioni; gli ex-alleati tedeschi, per di più, sventolano «mutande. Femminili. Italiane»; e la vergogna dei soldati «in cenci», del reparto sbrindellato pronto per il reimbarco, è evidenziata per contrasto da «una coppia in affanno», da «una copula | negro-francese»(48) da cui ci si sente acutamente scherniti. D'altra parte, anche negli *Strumenti umani* uno dei peggiori «incubi» è associato al «cigolio del letto» altrui, all'impressione infondata che i due amanti «si burlino» dell'io: «Ma non è | offesa, è strazio»(49). Similmente, il «tradimento» delle ansie di trasformazione postbelliche, certificato con la sconfitta del Fronte alle elezioni del '48, viene incarnato nello sdegno di un poeta (anche d'amore) come Saba, che dà della «porca» all'Italia, «di schianto, come a una donna | che ignara o no a morte ci ha ferito»(50). Sereni è consapevole, comunque, che la sua stessa concezione della storia come *kairòs* e della Resistenza come occasione irripetibile è, almeno in parte, un alibi: per questo, anche se «tardi», si sforza di recuperare il valore politico, morale e utopico di un evento a cui non ha potuto partecipare, ma la cui lezione può essere ereditata e attualizzata.

Per gli altri esempi potremmo invece partire dalla sfera artistica. La sofferenza per il silenzio letterario, per l'«impotenza»(51) (evidentemente polisemica) e il blocco creativo, non differisce molto da quella per le stagnazioni storico-politiche e per le *impasses* esistenziali: vi circola una stessa sensazione di *échec* e strozzatura, di virtualità inattuata, anzi troncate sul nascere; uno stesso rancoroso rammarico per un'energia che non riesce a fuoriuscire e manifestarsi. Come si legge in *Ventisei*, «a questo livello – di affetti, di memorie – le inadempienze amarezze fallimenti dello scrivere non si differenziano per nulla dalle altre inadempienze amarezze fallimenti umani: vi si sommano invece, si intruppano con loro»(52). Persino il tema della Shoah potrebbe collocarsi in questa costellazione, nella misura in cui la rievocazione del «morituro mondo dell'Europa borghese d'anteguerra», fatto di «feste familiari», «teneri miti domestici», «finestre terrazze o giardini» (si noti la somiglianza con l'immaginario di *Frontiera*), «induce irresistibilmente a pensare a tutte le strade brutalmente interrotte, a tutte le potenzialità non espresse, alla destinazione imposta a tutte quelle vite che dovevano diversamente fiorire ed espandersi»(53). Ad Amsterdam, però, grazie all'«inflexibile memoria» del poeta e degli olandesi, lo spettro di Anna Frank riuscirà a risorgere laicamente, in una vertiginosa e moltiplicante propagazione: «anima che s'irraggia ferma e limpida | su migliaia d'altri volti, germe | dovunque e germoglio»(54).

Qualcosa di analogo accade sul piano gnoseologico: vi è sempre una (proustiana) sfida ermeneutica che i *realia* lanciano al poeta, una sorta di gara o competizione agonistica. Interpretare a fondo una situazione, carpire una verità e scoprire un segreto (suffragandoli poi con una poesia che ne permetta la condivisione) sono azioni che implicano il superamento di una resistenza, l'aver convinto un soggetto altro all'abbandono e al cedimento completi, come in un rito di seduzione erotica. Viceversa, gli «anni andati a male» e spesi su false piste somigliano a un'avventura in cui si sia stati rifiutati, a una donna (o a un paesaggio) che respinge e si sottrae invece che concedersi e accoglierci; a una citazione a cui non segua una risposta, a un'occhiata ardente ma non ricambiata; a un'infatuazione che si gonfia e immiserisce, a una coincidenza saltata. La difficoltà a comprendere, quindi, viene vissuta come una carenza di cui accusarsi, come un'insufficienza di cui si sia colpevoli, come una mancata conquista, un insuccesso, un fiasco. In questo modo, la pulsione alla conoscenza è erotizzata, e viceversa; quella alla riuscita estetica è caricata di sfumature politiche, e viceversa. Un'ultima variante può essere quella legata al motivo della comunicazione, così evidente in un luogo rilevato come *La spiaggia* («zitti» vs «parleranno»), ma attestato un po' ovunque (si pensi, ad esempio, al celebre «Ora ogni fronda è muta» del *Diario*; oppure all'alternanza, nel *Posto di vacanza*, tra il «mutismo» delle «rive»(55) e il loro instancabile riaccendersi, sollecitare, lusingare). Questa ricerca della parola e del dialogo ha implicazioni politiche, in quanto rinvia a una comunità futura di uomini liberi e concordi, capaci di ricordare e riscattare il passato; ma è anche associata al sogno di una pronuncia assoluta e pura, di un'espressione poeticamente compiuta (collimante, se portato fino in fondo, con quello di una «speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere

e a cui regolarmente li rimandiamo»)(56); in ultimo, è connessa all'attesa di una rivelazione che provenga dagli oggetti del mondo, di un sovrasenso simbolico che nasca grazie al richiamo e alla provocazione di luoghi «che da tempo non parlano più», freddi e silenziosi come uno «specchio [...] uniforme e immemore»(57).

La propensione sereniana a mescolare e sovrapporre più dimensioni non implica affatto che egli non ne avvertisse differenze e contrasti; gli isomorfismi non escludono, bensì intensificano le frizioni e i conflitti tra i vari livelli evocati, diversi per ambito tematico e addirittura per statuto ontologico. Se «il poema sul posto di vacanza» non bastasse a dimostrarlo, si legga questa intervista: «vorrei che lo scrivere si convertisse in energia del vivere e del vivere con gli altri, per trovare un modo diverso di affrontare il futuro. Ecco, la problematicità della poesia è dunque un pretesto per arrivare a esprimere questo bisogno, questo desiderio, questa insoddisfazione»(58). Giovanna Gronda fa giustamente notare come la direzione qui auspicata, dall'arte alla realtà, sia opposta a quella proustiana o williamsiana, in cui è la scrittura a sviluppare la sensazione, ad adempiere l'oggetto, a recuperare dall'oblio la memoria e il significato di un'esperienza passata. Sereni, tuttavia, sembra trascurare queste contraddizioni: per lui si tratta, in verità, di un continuo passaggio tra vasi comunicanti, di un'emanazione di energia, di una trasfusione tra organismi (abbondano, in lui, i vocaboli fisico-biologici). Non per nulla, la teoria letteraria implicita nei suoi scritti è «*reader oriented*»(59), ossia attenta al momento della fruizione, al processo con cui l'emozione originata dalla natura, rielaborata e «pubblicata» sulla pagina, si trasforma nuovamente – grazie all'atto di lettura – in emozione palpitante, rompendo la ristretta cerchia degli addetti ai lavori e scorrendo nelle vene delle persone comuni, animando i loro gesti e i loro sentimenti, nutrendo le loro scelte e la loro percezione del mondo. Ciò che gli sta a cuore, insomma, sono la chiarezza della visione e la carica vitale, non certo la salvezza estetica, a cui Sereni – differenziandosi in questo dall'Ermetismo, che lui considerava come un'altra forma di ideologia – non ha mai creduto. La poesia è una *promesse de bonheur*, ma proprio per questo non può accontentarsi del solo dominio estetico: «Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. | Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro»(60). Tale anelito verso la circolazione, l'assorbimento e la trasformazione dell'opera è per certi versi simile alla teoria fortiniana (e, prima, schilleriana) sulla figuralità dell'arte – concepita come uno spettro o una «luce polarizzata», che preannuncia «altre possibilità d'uso alle nostre esistenze»(61) ed esige un'incarnazione, una traduzione in realtà effettiva. In origine, tuttavia, essa deriva molto probabilmente da un'altra lezione di Banfi, che consente a Sereni di sentire fin da giovane come inevitabile e irrisolvibile la dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'arte (è il titolo di un saggio di Luciano Anceschi), di percepire come benefico il delicato rapporto biunivoco, di dare e avere, tra poesia e vita. Come vaccino a ogni forma di idolatria, Banfi scriveva, nel 1939, su «Corrente» che «la crisi della cultura» era «tanto profonda» da rimandare «violentemente» al senso di una inderogabile «responsabilità pratica», da «richiamare più la coscienza critica e l'azione che non la contemplazione e la parola»; anzi, laddove una «trasfigurazione poetica è tentata», essa può persino venire avvertita come «una grave retorica [...], una menzogna di fronte alla vita»(62) (che, pure, proprio l'arte può aiutare a comprendere).

Dalla compresenza di piani appena illustrata discende il fatto che la vocazione alla gioia di Sereni tende a fondere tratti, per così dire, illuministici e romantici, scontandone, allo stesso tempo, l'attrito e l'inassimilabilità. Accanto all'«indagine razionale», si accampano le «emergenze del sentimento»(63); accanto al lavoro, alla piena padronanza di sé, alla limpidezza e alla perspicuità contrapposte all'oscurità, si liberano le forze del desiderio, della fantasia e dell'emotività («questo | che oscuramente cercano i libertini?»)(64). Non si tratta, dunque, di irrazionalismo, bensì di sospetto verso l'astrattezza di teorizzazioni troppo intellettualistiche e di fiducia in tutte le risorse dell'io, in tutti gli «strumenti umani» a nostra disposizione, dall'intelligenza all'intuizione e alla creatività, dal *logos* alle pulsioni profonde e alla fisicità. Vale per Sereni quanto egli stesso ha scritto su Plescan: «è un'arte che [...] per immaginare, ossia per produrre immagini, analizza», saggia «la potenzialità di visione – di più visioni – che un oggetto», un «moto del pensiero», una «vibrazione del senso» offrono «al riguardante» o al lettore, ponendosi «spesso al confine con

l'onirico»(65). E vale anche quanto egli ha scritto a proposito di Char: «puntare all'irrealtà è istanza di possesso pieno del reale, di una "conoscenza produttiva" di questo»(66). Come suggerito dal secondo *Diario* e dalle molte prose sull'Algeria, l'inseguimento delle proprie chimere e allucinazioni, il sogno ad occhi aperti su ciò che sarebbe potuto accadere se solo si fosse creduto un minuto in più alle proprie visioni (ma si tratta sempre, significativamente, di periodi ipotetici dell'irrealtà), espletano una funzione che è sia contrastiva rispetto allo *status quo*, sia prolettica e prospettica, ossia protesa verso il domani. Luca Lenzini ha dimostrato, nei suoi ottimi studi su Sereni, che la "memoria del futuro" e le carsiche forze dell'inconscio scavano tunnel e «vie d'accesso», «cunicoli» e «camminamenti»(67) nascosti (per esempio, in *Appunti da un sogno*), che se non scardinano, almeno parlano e relativizzano l'indiscutibile saldezza dell'esistente(68). Questa permeabilità all'Es, però, entra inevitabilmente in frizione con le sollecitazioni del superegotico Fortini (o meglio del suo sosia che si aggirava, come uno spettro, per la mente di Sereni), come testimoniato dai seguenti versi del *Posto di vacanza*, in cui viene anche alluso e ribaltato un famoso apoftegma pasoliniano: «Amare non sempre è conoscere ("non sempre | giovinezza è verità"), lo si impara sul tardi»(69). Nel poemetto, insomma, come già nella *Visita in fabbrica*, l'io lirico avverte l'esigenza di oltrepassare gli «scatti d'umore» di un'«ansia conoscitiva» troppo incostante e «anarchica»(70); e un rammarico simile si intravede in *Cominciavi*: «la guerra [...] ti colpi di sorpresa. Ne soffristi come di un torto personale. Viene di qui la saltuarietà del tuo interesse politico, ancora oggi – in buona parte – di natura emotiva, affettiva, nevrotica»(71).

Sfioriamo, così, un problema centrale nella concezione sereniana della gioia, di cui l'autore soffriva con acuta consapevolezza, tanto da tematizzare la questione e interrogarsi su di essa in luoghi decisivi della propria produzione più matura, quali il menzionato *Posto di vacanza*, *L'opzione* e il finale del *Sabato tedesco* (in dialogo, qui, con un «Agostino laico» facilmente identificabile, ancora una volta, con Fortini). L'aspirazione a un «un progetto | sempre in divenire sempre | "in fieri" di cui essere parte | per una volta senza umiltà né orgoglio»(72) nasce proprio dalla percezione della precarietà dei propri soprassalti, dall'avvertimento della natura transitoria dei propri slanci (a cui, però, Sereni non sa e non vuole rinunciare davvero). Alla ricettività febbricitante succede il disinteresse, alla fiammata segue la «calce o cenere», alla gloria erotica e alla baldoria tra amici subentra l'ostile estraneità; il fervore collettivo scade nell'individualistica pretenziosità degli assoli; lo stadio prima affollato e unanime si trasforma in un catino di accecante vacuità (le domeniche, d'altronde, sono l'eccezione festiva, ma sono anche il regno della noia: da qui la doppiezza di ogni «vacanza»)(73). Sereni sceglie la metafora della festa (si rammentino, tra l'altro, la magica, irripetibile *soirée* e il *domaine mystérieux* sbucati dalla provinciale campagna del *Grand Meaulnes*) per indicare, appunto, questa pendolarità tra concordia comunitaria, con-fusione, e desolata solitudine, condivisione e dispersione, trasfigurazione e demistificazione, eccitazione e suo cupo declino. Secondo Vigorelli, il gusto stesso della vita – dopo la prostrazione e i massacri della guerra – «gli risultò come sottratto a strappi alla morte di ogni giorno»(74). Riformulando con parole di Sereni: «la morte attraversa la vita uccidendo gli attimi, le ore, gli anni che volta per volta ci hanno fatto credere di essere vivi»(75); ma la vita è come l'«araba fenice» a cui è paragonato Apollinaire, è «eros o energia che rinasce infallibilmente ogni volta dalle sue ceneri»(76). Questa sensibilità intermittente e sussultoria – simile alla dolcissima «scossa» di terremoto delle *Arie* («la terra si è commossa e abbiamo avuto in comune quei pochi attimi di dormiveglia tremante») o al respiro dei «grandi asmatici»(77) –, questo insistere su illuminazioni e lampi presto ricoperti dalle tenebre, non sono che una personale rivisitazione dell'epifania modernista, o meglio della memoria involontaria e delle intermittenze del cuore proustiane, cioè della letteratura su cui Sereni si è formato e di cui ha nutrito la propria arte(78). Sarebbe necessario, qui, un supplemento d'indagine, richiesto dalle contraddizioni (rilevate da Sartre) esistenti tra l'impianto della *Recherche* e la gnoseologia husserliana (riassumibili, semplificando, nella differenza tra soggettivismo/essentialismo e relazionalità). Io credo, però, che Sereni – prima intuitivamente, poi sulla scorta delle idee di Papi – riesca a trovare un minimo denominatore tra epifania e fenomenologia sulla base della comune accentuazione dell'«esplosione verso» (già notata da Giacomo Debenedetti)(79), del momento in cui

«di colpo» si dischiude, brilla una verità e sboccia un accordo, quando «la vita segreta della cosa erompe dalla corteccia dell'albero [...] come un tempo questa o quella divinità, ninfa»(80). Inoltre, se le «epifanie del positivo» sono «una negazione tanto generica quanto radicale dell'esistente»(81), va sottolineato – con Guido Mazzoni – che «già la presenza stessa delle epifanie ha un carattere affermativo, perché interrompe la percezione superficiale delle cose»(82), a prescindere dal segno timico. D'altronde, anche i morti appaiono nei versi di Sereni solo dopo aver lacerato un diaframma, dopo aver spezzato, bucato o scavalcato una barriera.

Subito dopo, però, lo spettro si dilegua, l'abbraccio ricade senza stringere niente, l'incanto sparisce; ed è su questo che si impunta il senso di colpa che, come uno sprone salutare, tormentava la coscienza sereniana. Per lui, certo, sono la generosità delle intenzioni e il trasporto delle passioni a contare maggiormente («*D'amore non esistono peccati, | s'infuriava un poeta ai tardi anni, | esistono soltanto peccati contro l'amore*»)(83); ma non gli è possibile sottrarsi del tutto alla verifica delle responsabilità oggettive, dei risultati concretamente ottenuti. Si tratta di un «equivoco» e di un «abbaglio», per cui l'io «gasato» e «su di giri»(84), fomentato da un apollinairiano «farmaco euforizzante, un superadditivo alcoolico»(85), non muta nulla nell'ordine della realtà, non produce conseguenze positive a sé e agli altri, restando la sua inebriante ubriacatura confinata *in interiore homine*? Ripartiamo dall'esempio sportivo: la fede interista «non va esente da un sorriso ironico; ma l'adesione al *transfert* del tifo è seria» ed è, «in definitiva, figurale», in quanto «immagine, forse degradata» ma pur sempre valida, «della bellezza»(86). Non solo l'arte, ma anche ogni passione autentica e accomunante è, per Sereni, figurale: nel loro baluginare brevissimo e casuale, quei momenti valgono come cenni e brulichii, indizi e segnali, annunci e profezie (il lessico, in questi casi, mescola Proust e il cristianesimo, la psicoanalisi e il romanzo poliziesco) di un «altro ordine», di un adempimento avvenire: «sintonia, coesione, consonanza, corrispondenza sono doni rarissimi, [...] fantasmi di una durata»(87) impossibile oggi, ma forse concessa domani, in un futuro del tutto improbabile, eppure resistente nell'orizzonte del possibile. Le fantasticherie di *Ventisei* o di *Port Stanley come Trapani*, la sirena operaia della *Visita* e il «lampionaio | sghembo» di *Stella* sono là a rivendicare un «progresso»(88) e una storia radicalmente diversi. Si tratta, chiaramente, di un'ambivalenza statutaria e irriducibile, per cui l'«alibi» (l'«altrove») e il «beneficio», l'inefficacia e la potenzialità si compenetrano e compensano a vicenda(89).

Questi istanti non valgono, però, solo come *figurae* auerbachiane, ma anche come esperienze presenti e concrete della gioia, come armi improprie con cui combattere e rovesciare il negativo (non è raro, tra l'altro, il ricorso a un immaginario «western» o cavalleresco, fatto di sacrosante risse e scontri risolutivi, di «duelli mortali in cui sono in gioco l'onore» e «il coraggio»(9), desiderati e insieme fuggiti). Nel 1974, parafrasando Char che a sua volta pensava a Petrarca, Sereni inserisce una sorta di cameo, traccia un piccolo ma perfetto autoritratto: «uno che oppresso da una sua pena occulta, da un suo male dissimulato a stento, [...] per una mercé concessagli da una sua dote interiore, [...] converte quella pena, quel male, in grazia e in valore»(91). In un'altra dichiarazione – che aiuta a comprendere non solo *I versi*, ma la sua intera produzione –, propone un parallelo con la «grafica»: mentre di solito si parte da una tela o da un foglio di colore bianco, talvolta «può accadere il contrario, cioè disegnare in bianco su fondo nero, ed è un procedimento che si chiama disegno in negativo; qualcosa di analogo ho fatto io. Sono cioè partito da una situazione che sapevo negativa, nonostante questo e, anzi, proprio per questo»(92). Già nel '61, peraltro, Sereni aveva confermato Buzzi nelle sue impressioni di lettura: «tu hai visto molto bene la contraddizione tra una tristezza (privata e non privata [...]) di fondo e la vivezza, anche paesistica, che m'illudo d'aver messo in quanto ho scritto»(93). E vari anni più tardi, nel 1977, l'amico Anceschi gli riconosceva ancora questa rara qualità (tanto più rara se si considera quanto Sereni aborrisse l'enfasi edificante della parenesi): «dalle oscure difficoltà del nostro vivere qui e ora» e «dalle stesse circostanze dolorose sai spremere senza forzare [...] una calda luce – e direi che alla fine è di gioia»(94). La potenza della positività, peraltro, è direttamente proporzionale alla sua eccezionalità, al suo verificarsi sorprendente e inaspettato, contrario a ogni previsione: sono i giorni di sole fuori stagione; è l'improvviso comparire degli amici, quando ormai sembrava tutto perduto

(«Ti si era dato per disperso», «*si vede che non ce l'ha fatta che non aveva abbastanza ala | per uscirne [...] | in fondo aveva tralignato / non era più dei nostri*»)(95); è il ciclista dato per perdente che taglia per primo il traguardo; sono gli allegri e rumorosi vicini di tavolo tedeschi, che non irridono – come pur sembrava, mentre «brindavano ripetutamente» e «baldoriavano» – l'avventore malinconico e solitario, bensì lo invitano a sedersi con loro; è il «benefico [...] folletto» che sbuca «da una viuzza laterale» a dissipare l'«affanno» e l'«inquietudine» del disorientamento; è l'«affacciarsi su una costiera raggiante allo sbocco di un tormentoso viaggio nel nebbione»(96). Del tutto esplicita, poi, è un'intervista rilasciata a Ferretti e risalente a quell'ultima fase della vita dell'autore che in troppi interpretano, unilateralmente, come resa senza onore e tetra disperazione: «l'immagine che altri hanno di me è di un uomo incerto, [...] perplesso, e addirittura pessimista o triste. Questo accade perché, avendo io una consapevolezza della gioia e vedendola svilita, porto in me un certo disagio, riservatezza, o mugugno. Tuttavia la gioia c'è. Si tratta di momenti che, chi mi sa osservare, sa anche percepire»(97). È plausibile che questo atteggiamento discenda, tra le altre cose, da un altro insegnamento di Banfi, la cui idea di crisi era «tutt'altro che paralizzante, bensì fertile e attiva, [...] principio di energia, e potente strumento di analisi, e forza motrice»(98). Per il filosofo, infatti, ogni crisi vale come «annuncio del crollo di un vecchio mondo d'abitudini e di principi sotto l'urto di una vita nuova»(99); «al senso negativo di dissoluzione corrisponde uno positivo di rinnovamento, senso di libertà e di freschezza, come ciascuno si sentisse pioniere» (e lo stesso vocabolo è adoperato nella *Visita* e in *Ventisei*) «in un nuovo mondo»(100). L'arte di Sereni, perciò, parte da una lucida diagnosi dell'oppressione e dello sfruttamento, da un'assfissante percezione dell'incomunicabilità e del vuoto (l'"assenza" ermetica, difatti, viene presto risemantizzata), ma poi reagisce e si ribella al negativo, valorizzando ogni sacca di positività e armonia, portando avanti la propria ricerca di un significato, di interlocutori e compagni. È proprio quella lacuna, anzi, la condizione stessa del movimento, della tensione e dell'attesa(101).

Renato Nisticò, pur declinandolo in altri termini, ha ben colto la centralità di questo meccanismo nei testi di Sereni, arrivando a fornire l'unica formalizzazione tuttora esistente, la quale permetterebbe, secondo le sue stime, di analizzare «un buon settanta per cento dell'intera poesia sereniana»(102). Questo «schema» – che si appoggia su categorie di Ernesto De Martino – si articola in cinque punti: 1) «stato della presenza piena»; 2) «stadio di avvertimento della crisi della presenza», introdotto da una sensazione di turbamento, sospensione e «trepida aspettazione», spesso emblemizzato da un elemento che devia dalla consuetudine, che minaccia il sereno o sconvolge la tranquillità, si tratti di un agente atmosferico (in primo luogo il vento)(103) o dell'animazione ilozoistica della natura, di una voce o di una apparizione; 3) fase dell'«assenza compiuta» e della derealizzazione, segnalata da situazioni eccezionali quali il sogno, la visione, il dialogo coi defunti; 4) «graduale ritorno alla presenza»; 5) «presenza rinnovata», cioè reintegrazione dell'io e restaurazione del mondo sulla base della «maggiore completezza e sicurezza» derivanti «dall'aver superato positivamente la "crisi"»(104). A mio avviso, si tratta di un tentativo interessante, in grado di muoversi tra diversi ordini di grandezza e utile a cogliere l'importanza dei meccanismi con cui, a un certo punto, avviene un «ribaltamento dei codici della realtà», un brusco mutamento di percorso che porta allo straniamento dell'*Heimliche*. Credo, però, che lo schema possa essere semplificato nelle antinomie tra positivo e negativo, epifania e ordinarietà, e che l'onirismo svolga spesso (ma non sempre: si pensi alla sua duplicità nel *Diario*) una funzione marcatamente euforica; ma soprattutto diffido dalla sua rassicurante circolarità, così simile ai percorsi di catabasi e risalita, morte e resurrezione, oppure a quelle parabole narratologiche che prevedono un equilibrio iniziale, la sua rottura, una serie di prove superate e, infine, uno scioglimento in cui si raggiunge un nuovo e più stabile equilibrio(105). Va, al contrario, sottolineato che, «rispetto al modello idealistico o marxistico di dialettica», le dicotomie sereniane «non pervengono veramente mai a un'*Aufhebung*»(106), non prevedono una sintesi conclusiva; il «fondo ancipite»(107) della sua arte è dato dalla compresenza degli opposti, vale a dire da una dialettica di matrice banfiana, da un incessante «porsi e risolversi» di tesi e antitesi, dove la soluzione pacificante «non è data mai, ma continuamente affiora e si rinnova»(108).

La «coerenza» sereniana, pertanto, «si costituisce [...] attraverso la più sfacciata contraddittorietà»(109), grazie alla giustapposizione e alla dissonanza fra istanze antinomiche; la sua poesia è un'«arte di contrasti», è uno «specchio» che intenda «riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini»(110). C'è il rischio, certo, che sostenendo questa tesi si incorra in un'indebita estensione dei tratti di alcune sezioni degli *Strumenti umani*, che così assurgerebbero a concrezione idealtipica della scrittura sereniana, a punto di fuga verso cui convergono tutte le altre linee. Mi auguro, invece, che una ricerca ad ampio raggio (qual è quella che mi riprometto di compiere) possa rifuggire assolutizzazioni e teleologismi, dimostrando al contrario come siano proprio queste costanti di lungo corso a sorreggere la proteiforme variabilità della «stella»: non si tratterà più del mito giovanile dell'«unico libro», bensì di una permanenza profonda, di una durevole «fedeltà»(111). Si può, anzi, sostenere che la continuità di Sereni è data proprio dal suo procedere discontinuo, dall'alternanza di illusione e delusione, accensione e spegnimento, «abbagliamento» e «cecità»(112); il suo basso ostinato, il suo *tenor* da passacaglia, è tramato da pause, staccati, e ha l'andamento singhiozzante dell'*hoquetus*, mimetico – nella sua ottica – del ritmo stesso della vita, con le sue interruzioni e le sue imprevedibili giravolte, i suoi dislivelli e i suoi sbalzi di qualità, i suoi picchi e i suoi baratri. Ad ogni modo, il nesso di fondo che sto inseguendo – come l'«editorial-letterato» che dava la «caccia» all'opera risolutiva, quasi non fosse un «falso scopo»(113) (o una proiezione dell'interprete) e potesse davvero esistere una e una sola – non si esaurisce sul piano dei temi e dei motivi, ma fonda lo «stesso modo di rapportarsi al mondo»(114) proprio di Sereni: è una sorta di *forma mentis*, di a-priori trascendentale che condiziona non solo le caratteristiche della sua scrittura e della sua poetica (dai tratti stilistici all'«avara vena»), ma anche il metodo (il lettore-fruitore idoneo) e i contenuti delle sue prose critiche, e più latamente la sua visione del mondo, la sua maniera di pensare e conoscere. Il fatto che si dia una ossimorica «ripetizione dello scatto fuori dell'identico»(115) potrebbe, però, indurre a credere che si tratti principalmente di una posa, di una finzione o stilizzazione letteraria, della periodica riproposizione di una mossa retorica – tant'è che Ghidinelli ha potuto definire, in un suo eccellente contributo, le diverse funzioni dei numerosissimi «ma» sereniani, a cui vanno aggiunti i cambi di velocità, locutore e intonazione, i vuoti tipografici, gli scalini e i trattini(116). Si tratta, certo, anche di questo; ciononostante, io credo che la vocazione alla gioia di Sereni – alimentata anche dai suoi scatti d'ira e di bile, dalla giusta rabbia e dalla «scoperta dell'odio»(117) – fosse fortemente sentita e «sincera».

Quanto si è visto finora può essere ulteriormente supportato dalla biografia: varie testimonianze di amici e colleghi, difatti, suggeriscono che il Sereni autore empirico condividesse con la propria controparte lirica posture e passioni. Luciano Bianciardi, ad esempio, ricorda il suo amore per la «macchina» e per i motoscafi: «appena può lui pianta libri e carte» e va a Bocca di Magra «a far la vita brada, a nuotare, a vogare»(118). Similmente, Fortini evidenzia «il piglio di giovinezza che sempre gli veniva dalla guida dell'auto, di una giovinezza di sfida e bravura, di stendhaliana intrepidità»(119), mentre Mengaldo rintraccia un tratto «irriducibilmente giovanile» nel suo essere costantemente «armato contro se stesso, irrealizzato/irrealizzabile», e perciò impaziente e «scontento»(120). In aggiunta a questo, per riassumere icasticamente il nostro percorso, ci si può giovare di alcuni testi dello stesso Sereni, significativamente dedicati alle arti figurative. All'altezza del 1957, egli interpreta la scultura di Luigi Brogginì come un mezzo per esprimere e «liberare quel di più che accerta la nostra vocazione per la gioia e che forse non avrebbe senso [...] se fossimo non dico felici, ma uni in noi stessi, liberi davvero, persone e non personaggi»(121). Come notato da Barile(122), intervenendo nel '73 sullo stesso Brogginì, Sereni muterà tono, vedendo nell'atto creativo «una disposizione a riempire i vuoti piuttosto che a esprimere un di più»(123). Ciononostante, io non credo che si tratti di una completa ritrattazione, di una palinodia, se è vero che l'«assenza di qualcosa che è venuto meno si traduce regolarmente nel suo contrario, nell'affermazione di un persistere, di un permanere, di una paradossalmente più viva presenza: di qui l'inatteso, un po' brusco “vi amo ancora”»(124). Un altro intervento molto rilevante è quello su Franco Francese. Questo «artista autobiografico nel senso in cui lo sono certi scrittori», la cui

pittura «appassiona, chiama in giudizio e magari condanna», aveva intitolato un ciclo di opere a una «gioia di vivere» che Sereni giudica «estremamente ambigua», leggendola come «un balzo disperato (il vitello che salta [...]) verso una gioia originaria, primordiale e irrecuperabile, piuttosto che come una gioia in atto, o un destino di gioia»(125). Sebbene in questo specifico passaggio, forse, non vi sia un rispecchiamento perfetto (torna piuttosto alla mente il paragone di Debenedetti tra Marc e Tozzi), credo sia altamente rivelatore che Sereni, nel '75, insista sulla duplicità di questa esigenza di gioia, data dalla compresenza tra la sua carica euforica e l'angosciosa oppressione circostante. Per Francese, inoltre, come per Sereni, le opere d'arte hanno il potere di provocare «una sorta di intima esaltazione, di espansione vitale»; quelle epifaniche esplosioni di «clamore-colore», simili a «fruscii», «trasalimenti» e «folate» di vento, evocano «presenze subdole tra bitumi crete fosforescenze provvisorie», suscitando «una pluralità di forme, una folla di possibili»(126). Non per nulla, Francese abitava a Milano, «e si sa quanto una grande città stimoli, provochi, chiami a confronto un artista», da una parte minacciandolo di «inaridimento, schiacciamento, soffocazione», dall'altro spingendolo a reagire, a cercare una «rivalsa» che vada oltre il primo moto di «ripulsa»(127).

Sono convinto, insomma, che – per tirare le fila di questo discorso – si possa sottoscrivere il parere di Raboni, secondo cui è presente in Sereni una «tensione utopica [...] fortissima», che costituisce «il senso ultimo» della sua «visione»; tale impulso, tuttavia, è «taciuto» ed è «tanto più straziante in quanto non prende quasi mai una fisionomia letterale»(128). Si può declinare questo spunto in almeno tre accezioni. La prima è quella illustrata finora, ossia la dialettica tra unità e molteplicità, moto centripeto e pluralità: «continuavo a cercarla senza trovarla più | ritrovandola sempre»... Le altre due, invece, sono state perfettamente individuate da Andrea Zanzotto, che pure muove da un rilievo apparentemente opposto rispetto a quello di Raboni, ossia dal fatto che Sereni – riallacciandosi alla propensione sabiana per le «trite parole» che nessuno osa – «ostinatamente rischia termini che ormai non sarebbero più “seriamente” pronunciabili»(129). Sereni, cioè, dispiega quanto concentrato nel concetto-ombrello di «gioia», adoperando tutti quei vocaboli marcatamente positivi e vagamente sinonimici già elencati in apertura: «bellezza, gioventù, amicizia [...] e simili»(130). Per esprimere i «monconi di miti e di amori» che sopravvivono persino nella realtà più «deerotizzata» egli deve, infatti, ricorrere proprio a «questi termini, per quanto frusti» e logori; tuttavia, l'azione concomitante dell'«antimito e del disincanto» impongono «finte» e «reticenze nei loro confronti»(131). Si tratta di una puntualizzazione fondamentale, che dimostra come l'oscillazione tra polarità antitetiche, tra «recidiva speranza»(132) e frustrazione, induca l'autore a sfiorare un immaginario scontato e dalle tinte *mélo* (il sole e la primavera, i baci e la passione sportiva, il vecchio campione che si rialza e stravince, le tavolate tra amici sorridenti...), che però trova cittadinanza nei suoi versi solo perché ironizzato e desublimato, reso estremamente ambiguo e scivoloso. Come scrive Pierluigi Pellini, Sereni può sembrare, «a sprazzi», un poeta dal «*pathos* estenuato», ma a ben vedere «l'effusione elegiaca è sempre condizionata», cioè stilizzata e distanziata, e soprattutto messa in «attrito con un contesto [...] che pochissimo concede a lacrimevoli sentimentalismi»(133) e a facili ottimismo. L'altra strategia a cui si è fatto cenno è quella della reticenza, che già Fortini aveva riconosciuto come decisiva nella produzione sereniana, giudicandola però come un artificio retorico teso a riprodurre gerghi ed esitazioni tipici di una certa classe sociale, di un *milieu* ben determinato, identificabile con una media borghesia intellettuale dalle velleità elitarie. Ebbene, io credo invece che la reticenza e il non-detto (così evidenti nell'uso dei puntini di sospensione a segnalare gli *omissis*) non siano affatto finalizzati alla mimesi di un linguaggio prudentemente cifrato, ma siano al contrario un modo per preservare la gioia in tutta l'ampiezza del suo spettro, senza freddarla in un «nome» (come la «bellissima [...] razza [...] trafitta»)(134), senza costringerla in una definizione impoverente e angusta, ma soprattutto senza spiattellarla: strombazzare ai quattro venti la sua identità (ma non ne esiste, appunto, un solo volto) significherebbe svenderla, esporla al ridicolo, approfittare di lei. Il riserbo e il pudore servono, quindi, a proteggere una passione che non può essere detta in modo frontale, ma solamente coi filtri dell'attenuazione e dello straniamento; il poeta (finto-)ingenuo e quello sentimentale si

presuppongono, correggono e salvano a vicenda. Virgolettare la spontaneità, mettere in posa un gesto autentico, demistificare una fede, sono anche gli unici mezzi per custodire e ribadire quei valori, per continuare a credere, nonostante tutto: «Caro – mi dilleggia apertamente – caro, | con quella faccia di vacanza. E pensi | alla città socialista?»(135). Lo stesso Fortini, d'altra parte, dopo aver assistito a un'inaspettata crisi di pianto dell'amico, si era ripromesso di non dimenticare mai che «quell'uomo di misura e di elusione era anche uomo di affetti rimossi, di desideri mai estinti, di fedeltà non dichiarate e perciò tanto tenaci»(136).

La perplessità gozzaniana, il dubbio sistematico e l'epochè husserlinana agiscono, allora, in Sereni soprattutto come fattori di apertura, come attivatori di un "delirio", di un'uscita dal solco dell'ordinario verso la trasfigurazione e la *rêverie*, l'entusiasmo e l'ispirazione. Lo stesso «trauma» dovuto alla «perdita della armonia con le cose», alla rottura di un idillio che fin dall'inizio, in verità, era minacciato e internamente negato, si trasforma nel «patrimonio più fecondo»(137) dell'autore: grazie a una sorta di rielaborazione del lutto, nel Sereni maturo il rimpianto elegiaco, il lamento su quanto si è mancato o sprecato («c'era sino a poco fa | un così bel sole – e per pigrizia o noia | o distrazione non siamo usciti a goderlo»)(138), si capovolge in attesa di un «nuovo inizio», in ipotesi sul domani, in «scommessa»(139) sulle avventure da intraprendere e sulle latenze ancora inesprese. Si capiscono meglio, a questo punto, le ragioni per cui la presunta debolezza di Sereni è anche la sua più grande «forza gnoseologica (e artistica)»(140): il suo rifiuto di creare assiologie a dominante fissa, la sua diffidenza verso le teorizzazioni, la sua tendenza a sovrapporre immagini e motivi, il suo gusto per l'amalgama e le *hautes pâtes* sono le condizioni che hanno permesso e alimentato la sua tensione verso la trasparenza, l'integrazione e la condivisione, verso un'umanità libera e disalienata, tanto sul piano individuale quanto su quello collettivo. La «fragile intensità» di una *Weltanschauung* «che mantiene labili ed emotivi e la struttura e i confini», considerata «qualche volta [...] quasi un vizio d'origine»(141), è invece essenziale all'inesauribile ricchezza della sua poesia, capace ancora oggi di emanare vibrazioni e armoniche eterogenee, di conservare tradizioni scomparse in vista di un diverso avvenire. La gioia, infatti, pur essendo strettamente connessa – in seguito alla crisi del secondo dopoguerra, e come suo esito – a un grandioso anelito etico-politico, rimane comunque concepita «come qualcosa di meno ma anche qualcosa di più di una prefigurazione ideologica»(142). Sereni, in altre parole, è molto più vicino di quel che sembri all'utopismo fortiniano, essendo anche lui dilaniato da un insaziabile principio-speranza (che gli strazia il fianco come una «volpe» celata sotto i panni), essendo tormentato dal bruciore di una «ferita» mai rimarginata, dal «fuoco» di un «aculeo»(143) e di uno «spino molesto» che non danno requie; ne fornisce, però, una declinazione più sensibile alla complessità fenomenologica e al bergsonian *moi profond*, una versione meno secca e drammaticamente brechtiana, più morbida e gentile, più «affettiva»(144) e – appunto – gioiosa. La sua aspirazione alla bellezza (così spesso degradata a «kitsch»(145) dall'industria culturale) è inesauribile e «asintotica», configurandosi come *Streben* inappagabile, come «ricerca aperta» e «non finibile», o meglio – con lessico sportivo – come «scatto», «sforzo», «slancio supremo» e «accelerazione»(146) contrapposti alla stagnante inerzia del sempre-uguale, come volontà costruttiva che contesta e sconfessa il rigirio della depressione, il circuito chiuso dell'accidiosa rassegnazione. Ciò che conta, allora, non sta in un'«essenza» atemporale, nel risultato e nell'«arrivo», bensì nel «processo»(147), nella passione del tentativo, nella tensione che anima la corsa. Il «contenuto di verità» della sua scrittura va quindi individuato nella «volontà eroica» e «patetica» di «continuare a riproporre i valori in un contesto che li rende paradossali e li smentisce»(148). Secondo Mazzoni, perciò, «non importa che lo scontro sia pensato» in modo vago e generico, (consapevolmente) ingenuo e velleitario(149), soprattutto se paragonato alla lucidità filosofica e alla concretezza storico-politica di altri intellettuali *engagés*; quel che importa è che «il conflitto» sia «mantenuto» vivo fino all'ultimo – come smentita alla resa e al "nichilismo" – «e che non vi sia possibilità di conciliazione fra il bene [...] e il male»(150).

Come già suggerito da alcuni dei suoi migliori esegeti (e in particolare, forse non per caso, da quanti tra loro fossero anche poeti o scrittori), l'intera opera di Sereni è, in fondo, «attratta da un

solo polo, che è quello della speranza»(151). Se un «finale positivo [...] resta una meta irraggiungibile»(152), se la negatività che ci assedia è avvertita con dolore e descritta senza edulcorazioni – «nulla nessuno in nessun luogo mai»; «quei tuoi pensieri di calamità | e catastrofe»; la denegante «non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio»; i posteggi aziendali come «*sfilata di croci, [...] loculi, forni da camposanto, colombaie cemeteriali*»(153) –, non bisogna per questo dimenticare che è «verso quell'oltrefrontiera» (molte premesse erano, appunto, già nella prima raccolta) che «si protende sempre e in segreto»(154) la sua poesia. Nonostante il mondo appaia, talvolta, come un deserto che ha perso ogni profumo e che non genera più miraggi, sebbene molte aspettative siano state disattese e molte fioriture siano presto gelate, la «promessa» ancora non si spegne; detto diversamente, Sereni si dimostra capace, persino nella produzione più tarda, di captare i «segnali [...] di “altro” che costeggia il reale»(155), di percepire gli indizi dei «cento futuri»(156) tuttora possibili. Nei suoi componimenti, insomma, si annida – come la lima nel pane dell'ergastolano – un «sottile, aguzzo e quasi inconfessato appello alla trasformazione radicale»(157); gli scatti utopico-epifanici con cui contrasta l'«indifferenziato e indifferente»(158), quelle svolte repentine e sfolgoranti, «non hanno nulla a che fare con la felicità, raramente poetica», ma hanno molto a che vedere con la sua potente, e inestinguibile, vocazione alla «gioia»(159). Secondo Zanzotto, «questo nucleo di grazia-eros-euforia» si fa tanto più resistente e acuminato «quanto più viene investito e smentito» dal disincanto, dalla «delusione e dall'insensatezza» circostanti; la «gioia», il «raptus alla verità dell'utopia», diventa «micidiale» e «irrefutabile», proprio in quanto «è aggredita o addirittura [...] si autoaggredisce»(160). Anche se – anzi, proprio perché – i suoi versi non si liberano mai «dal rimorso nei confronti di un di-più indecristabile», di una pienezza di fronte alla quale risultiamo sempre inadeguati, privi del coraggio e della dedizione necessari; anche se – anzi proprio perché – i suoi testi sono costantemente pungolati da un severo senso di colpa, causato da una «“assenza”, o “ritardo” in relazione a un'altra storia che forse si sarebbe potuta costruire», Vittorio Sereni è «uno dei pochissimi che hanno una memoria mai sopita della gioia»(162), del futuro che possiamo – e dobbiamo – costruire:

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.(162)

Francesco Diaco

Note.

- (1) Cfr. V. Sereni, *La vocazione della gioia*, in Id., *Poesie e prose* [d'ora in poi PP], a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. 839-45 (su Jacques Prévert).
- (2) PP 741.
- (3) F. Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 172.
- (4) P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino 2013, p. 137.
- (5) Ivi, p. 128.
- (6) F. Fortini, *Saggi italiani*, cit., p. 164.
- (7) G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 168.
- (8) W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Einaudi, Torino 1980, p. 222.
- (9) E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983, p. 41.
- (10) PP 216.
- (11) P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 142.
- (12) S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi Novecenteschi», XXVI, 57 (giugno 1999), p. 157.
- (13) PP 222.
- (14) PP 31.

- (15) V. Sereni, [lettera del 15 maggio 1961], riportata dal destinatario G. Buzzi, *Sul crinale del Diario*, in *La poesia di Vittorio Sereni. (Se ne scrivono ancora...)*, a cura di A. Luzi, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997, p. 142.
- (16) A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 37.
- (17) D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Librex, Milano 1985, p. 21.
- (18) G. Piovene, *Idoli e ragione*, Mondadori, Milano 1975, p. 192.
- (19) Va aggiunto che in *Stella*, forse, il risoluto e combattivo sistema dicotomico degli *Strumenti* si fa meno recisamente oppositivo, più disponibile alla compresenza e alla (perturbante) giustapposizione: «Oh i paramenti | della bellezza, gli addobbi della morte...» (PP 302).
- (20) PP 726.
- (21) V. Sereni, [intervista], «Il Giornale della Lombardia», febbraio 1982, poi in G.C. Ferretti, *Prove per un ritratto*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 95.
- (22) L. Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze 2004, p. 43.
- (23) M.A. Grignani, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodo del secondo Novecento*, Mucchi, Modena 2007, p. 28.
- (24) L. Anceschi, *Prefazione, in linea lombarda. Sei Poeti*, a sua cura, Magenta, Varese 1952, p. 12.
- (25) F. Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Guerini e Associati, Milano 1992, p. 137.
- (26) PP 669 e 32.
- (27) P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 279.
- (28) L. Barile, *Il passato che non passa*, cit., p. 91.
- (29) PP 188 e 234.
- (30) PP 82 e 212.
- (31) PP 670.
- (32) PP 301. Sono convinto, infatti, che le stagioni preferite della poesia di Sereni siano la primavera e settembre (che fonde energia giovanile e matura moralità).
- (33) PP 771.
- (34) Si legga questo passo, espunto dalla redazione definitiva dell'*Opzione*: «Questa è la bionda, una risultante, una forza su cui gettare il peso di forze che intuisco e mi sfuggono [...]. Una parvenza di contesto che non appena si rivela e comincia a scalfirti chiama un'immagine femminile, la voglia di dare un nome – femminile – a tutto ciò, un bisogno di possesso, quasi l'istante dell'appercezione, della conoscenza fosse un espediente dell'eroticismo... Una donna oggettivamente desiderabile e bella conta molto meno [...] di quella che porta con sé un tale segno risolutivo, di trionfante sintonia, o nodo sintomatico, di confluenza o di vertice» (V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1998, p. 442).
- (35) Ivi, p. 298.
- (36) PP 230
- (37) V. Sereni, *Giro d'Italia*, in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 887.
- (38) PP 221.
- (39) PP 772.
- (40) V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 425; cfr. però p. 442: «Vorrei dirgli che 'da uomo a uomo' non ha più senso, è ormai una distinzione artificiosa, in qualche modo aristocratica, una bella pretesa oltretutto!».
- (41) Su tali aspetti hanno ragionato Isella, Piovene, Mengaldo, Raboni e Mazzoni.
- (42) PP 761 e 288.
- (43) S. Solmi, *Quasimodo e la lirica moderna*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, il Saggiatore, Milano 1963, p. 565.
- (44) PP 1125.
- (45) L. Barile, *Il passato che non passa*, cit., pp. 65-66: «Questa cosa è la poesia», «la "gioia"-poesia», «la sua dimensione altra: che è quella dell'arte».
- (46) PP 792.
- (47) P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 145-46.
- (48) PP 636 e 146.
- (49) PP 182.

- (50) Cfr. F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 186, e S. Carrai, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di Studi, Università di Ginevra (5 dicembre 2013), a cura di G. Fioroni, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato 2015, pp. 67-79.
- (51) PP 625.
- (52) PP 748-49.
- (53) PP 877-78.
- (54) PP 223.
- (55) PP 127 e 277.
- (56) PP 748.
- (57) PP 753 e 285.
- (58) V. Sereni, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, intervista a cura di S. Petrignani, «Il Messaggero», 3 febbraio 1982, p. 6.
- (59) R. Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Manni, Lecce 1998, p. 98.
- (60) PP 197.
- (61) F. Fortini, *Saggi italiani*, cit., p. 173.
- (62) A. Banfi, *Poesia*, «Corrente», 15 giugno 1939, p. 1; vd. F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 21.
- (63) S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, cit., p. 170.
- (64) PP 221. Peraltro, sotto vari riguardi Sereni mostra delle insospettate parentele con Rousseau, che amava le feste paesane, si dedicava volentieri alla *rêverie* e aspirava a una trasparenza tenuta in costante contrappunto dialettico con l'ostacolo (il riferimento è agli ormai classici studi di J. Starobinski, *L'œil vivant e La transparence et l'obstacle*). Il primo, credo, a proporre questo accostamento è stato L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 106-9.
- (65) V. Sereni, *Il dubbio delle forme. Scritture per artisti*, a cura di G. Contessi, Aragno, Torino 2015, p. 108.
- (66) PP 897.
- (67) PP 769.
- (68) Cfr. L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, cit., pp. 94-96 e 134-38.
- (69) PP 284.
- (70) R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980, p. 171.
- (71) PP 616.
- (72) PP 284-85.
- (73) Cfr. P. Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Manziana 2006, pp. 70, 156-159, 163.
- (74) G. Vigorelli, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Camunia, Milano 1989, p. 212.
- (75) PP 1000.
- (76) PP 881.
- (77) PP 597 e 753.
- (78) Oltre a Fortini, cfr. G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 169 e sgg.
- (79) Cfr. A. Cortellessa, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e «un certo Proust»*, «il verri», 34 (maggio 2007), pp. 30-44.
- (80) PP 163 e 681.
- (81) Bisogna, però, precisare che Sereni non arriverà mai a rinnegare del tutto l'immanenza e l'esperienza sensibile, a svuotare di interesse e consistenza la variegata pluralità del mondo in nome di una verità trascendente, intravista grazie al «miracolo», all'«anello che non tiene» e alla «maglia rotta nella rete». Si tratta, in fondo, di una correzione fenomenologica e sabiana (ma per certi versi... montaliana!) al modello epifanico di Montale.
- (82) G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 175.
- (83) PP 183.
- (84) PP 760 e 770.
- (85) PP 880.
- (86) P. Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 74.
- (87) L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, cit., pp. 104 e 108.

- (88) PP 317.
- (89) PP 203. Cfr. N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 172-188, e P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 287.
- (90) V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 409. Cfr. L. Barile, *Il passato che non passa*, cit., pp. 57 e sgg. È possibile scorgere in queste situazioni non solo il corpo a corpo tra un «poeta lirico (ermetico, postsimbolista) represso», e un «poeta *engagé* altrettanto represso» (P. Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 76), ma anche la consapevolezza di trovarsi, a livello storico-sociale, su entrambi i fronti, di essere interiormente scisso: «parte del male tu stesso» non differisce molto dal fortiniano «fra quello dei nemici | scrivi anche il tuo nome». È vero, tuttavia, che fin da *Quei bambini che giocano*, e a maggior ragione in *Stella variabile*, lo “scatto” può inacerbirsi e rivoltarsi contro il soggetto stesso, contro tutta la sua generazione, condannati senza appello, ma proprio per questo pronti a togliersi presto di mezzo (fino al suicidio allegorico), così da lasciar spazio ai posteri e ai «vendicatori», che certo non perdoneranno le colpe dei padri, ma forse daranno compimento a quanto era rimasto appena una promessa.
- (91) PP 924.
- (92) V. Sereni, [intervista], in *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma 1981, p. 58.
- (93) Id., [lettera a G. Buzzi], cit., p. 141.
- (94) L. Anceschi, [lettera del 19 agosto 1977], in V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1983*, a cura di B. Carletti, Feltrinelli, Milano 2013, p. 326.
- (95) PP 235. Va detto, però, che un motivo di lungo periodo attestato in Sereni è quello della riunione elisia, del ritrovo *post-mortem*, ad accrescere l'ambivalenza di molte tra queste scene (*I ricongiunti*, in bozze, si intitolava infatti *Biglietto nell'aldilà*).
- (96) PP 770, 755, 996.
- (97) V. Sereni, [intervista], cit., in G.C. Ferretti, *Prove per un ritratto*, cit., p. 95.
- (98) Id., *Per Banfi*, in F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Sereni*, cit., p. 218.
- (99) A. Banfi, *Scritti letterari*, a cura di C. Cordié, Editori Riuniti, Roma 1970, p. 26, citato da Sereni (ivi, pp. 219-20).
- (100) Id., *Vita dell'arte*, Minuziano, Milano 1947, p. 118, citato da Sereni (ivi, p. 226).
- (101) Cfr. PP 151: «E qui t'aspetto»; e PP 595: «Ma non ci si aspettava dell'altro, a cominciare da me?».
- (102) R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, cit., p. 108.
- (103) Cfr. L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, cit., pp. 130-134.
- (104) R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, cit., pp. 105-6.
- (105) Va riconosciuto, comunque, che lo stesso Nisticò sfuma e problematizza il proprio schema.
- (106) D. Colussi, *Altri appunti sulla lingua del Sereni critico*, «Strumenti critici», XXIX, 2 (maggio 2014), p. 253.
- (107) PP 1025.
- (108) A. Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1988, pp. 80 e 98; vd. D. Colussi, *Altri appunti*, cit., p. 254. Cfr. PP 164 («e cerca e tenta e ancora si rassegna»); PP 197 («ma c'è sempre | qualche peso di troppo, non c'è mai | alcun verso che basti | se domani tu stesso te ne scordi»).
- (109) A. Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., p. 42.
- (110) PP 910 e 582.
- (111) F. Brioschi, *La prosa e la poesia: «Il sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in *Studi di Lingua e Letteratura Lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa 1983, p. 1038.
- (112) PP 314.
- (113) PP 732 e 723.
- (114) S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, cit., p. 170.
- (115) F. Fortini, *Saggi italiani*, cit., p. 166.
- (116) Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, cit.
- (117) PP 181.
- (118) L. Bianciardi, *L'alibi del progresso. Scritti giornalistici ed elzeviri*, ExCogita, Milano 2000, p. 301.
- (119) F. Fortini, *Un dialogo che non è finito*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 1983, p. 3; cfr. L. Lenzini, *L'automobile di Sereni*, in Id., *Verso la trasparenza*, cit., pp. 13-20.
- (120) P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 4.
- (121) PP 613.
- (122) L. Barile, *Il passato che non passa*, cit., pp. 54-55.
- (123) V. Sereni, *Il dubbio delle forme*, cit., p. 55.

- (124) *Ibidem*.
- (125) PP 1204 e 1202.
- (126) PP 1202-3.
- (127) PP 1204.
- (128) G. Raboni, [intervento], in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, a cura di D. Isella, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, p. 190.
- (129) A. Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., p. 42.
- (130) *Ibidem*.
- (131) *Ibidem*.
- (132) PP 313.
- (133) P. Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 153.
- (134) PP 283.
- (135) PP 188; cfr. PP 710: «stai sghignazzando, sghignazzi spudoratamente»; e PP 594 (si notino, tra l'altro, i parallelismi impliciti nell'elencazione comparativa e l'abbassamento desublimante finale, col suo inquietante risvolto funebre): «“Possibile” torno a bisbigliare all'orecchio di G. “che un concerto jazz sia un posto di riunione per gente così eterogenea? Un posto con tanta forza di coesione in sé, dove si aspetta tutti uniti qualcosa o qualcuno? Più della chiesa? Più di un congresso di partito? Più della festa nazionale? Più del primo maggio? Più del Conservatorio? Più...” “Più del cimitero” sogghigna G. “Piantala, andiamo via”».
- (136) F. Fortini, *Un dialogo che non è finito*, cit.
- (137) L. Barile, *Il passato che non passa*, cit., p. 20.
- (138) PP 212.
- (139) L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, cit., pp. 122-23.
- (140) P. Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., p. 76.
- (141) F. Papi, *La parola incantata*, cit., p. 146.
- (142) G.C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano 1968, p. 187.
- (143) PP 189 e 307.
- (144) C. Fenoglio, *La divina interferenza. La critica dei poeti del Novecento*, Gaffi, Roma 2015, p. 287.
- (145) PP 770.
- (146) P. Pellini, *Le toppe della poesia*, cit., pp. 142-43.
- (147) Ivi, p. 144.
- (148) G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 178.
- (149) Cfr. PP 138: «(E come il cielo avrebbe potuto non essere | una tesa freschissima bandiera | a stelle e strisce? | Fu così che ci presero)»; PP 266: «Ma no che si annusano e studiano | [...] e poi si buttano a trattare l'affare | oggi che nemmeno è domenica»; e PP 715: «sarà una lezione di più alla mia enfasi nascosta, alla faciloneria, all'impreparazione...».
- (150) G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 180. Sul “nichilismo” di *Stella variabile*, cfr. L. Lenzini, *Sullo “stile tardo” in Sereni*, in *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco e N. Scaffai, ETS, Pisa 2018, pp. 63-77; F. Pusterla, *Prefazione*, in V. Sereni, *Stella variabile*, Einaudi, Torino 2010, p. v, secondo cui Sereni «chiude il libro con una apertura lancinante, oltrepassando ancora, con disperata speranza, una soglia»; I. Calvino, [lettera a V. Sereni del 5 febbraio 1982], in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2001, p. 1470: «proprio perché lo so [...] “che di tutti i colori il più forte – il più indelebile – è il colore del vuoto”, ti sono grato di *Stella Variabile*, che combatte il vuoto e mi accompagna»; e infine C. Viviani, *Il mondo non è uno spettacolo*, Il saggiaiore, Milano 1998, p. 108, che ne sottolinea «le improvvise e inspiegabili esplosioni di energia umana».
- (151) R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere*, cit., p. 217.
- (152) *Ibidem*.
- (153) PP 215, 241, 246, 769.
- (154) R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere*, cit., p. 217.
- (155) L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, cit., p. 122.
- (156) PP 774.
- (157) F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Donzelli, Roma 2017, p. 187.
- (158) PP 1210.
- (159) G. Piovene, *Idoli e ragione*, cit., p. 194.
- (160) A. Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., p. 44.
- (161) Ivi, p. 52.
- (162) PP 313.

«UN POETA DI FORME CHE LUI RIGENERA IN VIRTÙ DELLA SUA FORZA»: APPUNTI SU FORZA E POLITICA NELLA POESIA DI VOLPONI

1. Risulterà pur sorprendente, ma lungo tutto l'opera di Volponi aleggia quella che si potrebbe definire una condanna moralistica della poesia. Si legga il seguente passaggio, tratto da *La strada per Roma* «No, non è giusto. Hai letto Gramsci? Questa è una società perduta, e le poesie sono solo degli alibi»(1). Le poesie sono solo degli alibi: sia pur nella struttura finzionale di un romanzo, questo passaggio mette in luce un possibile rischio professionale per chi fa il poeta. Che per Volponi, infatti, la poesia sia strettamente relazionata con il fenomeno dell'«indulgenza» – termine che, nell'idioletto autoriale occupa un ruolo strategico, a connotare una serie di fenomeni retri di mancata disciplina/dominio della soggettività –; che la poesia corra continuamente il rischio del bamboleggiamento narcisistico, lo si capisce non solo da affermazioni come quella che segue: «Le mie poesie non erano solo *indulgenze* o ornamenti, o descrizioni, o stati d'animo poetici»(2), ma anche da passaggi dei suoi romanzi, come questo, in cui Vivés si rammarica del tempo passato da Gaspare Subissoni a scrivere diari; del tempo passato insomma nell'indulgenza: «Il diario sarebbe stato un'inutile indulgenza. Quanti ne aveva iniziati il suo Gaspare! E come erano apparsi a lei piuttosto irrilevanti, fuori dal tempo e dal pensiero storico!»(3). L'indulgenza, qui connessa alla tentazione del diarismo, è la malattia infantile dell'intellettuale piccolo-borghese ombelicale, che va superata anzitutto attraverso il confronto con il proprio orizzonte storico e con l'orizzonte della storia dell'emancipazione dei soggetti subalterni.

Di contro a questi rischi che fanno parte di una deontologia professionale del poeta, Volponi richiama frequentemente, soprattutto in sede di autocommento, la sua tensione verso una sorta di ideale voce poetica collettiva: «oggi lavoro sulla poesia con lo scrupolo di non indulgere mai a un "io" poetico narcisistico, egoistico e ansioso. Vorrei poesie in terza persona o al plurale, con la capacità di riuscire a percepire la voce esterna degli altri e delle cose: di tanti segnali o rumori o sussulti o richiami»(4). Una poesia oggettiva, quindi: che questa tensione verso una ricerca di senso possibile per tutta la collettività designi come compito centrale della poesia un compito di tipo politico è chiaro ed evidente a una prima occhiata.

Sono del resto numerosissime le dichiarazioni pubbliche di Volponi che hanno sottolineato la sostanza politica della sua poesia: e per di più dislocate lungo una cronologia molto ampia. Volponi lo dirà nel modo più chiaro possibile: «La poesia è un progetto politico e civile»(5). Inoltre precisa: «Non dico che è un progetto politico per governare l'Italia scritto in poesia. Dico, però, che certi valori, certe precisioni vanno ristabilite. Certe novità. Rinnovare le parole, rinnovare proprio i termini della produzione letteraria come stimolo dell'attività politica. Che porti via i politici dal loro mondo simulato, li porti a scoprire la verità»(6). La poesia, insomma, attraverso la sua capacità, o meglio il suo potere, di rinnovamento del linguaggio, può giungere a cambiare la realtà, cambiando la mentalità degli attori sociali, in primo luogo i politici. È certo una concezione verticalistica della possibilità di intervento dell'intellettuale. Resta che per Volponi il dominio del linguaggio è immediatamente uno strumento di controllo della realtà e conseguentemente della società, ossia politico. Una simile posizione per cui il linguaggio è, più ancora che una forma di rappresentazione della realtà, una forma di controllo della stessa, ciò che conferisce alla poesia lo statuto paradossale di attività pratica, emerge in una serie di occasioni innumerevoli. Così per esempio: «la letteratura è un'attività politica, cioè di intervento, di modificazione della realtà, di progetto, di ricerca, d'ampliamento dell'area culturale in termini linguistici e in termini anche psicologici, storici»(7). Volponi si spinge a dichiarare: «Non vedo bene, personalmente, cosa possa significare una eccessiva poeticità in una poesia o in un romanzo: se la poesia è corrotta, ostentata, affettata, allora non è più poesia, l'opera non è più "eccessivamente poetica" ma eccessivamente letteraria. Secondo me, quella carica di liricità che c'è nel libro, è il suo strumento critico, d'intervento sulla realtà»(8). Ampliamento dell'area culturale in termini linguistici, ma anche psicologici e storici: come conseguire un simile effetto? Romanzi e poesie ci riescono, secondo Volponi: quasi avessero una

componente spiccata di tipo saggistico, per certi versi, da un lato, ma anche la capacità di tradurre in forza di controllo sociale queste componenti, dall'altro.

Poiché Volponi, nel brano ora citato, si sta riferendo a *Memoriale*, emerge che la separazione tra romanzo e poesia non è una separazione di compiti: entrambi gli elementi condividono dunque un compito politico, e paradossalmente proprio grazie a quel denominatore comune che è il lirismo. Ciò che li differenzia è semmai solo una differente organizzazione strutturale, non funzionale. Resta che la poesia è quella più immediatamente compromessa con l'esplicazione di una funzionalità politica, per la sua vicinanza sorgiva con le scaturigini del lirismo:

Con la poesia io affronto un problema che non conosco, che sento, che mi emoziona, che mi pone degli interrogativi. E la poesia è fatta proprio per entrare dentro questo problema, per vederne le parti, per conoscerlo, per dargli anche una struttura e una possibilità di soluzione; ed è prima di tutto una possibilità di apprendimento, da parte mia, del suo stesso nucleo e un chiarimento delle sue combinazioni e dei suoi rapporti.(9)

La poesia incarna una modalità di pratica sperimentale, meno strutturata e più diretta del romanzo nell'interrogare la realtà. Più vicina quindi al soggetto. La sperimentality dei modi di interrogazione della realtà che caratterizzano poesia e romanzo, in ogni caso, va in direzione di una ricerca di risultati il più possibile imprevedibili. Il compito politico della poesia non è l'estrinsecazione verbale perfettamente aderente di una prospettiva o piattaforma ideologica. Questo benché Volponi abbia, com'è noto, una posizione politica ben definita, quale emerge dalla sua attività militante:

Fare della poesia e fare dei romanzi è capire di più o anche capire di meno, però, in ogni caso, capire in modo autonomo e diverso, con capacità di sintesi e di giudizio personali quali sono appunto quelle dell'uso di un nuovo linguaggio e della costruzione di una alternativa, come avviene in una poesia e in un romanzo che non siano soltanto la dimostrazione di un asserto ideologico prestabilito.(10)

Interrogare la realtà attraverso la poesia è la fase preliminare di una problematizzazione della realtà che consente di comprendere soprattutto la dimensione della vita sociale, attraverso l'apporto della prospettiva individuale: «Ho anche un'altra bella speranza: che venga scritta ancora qualche bella poesia. Perché è vero che le poesie non cambiano il mondo, ma aiutano chi le legge, a stare più vigile, a pensare, a capire la società in cui è immerso»(11). Il carattere sperimentale della letteratura è connesso con una dimensione strutturalmente individuale dell'interrogazione della realtà. Sarà anzi proprio l'elemento individuale che produce quello scarto tra ideologia dell'autore e ideologia del testo a realizzare risultati di innovazione estetica, linguistica, storica, psicologica. In questo, la dimensione comunitaria cui in determinate epoche pare puntare la poesia di Volponi, sembra porsi in un momento contraddittorio rispetto alla qualità individuale degli assunti teorici di partenza di Volponi: «La lingua della poesia è più libera più avvolgente e immediata... L'identità che permette è portata all'estremo, sdoppiata. Il personaggio che esprime non viene riassorbito all'interno dell'indulgenza letteraria. Si toccano le ragioni individuali, sono consentite battaglie totali e scontri finali»(12). Lo sdoppiamento dell'individuo è quindi il modo – tutto individuale – che Volponi adotta per realizzare il compito politico – e quindi collettivo – della poesia. «Si toccano le ragioni individuali»; in realtà, perché la poesia espliciti il suo compito politico, deve partire e quasi risolversi nell'individuo Volponi:

La mia poesia è tutta personale, anche dopo i confronti e le lezioni di «Officina», personale nel senso più carnale: ogni insetto, ogni mattina o sera, ogni interlocutore, i paesi, i contadini, i parenti prima e dopo, ogni ragazzo o ragazza, protagonista o spettatore, è sempre una parte di me; sono io stesso con altre facce o parole, ma sempre io, e in ogni parte o pezzo dentro interamente e vivo, con la voracità di distinguere, pesare, capire e trovare il posto e la posizione per misurare me stesso, intercettare le relazioni, giudicare e accompagnarli.(13)

Si presti attenzione al termine *misurare*. La poesia è uno strumento di misurazione, di messa alla prova e interrogazione in primis della dimensione privata e individuale. Com'è possibile il salto dal singolo alla collettività, dunque? E perché questo ruolo di legame tra singolo e collettività attraverso la disseminazione di un nuovo senso comune non viene svolto da testi teorici o saggistici? Volponi sembra individuare il perché solo la poesia riesce a connettere singolo e collettività in un fattore che in qualche modo eccede la compagine linguistica del messaggio estetico:

E il poeta ha pur tuttavia una pretesa superiore a quella che ha lo storico o il politico: la pretesa cioè di una sintesi che valga anche su un piano diretto, di comunicazione. Un programma tracciato da un politico, un libro scritto da uno storico, valgono immediatamente per quel che sono e sono quel che sono nel loro volume: possono non essere attuati, non essere capiti, non determinare delle circostanze, restare cioè inerti, mentre una poesia ha la carica per arrivare subito e comunque al bersaglio, nella commozione di quel rapporto che si stabilisce fra chi scrive e chi legge e che produce sempre un fatto nuovo, fruttifica sempre.(14)

Carica: si tratta di un termine chiave, che pone non pochi problemi di tipo teorico. In breve: il compito politico della poesia si articola attraverso la dialettica tra collettività e singoli. È proprio questa dialettica, la stessa verticalità dei ruoli sociali, assieme alla permeabilità delle sfere della società, che consente il salto dalla dimensione politica a quella poetica. Ma questo salto resta spiegabile e realizzabile solo grazie all'idea della carica, ossia dell'intensità, della forza del testo, da misurare attraverso la poesia: cioè una qualità impalpabile che trascende lo spazio linguistico, pur essendovi probabilmente immanente (o, anzi, proprio essendo l'immanenza stessa del linguaggio a una determinata configurazione storico-sociale, da un lato, e la possibilità del superamento stesso di questa configurazione grazie al mutamento stocastico delle sue espressioni linguistiche, storiche, psicologiche); solo questa carica probabilmente può consentire l'articolazione di un senso condiviso tra singolo e collettività. Grazie a tutto ciò, il rapporto tra politica e letteratura, e in particolare poesia, risulta biunivoco, e persino ipoteticamente reversibile: «*Ora la cultura (di sinistra) che ha molti debiti con i giovani come con tutti coloro che hanno lavorato in posizione subalterna, essendosi in prevalenza dedicata alla sistemazione di valori e alla organizzazione di scelte in senso separato, [...] ha la grande occasione politica [...] di cominciare a fare il piano, paese per paese, fabbrica per fabbrica, misurando le vecchie piaghe e i nuovi desideri. Il piano non come un altro documento politico, ma come un programma e anche come un poema che investa la vita del paese*»(15).

La reversibilità di letterario/politico indica che il nodo che lega letteratura e politica deve situarsi in una topologia intermedia tra l'uno e l'altro dei due elementi di questa autonomia-integrazione. È insomma evidente che il punto di tangenza del nesso poesia e politica è una dimensione che potrebbe essere definita intersoggettività; ma il raggiungimento di uno spazio di intersoggettività lo si può realizzare solo attraverso la tensione, ossia nuovamente la carica:

to begin with I have to say that even if lyric is par excellence the literary genre of immediacy and solitude it always has something more to it as well, that is, the relationship created with the reader in terms of the tension of thought, fresh, new, immediate, in which the reader and the writer, by means of the poem, come together one to one, like the act of crossing the stones of a river, in the flow of a thought not yet analyzed and, it seems, not yet touched by the historical contingencies of poetic or literary analysis.(16)

Una dimensione dell'intersoggettività su cui Volponi si esprime con ancora maggiore diffusione:

of necessity it will lead to an effect of communion by means of the experience produced by poetry, in the poetic thought that links the writer to the poem and the reader to the same poem, in a sort of communal lire that at one and the same time explains and negates the thematics of human solitude. This is, in the end, the task of art. It is in part because of this effect of artistic community that I want my work, both my fiction and my poetry, to be read as literature, as art, rather than as traes ts, as theoretical essays.(17)

La possibilità per Volponi di trasformare una poesia in un grande progetto politico sta in due fattori: da un lato ogni soggetto è diviso e divisibile tra la sua natura individuale, affettiva e sentimentale e la sua agentività politica, che si situano su sfere diverse ma si integrano attraverso il linguaggio, e in particolare alcuni luoghi ben precisi del linguaggio; dall'altro tutti gli individui condividono uno spazio di esistenza in cui linguaggio, estetica e politica non finiscono mai di interferire. Senza la sperimentality della letteratura, che la politica dovrebbe – e potrebbe – riprodurre, la configurazione attraverso cui i vari soggetti abitano lo spazio sociale resterebbe immobile; la letteratura, sollevando su un piano di condivisione sociale la dimensione soggettiva – purché questa venga colta nel suo affacciarsi al mondo storico, psicologico e sociale – introduce uno scarto nella società per cui consente la modificazione delle articolazioni di vario tipo attraverso cui si configura il mondo sociale. Per farlo, usa la forza, l'intensità, la tensione, che si imprime sulle vite dei soggetti. Ora, da dove viene e come materialmente viene prodotta questa «carica» nel testo?

2. Se la piattaforma teorica di cui si avvale Volponi per descrivere il rapporto tra poesia e politica può essere ricostruita nei modi precedenti, non si può fare a meno di porre a verifica quanto detto attraverso un tentativo di escussione del *corpus* poetico volponiano.

La poesia di Volponi sembra mettere al proprio centro un soggetto autobiografico, fortemente ancorato ai propri vissuti disforici. Prevarrebbe nei testi di Volponi la dimensione individuale su quella collettiva.

Bisogna periodizzare però questa situazione: la sua prima poesia sembra priva di un locutore immediatamente riconducibile all'autore empirico Volponi nella sua contingenza storica; inoltre, la figura di personaggio che emerge nel testo non viene messo mai a confronto con i luoghi e i modi dell'esercizio sociale del potere, ma sempre con il paesaggio:

Mio occhio
nel tuo feroce dominio
accetta dunque ogni giorno;
lascia che con purissimo volo
la tortorella risalga all'oliveto.(18)

Sarebbe solo a partire dall'esperienza di «Officina» che la poesia di Volponi incomincia a integrare i primi semi di politicità, o meglio, di coscienza ideologica. È lo stesso Volponi a dichiararlo: «A questo punto si inserisce la lezione (l'apporto) di "Officina". Qualche pezzetto o brano di coscienza ideologica sprizza qua e là, ma non certo di luce interna e vivida. È un tiepido aggiornamento. Il fondo poetico intimistico-decadente (ripeto da possidente di campagna) resta sempre quello e infatti anche il vocabolario e anche l'arco costruttivo del verso restano sempre gli stessi»(19). *L'Appennino contadino* sembra rappresentare una svolta nella misura in cui pare proprio che il soggetto individuale, riconducibile a Volponi stesso, tende a sparire dietro alla diegesi e ai vari modi del *débrayage* enunciativo che una poesia sensibilmente più narrativizzante esibisce. Eppure, se Volponi tende sempre più all'idea di una poesia politica, non dev'essere questo il modello formale a cui aspira, se è vero che i modi della poesia di Volponi cambieranno in fretta: «A quell'ora i contadini / finiscono il primo maggio / e tutt'insieme hanno il coraggio di bere, / di fingersi padroni del loro destino. / In quelle sere ripiegano le rosse / bandiere della libertà d'un giorno»(20). C'è, è vero, in questo testo, una serie di riferimenti espliciti alla politica; d'altro canto, i contadini sono visti da fuori, senza che il soggetto individuale che li presenta al lettore si delinei con chiarezza sull'orizzonte di lettura. Tuttavia, il linguaggio del testo è un linguaggio che non partecipa né della lingua e cultura dei contadini né restituisce la profondità individuale del soggetto Volponi; piuttosto si avvale di una lingua di *koiné* poetica largamente attestata e autorizzata da una tradizione novecentesca, quella post-ermetica. Ecco perché Volponi definisce questa tematizzazione esplicita della politica null'altro che un tiepido aggiornamento: manca forse l'elemento necessario

dell'individuale e del disforico per rendere lo sguardo sui contadini caldo, ossia per dare conseguenze imprevedibili alla compagine espressiva. Manca, insomma, la «carica».

Le cose cominciano a cambiare a partire da *Foglia mortale*, ma è soprattutto da *Con testo a fronte* che si realizza concretamente una sorta di mutazione nella poesia di Volponi. Qui la poesia si abbandona, quasi Volponi si facesse tenere la pena dai suoi personaggi, come Albino Saluggia(21), alla trascrizione del discorso endofasico e sembra assecondare in questa trascrizione la fuga delle idee:

Dalle prime notti del '69,
 le trombe nove...
 della notte tombe scoperchiar
 mentr'illo siero del sonno im-pasta e nutrica
 orecchia e bocca, labbrilli e denti,
 e gole e trombe gonfia di scaricar sospiri,
 e ventri scuote membrane corde:
 in dello scuro avelli tastar
 casse schiodar compagne d'amici e di parenti
 e trarne e torne falcetti lunari d'orbite
 e chiosse di capelli, lingue, denti
 sguardi verdi come serpenti
 e come li mismi e miasmi
 soffianti su per la risalita delle membra
 e del sogno in la turrita coscienza
 curva d'ansia e letizia,
 curiosa che avvicina
 al simulacro con misto
 di pena e di amena voluttà, moneta e chiodo:
 moneta che rotola e suona
 misura e sepoltura
 mentre che quella spoglia
 s'accorpa e gira e intanto spande.(22)

La domanda che si impone, tuttavia, di fronte a questo testo, è in che modo (e in che mondo possibile) il tutto esplicherebbe, al di là del riferimento chiave alla moneta, una funzionalità politica. Si continui nella lettura:

in strugo ir, strogolando
 in de greppiate patir
 in de pagliari dormir
 in de fossati acqua sorbir palustre verde
 in de bietolame sugar e orti
 in de vigne evacuar
 tra pampini zurri e mosche zurrine e d'or.(23)

L'unica risposta plausibile a questa domanda è, seguendo il filo del ragionamento dello stesso Volponi, questa: un simile abbandono simulato e controllato, in laboratorio, a una scrittura che ha elementi di automatismo (ma contraddetti da elementi invece di classica organizzazione retorica, con tanto di anafore insistite) mostra come dilatare e straniare il linguaggio tradizionale della poesia; i politici dovrebbero tentare operazioni simili per superare determinate configurazioni di senso ormai tradizionalizzatesi anche nel discorso politico. Si tratterebbe insomma di un inno al potere liberatorio ed emancipativo del suo inconscio, alla sua carica(24). Va tuttavia da subito apportata una duplice precisazione. In Volponi, a partire da *Con testo a fronte*, la rappresentazione o simulazione di una riproduzione mimetica del discorso endofasico più soggetto agli impulsi dell'inconscio è realizzata attraverso una serie ben selezionata di strumenti formali (alcuni dei quali,

come la rima o la ripetizione lessicale, classicamente retorici) in modo estremamente efficace, ma bisogna ricordare che si tratta di una rappresentazione finzionale, potenziata e resa più credibile dalla insistita tematizzazione dell'inconscio stesso: «L'inconscio spinge il midollo notturno... / cammina dentro i suoi fori e lo attraversa / buio, vello, caduta, precipizio, turno»(25). In secondo luogo, come del resto dimostrano i personaggi folli o nevrotici (Aspri su tutti), con lo scacco delle loro istanze, non è immediatamente scontato che l'inconscio disponga di un vero potere liberatorio, per il singolo. Piuttosto, il potere liberatorio dell'inconscio si attiva a livello dell'intersoggettività, e in quel particolare dispositivo di condivisione di pulsioni e razionalità che è la poesia.

Volponi, appare evidente, tende a accostare nei suoi testi elementi di discorso in apparenza privi di un controllo razionale e apparentemente o meglio finzionalmente abbandonati all'inconscio, ad altri che sono invece persino riconducibili a una provenienza saggistica. Volponi insegnerebbe come da un lato mettere in causa le *communes opiniones* ereditate dai *loci communes* del linguaggio attraverso una vandalizzazione del discorso operata con una deformazione quasi parodica degli strumenti della poesia, con un tipico risultato di smascheramento. La rima, in particolare, costituisce il punto di tangenza o di incrocio tra modi espressivi determinati dall'inconscio e modi espressivi tipici della poesia, evidenziando come la poesia funzioni sempre come un laboratorio di intersezione tra una dimensione irrazionale e una razionale.

Il discorso guidato dalla rima mima una sorta di spossessamento della padronanza delle idee:

Oh Babilon Babilon Babilonunci
 senza cometa né annunci!
 Babilonette Babilonie Babilonette
 fissa all'ora delle sette
 d'ingresso ai cancelli e timbratura...
 Babilon Babilonura
 sporca di nero e di paura...
 come come Babilon? come babilonarti e lasciarti
 Babilonia di officine e reparti
 Babilon Babiloniassa
 come salvar chi ti lassa
 chi da te è mandato via
 Babilon Babilon Babilonia?

Babilon Babilon Babilonente
 Come sottrarti al Cesare presidente?(26)

Ed è il cozzo o l'attrito tra zone a discorso razionale e altre esposte alla deformazione dell'inconscio a produrre l'intensità, ossia la forza. Soprattutto l'integrazione di un discorso saggistico e politico a base razionale con i vissuti disforici del soggetto poetante marcati da elementi di affettività che si imprimono anche sulla sostanza fonica, insomma, sulla forma del testo, imprimono forza al testo. La forza scaturisce dallo straniamento dovuto alla mescolanza di una dimensione razionale con una irrazionale: dalla continua elusione e trasformazione dell'orizzonte d'attesa del lettore. Si veda per esempio il seguente frammento:

La produttività viene misurata
 in base alla produzione oraria di cottimo
 (o al tempo pezzo di cottimo)
 Così come la produttività programmata
 risulta nell'ottimo
 previsto dal sistema di determinazione
 del tempo di cottimo di maggiore redditività
 per l'Azienda.
 Quindi il coefficiente

K è istituito in funzione di *d.*(27)

È noto che Volponi riprende, nella poesia *La deviazione operaia*, lacerti interi di un articolo di Musatti sul tema del cottimo negli operai(28). Ma introduce nel testo anche ulteriori elementi, che contraddicono o rendono inattuabile l'organizzazione razionale del messaggio, come i seguenti versi:

K2 addurre alle dimissioni, all'opportuno
prepensionamento: che gli si dia
qualche soldo, un milione, uno
e un altro dopo un anno a garanzia
di soggezione controllo speranza a K1
di ritornare per buona condotta e pulizia
nella ricerca di essere utile, ognuno
di tutti i giorni di quell'anno: non agonia
ma cura recupero salute in uno

unico sentimento di affezione e simpatia
per l'Azienda(29)

Quantunque vi siano elementi di organizzazione razionale nel frammento appena riportato, continuismo sintattico e sintassi adiettiva trasformano l'intertesto saggistico in un discorso che sfida la capacità di lettura e comprensione del lettore, producendo una tensione e frustrazione, da un lato, e un godimento anarchico attraverso lo schermo comico della rima.

Ma non è solo attraverso l'esposizione irrelata dell'intertestualità saggistica che Volponi perviene a sabotare il discorso pseudorazionale della politica. Ci sono passaggi come il seguente, in cui la rima incornicia e inquadra una dimensione di discorso critico solo a tratti completamente soggetta e abbandonata al filtro dell'inconscio:

È un intellettuale libero Volponi?
e a noi che ci fa
poco o tanta la sua libertà?
Saranno meno fissi e meno soli i piantoni?
La finiranno i capi di sparare sanzioni?
Cesseranno di premiare crumiri e spioni?
Perseguiteranno meno i poveri terroni?
Un Direttore di sinistra non fa discriminazioni?
Un intellettuale libero potrà capire tutto
ma non potrà che scrivere, avvertire
il sottile costrutto.(30)

Si tratta di un discorso esplicitamente politico, non privo di un'organizzazione razionale. Tuttavia questo discorso viene ben presto deviato attraverso la soggezione alla primazia delle catene foniche. Si può forse capire allora che senso hanno, all'interno dei testi di Volponi le rime, la sintassi adiettiva, e il continuismo sintattico da una strofa all'altra oltre ai numerosi parallelismi sintattici che intervengono a rinforzare gli effetti fonici: creare un ponte continuo tra la dimensione della razionalità e quella dell'inconscio: «Affiora il verso seguente, / come l'unico vero, come il solo che allaccia / la lingua e la mente»(31). Inconscio la cui centralità nel libro è tematizzata con frequenza notevolissima, facendone il luogo circolare di una concentrazione anarchica di tutti gli elementi pancronici positivi e negativi della realtà: «L'inconscio non è parallelo ma tondo, / nella piscina e relativo specchio / speculum fondo di ogni immondo...»(32).

Tutto un universo di elementi tematici (e semantici) contraddittori e asincroni, grazie alla dimensione formale, si articolano all'interno del libro. Proprio questo lavoro deve condurre i termini

di un discorso razionale a disvelare la propria sovradeterminazione. La chiave, in questi versi, sta in una spia linguistica: la parola *terroni*. Emerge a seguito di una fuga delle idee innescata dall'automatismo della rima, ma si rivela fin da subito come parola bivoca, che proviene da fuori, dalle catene di dominio dei discorsi dei dirigenti; svelando con ciò che non l'inconscio è sovradeterminato, ma anzi ha una carica potentemente liberatoria; piuttosto, a essere sovradeterminato è il discorso razionale, sempre ereditato dalle classi dirigenti: perché dietro a quella parola c'è tutto il cinismo e la capacità di calcolo di un qualsiasi dirigente industriale.

Includere nel testo letterario elementi di una critica politica (ciò che statutariamente negli anni crociani della formazione volponiana era non-poesia), implica per Volponi l'utilizzo di un gran numero di strumenti retorici tipici della poesia, a cominciare dalla rima; ma è proprio l'uso della rima, resa grottesca e impiegata in contraddizione con le regole deontologiche di scrittura del testo poetico, a fare da *trait d'union* tra l'elemento autobiografico individuale e la dimensione collettiva: perché attiva una dimensione pragmatica che ingenera nel lettore la sensazione di dover leggere il testo attraverso una determinata cornice di fruizione, per poi fristrare questa sensazione quasi immediatamente..

L'abbandono alla lingua e ai modi espressivi dell'inconscio, da un lato, e alla piattaforma di ideologemi che il testo poetico presenta attraverso gli elementi retorici che ne consentono l'identificazione, e che per certi versi, con i loro aspetti di autonomia del significante, si sovrappongono con i modi espressivi dell'inconscio, crea inizialmente un terreno comune di intesa per una comprensione intersoggettiva, da un lato, ma demolisce e fa naufragare i tanti pseudoconcetti del discorso razionale della politica, o comunque segna una strada per demolirli(33).

A sigillare questo processo di integrazione tra razionale e irrazionale, interviene una serie di inserti di tipo metapoetico(34):

Scrivere poi... è la penna che sputa
 è piuttosto dare forte e male
 con la testa, con la più sottile curva
 della fronte contro un muro;
 la penna segue le botte e le tramuta
 oltre la mano in varchi... (35)

Nello sputo è un'altra involontaria rappresentazione di questa forza. La forza emergerà quindi dalla dimensione semantica, cui leghiamo costellazioni di significato parzialmente relazionati sia con l'inconscio, sia con la storicità della nostra coscienza; dalla dimensione formale di continuismo sintattico associata al fenomeno della fuga delle idee; dalla rima; ma questa forza servirà in particolare a creare un contesto pragmatico e un contenitore in cui recuperare i mille discorsi con cui il soggetto partecipa alla temperie politica del suo tempo per demolirli o, per lo meno «misurarli».

3. Proprio i frequenti fenomeni di inquadramento metatestuale, con la sua caratteristica enunciazione al quadrato, mettono in luce un fatto: un tentativo radicale di far convivere e integrare forma e contenuto.

È noto che la poesia del novecento si è vista riconoscere uno statuto di politicità o attraverso l'assoluto ripiegamento sulla forma, ma evitando *in toto* di tematizzare il discorso politico; o attraverso l'idea di una tematizzazione esclusiva, indifferente alla forma o pronta ad assumere in modo irriflesso forme preesistenti della tradizione. Da Mallarmé(36) a Zdanov, la politica sembra scegliere due strade per entrare a dimora nel testo poetico: farsi sussumere dal momento formale, o farsi rappresentare dal momento contenutistico. Di fronte a questa duplice via novecentesca, Volponi sembra imporre una strada alternativa: lavoro sulla forma, da un lato, tematizzazione esplicita della politica, dall'altro(37); con l'elemento della primazia dei modi espressivi dell'inconscio a fare da legante e a produrre quell'aspetto cruciale del testo poetico che è la forza, l'intensità, attraverso tutta una serie di fenomeni di vandalizzazione della lingua poetica e della

lingua razionale (basati sull'exasperazione delle sue stesse peculiarità, o il simulato abbandono all'automatismo verbale) che reca con sé pregiudizi irriflessi. Così, l'inconscio, con la sua forza o intensità disgregatrice (perché in fin dei conti *carica* è un altro nome per designare il ruolo dell'inconscio nel testo), travaglia il discorso razionale della politica fino a contaminarlo con i vissuti disforici del soggetto, evidenziandone i limiti, le convenzionalità, i condizionamenti. Non quindi un inconscio politico del testo; ma il discorso conscio messo al vaglio di quello inconscio, che ne mostra tutte le crepe, i varchi: due immagini che tornano con frequenza nei testi di Volponi(38), a evidenziare come il discorso razionale sia sempre esposto all'abisso del nonsense e dell'incompiutezza, rivelando in continuazione slabbrature e imposture, e che il vero lavoro del potere è mascherare e nascondere questa assoluta esposizione. Solo la poesia, però, potrà trasformare questa giustapposizione di due discorsi che rappresentano due forme diverse di soggettivazione, quella del discorso ideologico e quella della voce dell'inconscio con le sue continue emergenze, in un fenomeno transindividuale e, in quanto tale, liberatorio; la liberazione, per Volponi, è solo nella comunità:

Quando l'orizzonte fu solo quello dei sassi che poteva distinguere davanti a sé, il nano si fermò.

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolsse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto.

Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo.(39)

Gianluca Picconi

Note.

- (1) Paolo Volponi, *La strada per Roma*, in *Romanzi e prose*, Vol. III, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2003, p. 353. Si può certamente dire che *alibi* è termine morantiano.
- (2) Elena Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, p. 18.
- (3) Paolo Volponi, *Il sipario ducale*, in Id., *Romanzi e prose*, Vol. II, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. 61.
- (4) Paolo Volponi, *Vorrei scrivere versi epici*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, Lithos, Roma 1995, pp. 137-138.
- (5) Paolo Volponi, *L'inedito di New York*, Conversazione con Luigi Fontanella, Torino, Aragno, 2012, p. 24.
- (6) Ivi, p. 25.
- (7) Paolo Volponi, *Incontro con la pantera*, in Id., *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato, Lecce, Manni, 1994, p. 130.
- (8) Ferdinando Camon, Paolo Volponi [Intervista], in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 129.
- (9) Paolo Volponi, Francesco Leonetti, *Il leone e la volpe: dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 107-108.
- (10) Ferdinando Camon, Paolo Volponi [Intervista], cit., p. 128.
- (11) Paolo Volponi, Francesco Leonetti, *Il leone e la volpe*, cit., p. 132.
- (12) Ivi, p. 109.
- (13) Paolo Volponi, *Notizia autobiografica*, in Gian Carlo Ferretti, Paolo Volponi, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 78 (si tratta del numero 64, aprile 1972, di «Il castoro»), redatta nel 1963.
- (14) Ferdinando Camon, Paolo Volponi [Intervista], cit., p. 128.
- (15) Paolo Volponi, *I giovani, la moneta, il mercato*, in Id., *Scritti dal margine*, cit., p. 67.
- (16) Gregory Lucente, *An interview with Paolo Volponi*, in «Forum italicum», 26, 1992, p. 233.
- (17) Ivi, p. 233-234.

- (18) Paolo Volponi, *Il giro dei debitori*, in Id., *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, Prefazione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2001, p. 15. D'ora in avanti si adotterà per indicare questo volume l'abbreviazione P, seguita dal numero di pagina del testo poetico cui si rimanda.
- (19) Questo testo si legge in Gian Carlo Ferretti, Emanuele Zinato, *Volponi personaggio di romanzo, con tre testi inediti*, Lecce, Manni, 2009, p. 60.
- (20) Paolo Volponi, *L'Appennino contadino (Le porte dell'Appennino: P, 133)*.
- (21) Sulle poesie di Albino Saluggia, si legga Maurizio Masi, *Le poesie di Albino*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca e Emiliano Alessandrini, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 231-243.
- (22) Paolo Volponi, *Appunti sul raschiare dell'insonnia e sulle sue finzioni (Con testo a fronte: P, 203)*.
- (23) *Ibidem*.
- (24) Il tema della capacità liberatoria della lingua della follia è discusso da Paolo Zublena, *Anteo liberato. La lingua della Macchina mondiale di Volponi*, in «Istmi», 15-16, 2004-2005 (fascicolo monografico: Nell'opera di Paolo Volponi), pp. 125-156.
- (25) Paolo Volponi, *Cattura (Con testo a fronte: P, 331)*.
- (26) Id., *Un ordine industriale (Con testo a fronte: P, 279)*.
- (27) Id., *La deviazione operaia (Con testo a fronte: P, 241)*.
- (28) Cesare L. Musatti, *Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica*, in «Rivista di Psicologia», LVII, 2, aprile—giugno 1963, pp. 91—128; e verrà poi ripreso in Cesare Musatti, Giancarlo Baussano, Francesco Novara, Renato A. Rozzi, *Psicologi in fabbrica. La psicologia negli stabilimenti Olivetti*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 69-105.
- (29) Paolo Volponi, *La deviazione operaia (Con testo a fronte: P, 243)*.
- (30) Id., *Petra pertusa e mista, (Con testo a fronte: P, 274)*.
- (31) Id., *[Omero alla fine dell'ultimo verso] (Con testo a fronte: P, 345)*.
- (32) Id., *Vista sull'anno parallelo (Con testo a fronte: P, 367)*.
- (33) Alessandro Gaudio scrive persuasivamente: «La vittoria contro le zone cieche e vacanti di questo soggetto consiste nella convinzione che nulla permanga nell'astoricità, nulla sia asociale, ma tutto, anche l'inconscio e, ovviamente, la poesia, diventi politico» (Alessandro Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2009, pp. 70-71).
- (34) Sull'importanza del fenomeno metapoetico o metatestuale nel creare una sorta di enunciazione al quadrato che veicola l'espressione della «forza» del testo poetico si esprime in un suo bellissimo articolo Enrico Testa: *La forza della poesia. Sulla lingua di Antonio Porta*, in «il Verri», 46, 2011, pp. 5-19.
- (35) Paolo Volponi, *Insonnia inverno 1971 (Con testo a fronte: P, 249)*.
- (36) Su Mallarmé e le sue interpretazioni in chiave politica è d'obbligo consultare Jean-François Hamel, *Comarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, 2014.
- (37) Allegoria di questa duplice strada, che Volponi intende come una strada di liberazione ed emancipazione è indubbiamente il riferimento a Marx e Freud: «a momenti / dovrei riconoscere banalmente devoto, / nei due nuotatori, Marx e Freud» (Paolo Volponi, *L'attesa*, in *Nel silenzio campale: P, 372*).
- (38) Due soli esempi tra i numerosissimi individuabili ad apertura di libro. «solo crepe / arrivo a tastare di disastri» ([*Pasolini da cinque anni è morto*], *Con testo a fronte: P, 344*); «la penna segue le botte e le tramuta, oltre la mano, in varchi...», *Insonnia inverno 1971 (Con testo a fronte: P, 249)*.
- (39) Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. II, cit., p. 453.

POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE

MODI E MOTIVI DI UNA SCRITTURA CIVILE: GIAN PIETRO LUCINI

1. Le figure della vendicazione

Che Gian Pietro Lucini concepisca la poesia come funzione attiva, sia in senso individuale che collettivo, è pressoché implicito nella sua poetica anarchica («*agire* è la sola pietra di paragone colla quale si deve stabilire il valore del nostro sapere»**(1)**); resta da appurare, tuttavia, con quali modalità lo slancio rivoluzionario si traduce nei termini concreti della scrittura. Per lo scrittore lombardo, la parola letteraria, qualora sottesa da un ideale libertario, è essa stessa, «azione pura e luminosa»**(2)**, che non necessita di mediazioni di carattere, per così dire, “contenutistico”. Lo stesso agire letterario, pertanto, diventa direttamente un operato in senso rivoluzionario: «arme ritrova la Ribellione nelle figure della canzone»**(3)**. E ancora: «sian tutte queste carogne sociali / che abbatei con piacer, l'una sull'altra, / con giuste e numerate revolverate»**(4)**. La pregiudiziale rivoluzionaria è connaturata al fare letteratura di Lucini, in un nesso inestricabile tra il livello ideologico e quello delle scelte operative: «ho espresso la poesia delle folle, delle rivoluzioni trascorse ed avvenire, il vortice ed il rombare delle grandi machine a scoprirsi, la felicità delli umili, la contentezza misera alla quale tutti possono accostarsi, l'angoscia della fame e la filosofia che verrà»**(5)**. In particolare, sul piano della pratica testuale, due sono gli esiti maggiormente visibili: la predilezione per i momenti storici nei quali fermentano i movimenti rivoluzionari e l'elaborazione di una sorta di mitologia della vendicazione sociale.

L'interesse luciniano per l'istante “prima della rivoluzione” affonda le proprie radici in quella che si potrebbe intendere come la preistoria della sua scrittura, vale a dire il romanzo breve *Spirito ribelle*, ma si sviluppa distesamente in *Gian Pietro da Core* e nella *Prima Ora della Accademia*. Per quanto estremamente diverse fra loro, queste due opere rispondono, attraverso una sorta di reciprocità (l'una sembra essere il rovescio dell'altra), al medesimo intento: laddove nel romanzo Lucini vuole dimostrare l'erroneità di una lotta di classe che crede di poter fare a meno dell'apporto della cultura (e per questo inserisce il personaggio di Menicozzo il Savio quale proprio portavoce), nel poema drammatico la cultura prende direttamente la parola, diventa protagonista dell'agitazione rivoluzionaria. Viene così sottolineata l'importanza storica degli «Eroi» (Marat, Diderot, Condorcet e altri), mentre al Nipote di Rameau è delegata la funzione ironica e satirica del testo. È questo personaggio a chiudere, con le proprie parole, l'opera, con uno scarto metaletterario che sembra negare il valore della “visione” appena svanita:

[...] Tutto questo è Accademia,
una bislacca Venere pandemia, letteratura senza paura
che non dà fondo a nulla, né meno alla pancia.
Udite le budella a risvegliarsi come ruggendo nel ventre capace.
Noi potremo dormire? Dimenticate il presente e il passato.
Tabula rasa: io continuo a ghignare.**(6)**

Il proposito di Lucini è l'esatto contrario di quello che dice, con fare sarcastico, il Nipote di Rameau (e quel ghigno conoscerà ulteriori incarnazioni, altrove), cioè dare vita a una letteratura che tenti di adoperarsi per il superamento delle contingenze materiali, sostenitrice di «idee che hanno la forza della fame»**(7)**, secondo le parole di Sanguineti. Ciò giustifica, probabilmente, la presenza costante della fame (e della relativa povertà) come dato di fatto irriducibile e quasi assoluto, che, a partire dal *Gian Pietro da Core*, si propaga fino ai testi dotati di una maggiore e più immediata aggressività sul piano politico (due su tutti: *Il Sermone al Delfino* e *La Nenia al Bimbo*). Dice ancora il Nipote di Rameau, ottemperando al proprio ruolo di artefice di un controcanto ironico che abbassa costantemente il livello del discorso per condurlo all'orizzonte del ventre: «La vecchia prosodia è una retorica; questa filosofia / un accalappa nuvole. Rameau, l'idee son grigie / come uno stinco di morto alla notte, se tu non hai cenato»**(8)**. Tra l'altro, la fine imminente dell'*ancien régime* è posta

in relazione con l'esaurimento del suo patrimonio culturale, la «vecchia prosodia»: il verso libero (messo in atto proprio nel testo che parla della Rivoluzione) si configura apertamente come arma rivoluzionaria(9).

«Evoluzione e rivoluzione: necessità»(10): la filosofia della storia di Lucini è tutta inscritta in queste parole, nell'idea di un processo storico che si muove in maniera ascensionale e nondimeno segnato da alcune fratture che gli imprimono improvvise accelerazioni; *historia facit saltus*, insomma, e a questo balzo in avanti la letteratura deve cooperare in maniera fattiva, non per via subordinata. Il primo e più ovvio corollario di una simile concezione della poesia è il rifiuto del «lavoro solitario nella *torre eburnea*»(11), del solipsismo romantico che fa dell'intellettuale un estraneo nel proprio mondo. Lucini propugna dichiaratamente una letteratura che possa avere un'eco nella società, che prenda la parola per fare giustizia dei delitti commessi dalla borghesia contro il popolo e contro l'arte (lo scrittore agisce infatti, allo stesso tempo, come vendicatore di sé stesso e di coloro che non hanno voce).

In tal senso, l'autentico punto di svolta nella coscienza poetica e politica (le due cose procedono appaiate), il discrimine nel percorso intellettuale dello scrittore è senza dubbio rappresentato dai moti milanesi del maggio 1898, i quali restano, anche negli anni successivi, una sorta di ferita insanata che grida vendetta: «La reazione savoina compiuta da Bava-Beccaris, il nuovo Haynau di Milano mi ha sollecitato all'azione politica più direttamente»(12). Lo scrittore interviene immediatamente – sia pure mantenendo l'anonimato, per sfuggire alla repressione – con *Il Sermone al Delfino*, ma non perdona ai suoi colleghi un silenzio che giudica colpevole. Afferma altrove Pierrot, nei panni del rivoluzionario: «Erano i giorni sacri all'Epopea, / la mite melopea della Tempe clorotica taceva; / tutto il mondo attendeva»(13). Se l'episodio storico evocato è in effetti la Comune parigina (vicenda molto cara a Lucini), non è difficile leggerci in controluce un attacco contro quei poeti che non hanno sentito l'urgenza di rendersi partecipi di avvenimenti tanto gravi. Alcuni anni più tardi, ben più apertamente, Lucini, nell'*Antidannunziana*, farà i nomi da accusare: «due fatti, essenzialmente italiani politici e civili, si avvicendarono in quest'ultimi tempi: I, *le giornate del maggio 1898*; II, *il terremoto siculo-calabrese*. Davanti a questi avvenimenti, Carducci, Pascoli, D'Annunzio rimasero silenziosi: la loro Musa non ha trovato verso»(14).

Le stesse maschere sono senza dubbio interpretabili, *more allegorico*, in chiave rivoluzionaria, quali «Maschere sante della ribellione»(15), dove l'attribuzione di santità fa corpo unico con l'idea di un «Popolo Cristo assassinato»(16). L'iconografia cristologica, in questo caso, non si riferisce al solo artista, ma, in senso più vasto, fa del Cristo l'allegoria degli oppressi: «è Cristo, cara, / è il povero pezzente, che Tu divorì ogni dì; / è l'operaio che sciopera; è il ribelle che ha fame»(17). Nell'epica luciniana, pertanto, la figura del Cristo entra a far parte di una costellazione di simboli e di motivi tutti contrassegnati dall'idea della rivoluzione e della vendicazione (e sarà, allora, soprattutto un Cristo vindice).

«Vendicazione» è dunque parola cruciale per Lucini, sotto la cui insegna può collocarsi gran parte della sua produzione letteraria; essa compare ben prima del fatidico 1898 (che è pur sempre, secondo la specificazione luciniana, «Anno Vindictae Domini»), giacché, nell'*Epistola apologetica*, lo scrittore lombardo parla di una «volontà di vendicazione e di risorgimento»(18). La frequenza del termine aumenta ove il testo diviene in maniera più manifesta vettore di un particolare disegno contestatovi, in particolare, *ça va sans dire*, nelle *Revolverate*. Il testo mostra, già in limine, le proprie carte:

Per chi io canto questi fiori plebei e consacrati
dal martirio plebeo innominato,
in codesto sdegnoso rifiuto di prosodia,
per l'odio e per l'amore,
per l'angoscia e la gioja,
e pel ricordo e la maledizione,
per la speranza acuta alla vendicazione?(19)

Da notare, ancora una volta, il fatto che Lucini sottolinea il nesso saldo e indissolubile tra la palingenesi sociale e la nuova forma d'arte, quel «rifiuto di prosodia» che è «sdegnoso» non soltanto per ragioni interne alla letteratura.

Il tema della vendicazione si ricollega, attraverso un itinerario ideologico-letterario fortemente radicato nella tradizione lombarda (e presente a Lucini medesimo) alla Scapigliatura, a quella rivolta ideale di cui essa era stata espressione. Nonostante l'autore del *Verso libero* non manchi mai di ricordare l'ambiente scapigliato con una non trascurabile vena di nostalgia (un esempio per tutti, la giustamente celebre *Passeggiata sentimentale per la Milano di «L'altrieri»*), sarebbe alquanto riduttivo fare di Lucini un epigono attardato della Scapigliatura. È sicuramente vero che egli ne eredita l'impeto sovversivistico, ma il suo progetto è meno astratto rispetto a quello di Praga e compagni, poiché viene a collocarsi in relazione – sia pure decisamente problematica – con i movimenti reali della società, non prende una colorazione di esclusiva impronta individuale(20). Qualora si confronti il concetto di vendicazione con il quadro di riferimenti letterari (e non) che costituiscono l'alveo entro il quale germina il sistema di scrittura di Lucini, non si potrà non ravvisare la matrice regionale di una siffatta tematica. Essa si presenta come variante individuale di una tensione morale della letteratura che caratterizza tutti gli scrittori lombardi, da Parini a Gadda; in Lucini, tale funzione etica è quanto mai operante – «persuadere nell'estetica, l'etica»(21) è uno dei suoi motti preferiti –, ma è assai inasprita, fino a trasformarsi, appunto, in «vendicazione», per varie ragioni, dalla perdita di ruolo dell'intellettuale (con la sua conseguente emarginazione) all'indebolimento e alla definitiva caduta delle aspettative rivoluzionarie riposte nella borghesia(22). Quest'ultima ha perpetrato un tradimento, inquinando con la mercificazione l'intera realtà, tanto che il poeta, magari nella posizione privilegiata dell'aristocratico, è incline a rifiutarla come destinataria del proprio discorso, indirizzato, invece, direttamente al popolo degli oppressi.

È abbastanza scontato che un elemento ideologico costitutivo della scrittura luciniana come quello della vendicazione (e, più estesamente, della rivoluzione) abbia la propria corrispondenza in sede testuale in un sistema figurativo alquanto articolato. Nella poesia di Lucini è di fatto possibile rintracciare una sorta di mitologia della «divina Rivoluzione»(23) la quale, a sua volta, dà origine a un'iconografia che attraversa, quasi in forma di *Leitmotiv*, un'ampia parte della produzione creativa dello scrittore. Oltre al Cristo di cui si è già detto, almeno due sono le figure degne di nota nella costellazione rivoluzionaria, Prometeo e Gioppino, che, in virtù dei loro opposti caratteri (l'uno colto e letterario, l'altro basso e popolare), rendono pienamente conto dell'ambivalenza della scrittura luciniana.

Nell'economia della produzione letteraria di Lucini, il burattino Gioppino, di origine specificamente lombarda, riveste un ruolo tutt'altro che secondario, come attesta la sua presenza costante nelle opere dello scrittore; con il suo manifestarsi essa copre infatti un arco temporale che parte dal *Gian Pietro da Core* e arriva fino alle *Revolverate*, attraversando così una porzione non esigua dei testi creativi luciniani. E, di tale produzione, Gioppino è *magna pars*, al punto da travalicare l'orizzonte entro il quale dovrebbe muoversi, quello peculiare della teatralità, per entrare anche nel territorio della narrativa. Il burattino bergamasco (ché di questo si tratta, effettivamente, e non di una maschera della Commedia dell'Arte) si delinea quale funzione ideologica dell'autore, ne costituisce uno dei portaparola di maggiore rilievo e significatività; nondimeno, e nonostante una deformità che, con un facile psicologismo, indurrebbe a intravedervi una proiezione di quella di Lucini, è difficile scorgere in lui – come avviene invece nel caso di Menicozzo il Savio – un travestimento del poeta. Al massimo, mediante un processo analogo alla *mise en abîme*, è lecito immaginare il fantoccio quale appendice, fisica e soprattutto ideologica, di Menicozzo stesso.

Gia nel romanzo, nell'episodio della recita per i contadini, il burattino liberatore è descritto con tratti che ne accentuano la centralità: «Quel suo Gioppino ridicolo, cavalier di virtù, ardito combattente, giocondo ed astuto di furberia montanara, dall'eloquio immaginoso a tropi ed a figure, imperniava a torno a sé tutto il perché dell'azione»(24). Senza sradicarlo dalle sue origini, il narratore innalza il personaggio a una dignità che si potrebbe definire epica: «Per lui, la nostra poesia nostalgica dell'azione suscitò, dalle guerre, l'Epica»(25). Gioppino combatte «colla sceda e

col randello»(26), diventando specchio della necessità di congiungere in un'azione integrata e unitaria le armi dell'intelletto con quelle della piazza.

Tuttavia, il temperamento caustico e l'intransigenza da vendicatore dei torti non sono requisiti attribuiti *ex novo* da Lucini a Gioppino, poiché sono già racchiusi nella caratterizzazione popolare del personaggio: lo scrittore ne amplifica il tratto "politico", per farne il ribelle per antonomasia. Esso rappresenta, nella sostanza, la «vendicazione» incarnata, tanto che la sua sola presenza è sufficiente per arrecare disturbo, e magari anche timore, ai nemici degli oppressi. Nella *Nenia al Bimbo*, colui che parla con il figlio di aristocratici dice: «i giuocattoli dormono anch'essi. Che peccato, però hai / il teatrino colle marionette: ma ti manca il villano colla falce»(27). Per allegoria, si può leggere qui la rappresentazione della rimozione (anche nel significato propriamente psicologico) operata, nel tentativo di preservarsi, dalle classi alte nei confronti della miseria e delle potenzialità di rivolta delle masse. Così, con un chiaro intento pedagogico, il Gioppino viene allontanato dagli occhi del bimbo ricco. A sua volta, il burattino si rivolge ai bambini poveri definendoli: «genitura clamante dentro al vizio / dell'eterna miseria, progenie a cui è destinata la più fatale / opera del futuro, progenie destinata alla vendicazione»(28).

È proprio nei *Drami delle Maschere*, per forza di cose, che a Gioppino è accordato più ampio spazio, grazie al quale dispiega tutte le proprie virtualità letterarie e iconografiche. Il personaggio, infatti, e qui risiede la sua specificità di rappresentante delle popolazioni rurali, fa riferimento in maniera quasi ossessiva, nei propri discorsi, ad aree semantiche "basse", relative alla corporalità (la fame e la polenta); ciò ne mostra la parentela stretta con altre due maschere fondamentali, Arlecchino e Brighella (il *Monologo di Brighella* è infatti tutto improntato a un linguaggio gastronomico). Ovvio, dunque, che Gioppino funzioni, nel testo, come doppio parodico di personaggi che si collocano – o tentano di collocarsi – nel territorio del sublime; è il caso, per esempio, del *Monologo del Don Juan*, alla conclusione del quale la comparsa del burattino fa l'effetto di un improvviso rovesciamento e abbassamento di tono del discorso. In tal caso, Gioppino assolve la funzione di cattiva coscienza del seduttore: «porto / davanti a voi e vi rivelo nella gola sformata tutti i vostri delitti»(29). Egli è perciò dotato di una qualità ostensiva della fame e della miseria che lo rende un disvelatore del senso che si cela dietro le apparenze nobili: opera, in ultima istanza, per contrasto.

Nel personaggio di Don Juan è sempre dato vedere, nei testi luciniani, una valenza nettamente negativa: esso di fatto contribuisce a rappresentare le classi elevate con tutto il loro corredo di vizi, a cominciare da quello della seduzione, particolarmente gravido di insidie sul piano sociale (oltre che eticamente condannabile). Il giudizio di riprovazione nei confronti della figura del seduttore è un'altra di quelle tematiche che inducono a descrivere Lucini come scrittore saldamente ancorato a un "discorso lombardo" della letteratura. Dal «giovin signore» pariniano al Mussolini interpretato da Gadda di *Eros e Priapo*, la seduzione, sia che si eserciti sulle donne che sulle masse di lettori e di elettori, è destinata a ricevere una severa condanna. Nel caso dell'autore delle *Revolverate*, l'apice di tale valutazione negativa è raggiunto nel sarcasmo feroce con il quale si biasima il dongiovannismo dannunziano, attivo costantemente e in ogni direzione, ancor più pericoloso in quanto teso alla realizzazione di un consenso popolare attorno alla persona del poeta(30). Ed è per queste ragioni che Lucini tende a immaginare il proprio operato contro i «Don Giovanni / della poltrona e piatta modernità»(31) come analogo a quello del Commendatore: la scrittura civile si immedesima così nella parola del Convitato di Pietra.

All'altra icona della rivoluzione, delle due individuate, cioè Prometeo – il cui nome è accostato a quello di Cristo(32) –, è intitolato il testo di apertura del libro primo delle *Antitesi*. Attraverso un procedimento di ipersignificazione di un ipotesto, l'eroe greco, con Shelley (un brano del quale è posto in epigrafe da Lucini alla sua composizione), si è progressivamente trasformato nel portatore di un ideale libertario che lo scrittore lombardo accentua ulteriormente all'interno dell'ottica anarchica(33). Il carattere di Prometeo, alleato degli uomini e fautore di una rivolta contro gli dei, non può non entrare in risonanza armonica con la poetica anarchica di Lucini. In più, nell'etimologia del nome dell'eroe (che è profeta, anticipatore del futuro) si stabilisce un'affinità

con la natura di rivoluzionario e iniziatore del nuovo che Lucini attribuisce, tra l'altro, al poeta, il quale si propone, appunto, come «Prometeo moderno»(34). Ma ciò che più interessa, nell'uso che lo scrittore fa del mitologema, è il bagaglio figurativo che se ne determina; questi i versi conclusivi di *Prometeo*: «Noi veniamo con te: dai pali avulso / scardina il mondo: ribellion di gioia / rida di fiamma, domini col fuoco»(35). In questa specie di apologia della distruzione vanno a convergere numerosi motivi provenienti dal romanticismo, da Nietzsche e dall'ideologia anarchica; ed è piuttosto sintomatico, nonché singolare (data l'epoca), che al Prometeo faccia seguito, nella stessa sezione delle *Antitesi*, la figura di un altro distruttore rivoluzionario, lo scandaloso Sade.

Nei versi citati poco sopra occorre sottolineare, accanto agli elementi ideologici, il dato iconografico del fuoco, strettamente correlato all'immagine della rivoluzione. Attraverso un'analisi dei testi luciniani attenta ai fenomeni dell'immagine, è possibile individuare una sequenza analogica e metonimica schematizzabile nel modo seguente: Prometeo – fuoco – rivoluzione – sangue – rosso. In effetti, la presenza di un singolo termine non comporta affatto l'immediata evocazione di tutti gli altri; le occorrenze di Prometeo, per esempio, sono circoscritte a pochi testi, poiché esso agisce per lo più in profondità, quale repertorio figurativo dal quale attingere incessantemente. Tuttavia, non c'è dubbio che si possa scorgere una struttura triadica di base (fuoco, rivoluzione, rosso) che esercita la propria forza di evocazione in senso iconografico nella gran parte della produzione luciniana.

Ha scritto Bachelard che «tutto ciò che cambia rapidamente si spiega attraverso il fuoco»(36), sottolineando in sostanza la potenzialità rivoluzionaria e trasformativa di quest'ultimo. Nel caso di Lucini, in virtù dell'attivazione di un nesso metonimico, il fuoco e il rosso (del fuoco stesso, del sangue e delle bandiere) costituiscono le concretizzazioni della *vis* rivoluzionaria della scrittura; tuttavia, sempre come elemento di trasformazione, la fiamma appartiene anche alla simbologia alchemica, senza dubbio non ignota allo scrittore lombardo. E se in Palazzeschi, per esempio, il rosso rimanda a una catena referenziale «tutta negativa»(37), fondata su un dramma inconscio, per Lucini esso è al contrario dotato di segno positivo, giacché legato alla sfera del fluido e del trasformabile, secondo la lettura fornita da Viazzi(38). Scrive Lucini nel *Sermone al Delfino*:

Fiammi la Coscienza popolare, intensa,
come un rogo, vendicazione. Fiammi raggi e distrugga: e sorgano
crepitanti le lingue improvvise, febbrili, lambenti
ai fastigi scolpiti dei palazzi.(39)

Ma è nella *Nuova Carmagnola* delle *Revolverate* che si registra l'assoluta identità tra il fuoco e la rivoluzione; il testo è infatti una sorta di inno alle facoltà distruttive del fuoco stesso:

Sprizza, va, scintilla attizza,
nella bizza del pitocco:
esaspera il sesso delle prostitute,
arma di ciottolo la mano scabra
del bastardo vagabondo;
nel profondo dell'anima incoraggia:
precipita e confondi
superstizione e libertà,
lecito e arbitrio,
virtù e delitto;
nel conflitto secolare,
tra l'imperial straccioneria e i ricchi,
soffio, furia, devastazione:
i pasciuti riusciti a pontificare,
dopo il dominio breve, si preparano le bare.(40)

Il rosso, la cui frequenza è ancor più rilevante, si pone come colore naturale della rivolta, così che la scrittura è «poema di rossi perché»(41); inoltre esso compare regolarmente quale segnale visivo di una esplosione di passione civile, sia in senso privato che collettivo: «Bolle la terra, e bolle il cuore,

/ non v'è colore miglior del rosso»(42). Questi due versi si ritrovano, pressoché invariati, nella *Nuova Carmagnola*, testo che già nel titolo rivela quanto la Rivoluzione francese, «il più grave fatto politico e sociale dell'Europa moderna»(43), abbia influito sulla formazione intellettuale di Lucini, tanto da configurarsi come una sorta di mito originario, luogo di elaborazione di un gran numero di materiali simbolici.

Sempre restando nella prospettiva dell'analisi iconografica, nel *Gian Pietro da Core* si assiste alla trasformazione di un semplice grembiule rosso (appartenente a Giovanna) in «gonfalone della rivolta», il quale scatena tutta la «forza bruta di una turba eccitata»(44), per poi tornare a rivelarsi nella sua sostanza di simbolo grottesco e degradato dell'inadeguatezza dell'esito finale rispetto alla volontà rivoluzionaria di Gian Pietro e alla predicazione di Menicozzo.

Il rosso, se è associato alla vendicazione, è naturalmente anche il colore del sangue, ma dove la scrittura si appoggia maggiormente a un repertorio di immagini cruento, nel tentativo di suscitare la compassione del lettore, si annida l'insidia di un effetto opposto a quello desiderato, cioè la ricaduta negli stereotipi del patetico. Si avverte talvolta una discrasia tra l'aggressività di una pulsione civile estremamente considerevole, frutto di autentica partecipazione, e scelte formali che puntano più che altro verso la suggestione, finendo con il relegare il testo all'interno dell'orizzonte della letteratura, negativamente intesa. I risultati sono così alquanto oscillanti dal punto di vista della qualità dei testi, come è possibile avvertire agevolmente nel *Sermone al Delfino*, dedicato al «Maggio di sangue», in cui la temperatura del fervore politico e dell'indignazione è tanto elevata quanto ancora non del tutto matura in sede formale. La scrittura si presenta come anticipazione di futuri eventi sanguinosi – «Ma qui versi sono e senza numero né rima; apocalittico tuono all'aurora insanguinata; onde non sangue, ma l'intenzione di questo tinge le carte ed appare»(45) –, tuttavia non li esaurisce in sé stessa, poiché ha solo una funzione preparatoria (così come avviene per l'utopia). Scrive Lucini in un passo assolutamente capitale della più tarda *Canzone del Giovane Signore*:

Questo solo ti è lecito oggidì;
ma quando l'Epoca farà ritorno
sullo zodiaco insanguinato,
segna poeta, padrone e brigata
alla corvata del contrapasso:
per vendicarti, un giorno, accontentati qui
della sceda incruenta, umilmente, così.(46)

Una volta acquisita una maggiore destrezza nel maneggiare le armi dell'ironia e della satira, Lucini, pur non abbandonando mai la prospettiva quasi escatologica («l'Epoca»), comprenderà che la poesia civile deve esercitarsi entro lo spazio delimitato della «sceda incruenta». Non un ripiegamento, dunque, ma una elaborazione del risentimento sociale che darà origine, nei testi, a esiti concreti più apprezzabili e personali.

2. Dall'invettiva alla satira

«Oggi è tempo di Satira!», scrive Lucini (o meglio il suo pseudonimo Oldrado) in epigrafe alla sezione di *Revolverate* significativamente intitolata *Sarcasmi*. Si tratta, come si è visto poco sopra, del segnale di una consapevolezza definitiva sul destino di una scrittura che intenda costituirsi quale strumento critico nei confronti della realtà sociale circostante. Le prime manifestazioni della tensione satirica sono riconoscibili nelle opere scritte da Lucini intorno alla seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, i *Drami* e *La Prima Ora*, ove la satira non è ancora, se non l'unica, la principale forma di poesia civile. Essa convive infatti con un altro strumento espressivo della poesia politica, più tradizionale e per certi versi meno efficace, vale a dire quello dell'invettiva. Questa utilizza un tono sostanzialmente elevato, rifacendosi a prototipi di *indignatio* etico-civile fortemente radicati nella nostra tradizione letteraria, ai quali tuttavia la satira (posta nei termini del sarcasmo

feroce delle *Revolverate*) resta alquanto estranea, dal momento che è stata tenuta per secoli al di fuori dei generi nobili della letteratura. Nel momento in cui affronta questioni apertamente politiche, Lucini sente la necessità di potenziare la propria poesia inserendovi una serie di segnali di genere, i quali indicano la legittimità di quel testo e di quei temi sulla base di un sostrato letterario di qualità. Non è perciò un caso che lo scrittore ricorra a determinati riferimenti intertestuali proprio nell'ambito di situazioni testuali di intenso impegno politico. Già in apertura del *Sermone al Delfino*, viene evocata la figura letteraria che sta all'origine della tensione civile lombarda:

Le vecchie fole della Mitologia nobiliare, sacro e vecchio Maestro,
il fiero mio e venerando Abate,
primo sfatò, enciclopedicamente:
ed a lui mi inchinai. (47)

Parini (di lui si tratta) è chiamato in causa con la sua autorità per ratificare il discorso letterario di Lucini contro l'aristocrazia. Altrove entra in azione il meccanismo dell'allusione testuale diretta: «Nobile Patria, corifea al lercio / Vecchio, costretta da manette e birri, / Donna precinta, or schiava da bordello» (48), in cui la ripresa dantesca (cioè del massimo poeta civile d'Italia) non implica alcuna intenzione parodica, come avviene in altri casi.

Esiste infine un terzo referente nella poesia politica di Lucini, l'ammirato – ma in maniera affatto controversa – Carducci, il quale agisce sullo scrittore lombardo più che altro come modello di oratoria civile, con il risultato di versi orientati ad accenti di solenne declamazione. Si veda, a titolo di esempio, questo campione testuale, assai rappresentativo di un *modus scribendi* largamente adoperato:

Ma se l'allobroga volpe s'impaccia dentro ai forzieri
della Tiberina che estrugge case di macerie a scherno,
oltre al Tevere giallo, sopra ai magni prati infecondi,
al di là della Mole Adrianea,
(ergasterei plebei, carceri umide
ai pochi cenci dei morti di fame)
i milioni che dà il pingue bottino d'una conquista,
mal rassodata e vile;
[...]
questo Papà a cui fur sacra l'impunità e regale
il fescennar di tra le vecchie Egerie pingui di molli zinne;
questo real Papà, specchio di nobile cavalleria antica,
chiama il vecchio Sciacallo truffatore e raccomanda
a lui sé stesso e lo scrigno e la patria. (49)

Il legame con Carducci è quanto mai lampante nel recupero di alcuni procedimenti stilistici propri del poeta toscano: la costruzione subordinata che fa coincidere la frase con l'intera strofe e provoca una dilatazione disarticolante del discorso; l'ampio ricorso all'antonomasia, deliberatamente ingiuriosa (per cui Giolitti diventa «l'allobroga volpe»); una scelta lessicale, che pur con qualche escursione in basso tipica di Lucini, si mantiene entro l'orizzonte di un registro elevato e ricco di latinismi; l'evocazione di una realtà storica *hic et nunc* che, a distanza di anni, rende meno decifrabile questa scrittura.

Ciò nonostante, l'interpretazione che Lucini offre di Carducci è decisamente tendenziosa, giacché opera una forzatura in direzione dell'enfaticizzazione dei lati progressivi della poesia carducciana. Ed è, comunque, un apprezzamento non assoluto e incondizionato, giacché nemmeno a Carducci, agli elementi restaurativi della sua scrittura, viene risparmiata, nelle *Revolverate*, una buona dose di sarcasmo: «come ricanta un nostro senatore, / che bebbe in fresco a Cristo e ai porcellini / ed or professa il Re» (50). Per il poeta lombardo la pregiudiziale antimonarchica non viene mai meno, anzi si inasprisce con il tempo, e pertanto assai difficilmente potrebbe concordare con la vena celebrativo-encomiastica di testi come *Alla Regina d'Italia*. Dalla lettura dei due pamphlet dedicati

all'autore delle *Odi barbare* e dai passi consacrati gli nel *Verso Libero*, si desume l'interesse luciniano per un «certo Carducci giacobino»(51), quello di *Giambi ed Epodi*, per intendersi, poeta d'opposizione e figura di sicuro rilievo politico. Carducci assolve così, all'interno della poetica luciniana, una funzione ideologica, diventa quasi una maschera letteraria ideata dallo scrittore lombardo, la quale non trova un gran numero di sostegni nella realtà dei fatti. Ha ragione Curi, nell'investigare il rapporto tra i due poeti, quando rileva «un travisamento»(52) da parte di Lucini, il quale, a ben vedere, inventa – per ragioni sia private che politiche – un Carducci che non c'è, con una nient'affatto velata intenzione polemica antidannunziana.

Al di là della triade di autori appena descritta, il cui influsso è comunque delimitato, ne esiste un quarto che, al contrario, esercita su Lucini un magistero di vasta portata e tutt'altro che episodico, Ugo Foscolo. Le attestazioni di stima, del tutto incondizionata e ai limiti dell'apologia, sono ricorrenti e trovano la massima espressione nella conclusione del *Verso Libero*, in cui si parla di «eterno poetico didimeo, vertice, tormento e gloria delle lettere nostre italiane»(53). E anche Foscolo (quello didimeo, appunto, del *Gazzettino del Bel Mondo*) diventa un alter ego di Lucini, ispiratore di una linea civile della nostra letteratura fondata sull'ironia e sulla satira di costume. «Soli Foscolo e Carducci, aprendo e definendo il secolo, avevano saputo riserbarsi grandissimi poeti, essendo disputatori veementi di una politica d'eccezione»(54); la diade concettuale Foscolo-Carducci è particolarmente attiva ed efficace per Lucini, poiché i due poeti «costituiscono la vera “funzione” Parini della nostra letteratura»(55). Si tratta, ancora una volta, dell'indizio di un atteggiamento lombardo, teso ad assumere all'interno del proprio quadro ideologico (al cui principio sta, precisamente, il poeta del *Giorno*) esperienze allotrie per modificarle in senso civile ed etico. La lezione di Foscolo risiede tra l'altro nella fondazione di una letteratura che, per mezzo dell'ironia (e sulla scorta di Sterne, autore estremamente determinante anche per Dossi), scompagina le divisioni tra i generi e moltiplica le maschere dell'autore; in quest'ultima direzione, Lucini combina assai efficacemente Foscolo con Stendhal(56).

Rispetto alle *auctoritas* della scrittura civile, Lucini realizza un riscaldamento dei toni che certifica una maggiore aggressività politica; facendo agire, in dialettica con la tradizione civile italiana, il proprio anarchismo e quello del francese Tailhade, la sua scrittura si tende fino all'eccesso, trasfigurando una carica rivoluzionaria che ormai ha escluso dalla propria prospettiva la possibilità di una riforma della società dal suo interno (come avviene nel caso di Parini). Dall'invettiva e dall'apostrofe si passa così, senza ulteriori mediazioni, all'«imprecazione»(57) e alla «bestemia», secondo le parole dello stesso Lucini. Nel gusto per certa “scandalosa” violenza verbale, lo scrittore sembra toccare uno dei punti di più immediata convergenza con la Scapigliatura, ma le sue motivazioni si mostrano più profonde e radicate di quelle di un Praga. Scrive nel congedo delle *Antitesi*, ironizzando sulla propria inclinazione a chiamare le cose con il loro nome:

Quante bellezze semplici e gioconde
vi ho messo in bacheca nel libro;
e come fui guardingo in sui vocaboli indicativi,
io, che sono di solito sboccato;
niente scatologia, niente pornografia,
proprio come si usa nei salotti per bene
asessuali ed eunuchi;
proprio come è di moda,
broda fogazzariana, elettuario idealista,
faccia sentimentale
e misticismo di seminarista.(58)

Quando entra in gioco, l'ironia realizza, all'interno della scrittura luciniana, uno scarto non indifferente, in cui concentrazione polemica e densità stilistica tendono ad avvicinarsi e a produrre i risultati più ragguardevoli. Di fatto, la satira sembra essere la cifra – non soltanto ideologica, bensì propriamente formale – per mezzo della quale è possibile interpretare una parte piuttosto imponente della produzione di Lucini. In prosa, qualche referto è rintracciabile nelle pagine del *Verso Libero*

contro i gusti letterari della borghesia, contro i pedanti, o nei due volumi dell'*Antidannunziana*. Di una *intentio* satirica si trova traccia anche in un testo che, almeno in apparenza, parrebbe il meno idoneo, cioè il saggio *Pro Symbolo*: «mi sfuggirono, nell'irruenza del dire, acrimonie e sarcasmi, che mi piacciono ancora e li conservo ancora come movimento d'arte; né di questo mi dolgo, se pure chiedo venia»(59). La giustificazione è probabilmente dovuta a un ossequio, ancora piuttosto vivo a questa altezza cronologica, verso la concezione tradizionale, la quale destina la satira ai piani bassi dell'edificio letterario. Ma già nella *Prima Ora della Academia* si incontrano le prime timide espressioni della satira luciniana, «pillole omeopatiche a dosi alternate» di un veleno sociale. Se il Nipote di Rameau è, nell'impianto del poema drammatico, il vettore della carica satirica, spetta a Diderot tessere le lodi dell'efficacia di quest'ultima: «Così il veleno del sarcasmo / passa nei salotti: la satira. Ironia medicata, spuma / leggiera, che crepita scintilla e sfuma; acre al sapore, acre al pensiero»(60).

Il programma è formulato a chiare lettere, con tanto di riferimento classico, nelle *Nuove Revolverate*:

Nel comporre e nel raccogliere tali satire determinate all'antica, quand'anche in versi liberi, fui e sono animato da un orgoglio luciferino. Mi propongo niente di meno di emulare e sorpassare Giovenale. Un Giovenale modernissimo ed istessamente crudele [...].(61)

A queste parole, Lucini fa seguire un elenco di nomi, nella stragrande maggioranza lombardi, che vanno a costituire l'albero genealogico della sua idea di satira: Porta, Heine, Giusti, Dossi e Parini. Non si tratta di autori citati a caso: in particolare Porta, Parini e, naturalmente, Dossi hanno lasciato tracce evidenti nella scrittura luciniana, sia sul piano ideologico che su quello figurativo (nella deformazione grottesca), fino a veri e propri depositi testuali. Memorie pariniane, per esempio, compaiono qua e là nelle *Revolverate*, vecchie e nuove, proprio laddove i testi sono più che mai attraversati dalla tensione etica. Si troverà così un «fimo alto che fermenta», che, seppure posto in bocca a Gioppino, non rivela alcuna volontà di irrisione, mentre la parodia intenzionale si mostra immediatamente in quel «Torna a fiorir Manzoni» che apre il *Divertimento*, una delle composizioni di maggiore rilievo parodistico(62).

A testimonianza del radicamento di Lucini nel contesto sociale e letterario della Lombardia non ci soccorre unicamente la genealogia poetica che lo scrittore si elegge, perché anche gli obiettivi polemici contro i quali si scaglia hanno una loro giustificazione storica. Al solo sfogliare la gran parte della produzione – sia critica che creativa – di Lucini, ci si imbatte piuttosto frequentemente in attacchi, severi o sarcastici, contro la borghesia, la quale si attesta quale bersaglio principale di tutto il sovversivismo dello scrittore. I documenti di tale atteggiamento recisamente antiborghese sono numerosissimi, tanto che non è nemmeno il caso di farne un pur minimo elenco: quello che pare utile stabilire, in effetti, non è quante volte e in che modo Lucini critichi la classe dominante, bensì la sua capacità di comprendere quale sia il suggello che questa, con la sua *Weltanschauung*, ha impresso alla sfera dell'estetico. E, di fatto, Lucini ha saputo individuare, senza dubbio per primo in Italia, il danno principale della mentalità borghese sull'arte, cioè la mercificazione: «Hanno industrializzato l'arte, la scienza, la politica, l'opinione pubblica; vi concorsero i vermicciattoli della scribacchiatura venale, i dubbii arrivati, li imbecilli arrivati, i così-così, in caccia di un ciondolo mallevadore della loro onestà, che poco persuade»(63). Fondata com'è su una realtà di fatto, su una conoscenza assai ravvicinata e non indeterminata dell'universo sociale messo in discussione, la rivolta luciniana, con tutti i limiti di una posizione politica *en artiste*, disancorata com'è da una prospettiva di classe, non ha i caratteri astratti di molta della scrittura civile dell'Ottocento (Carducci e Cavallotti in testa, tanto per fare due nomi familiari a Lucini). Il pubblico che Lucini ha presente non è una massa indistinta, possiede un'identità sociale ben precisa, quella della borghesia milanese (ceto di appartenenza dello stesso poeta), la quale ha tradito ogni istanza rivoluzionaria ed è ormai divenuta «a tutto indifferente che non sia machina, scambio, operai, cambiali»(64). Nella *Passeggiata sentimentale per la Milano di «L'altrieri»*, da cui è tratta la citazione, si sente certamente l'eco del Boito censore della «progenie dei lupi e delle scrofe», tuttavia con un

sovrappiù di consapevolezza storico-sociale che travalica nettamente il maledettismo scapigliato. La trasformazione dell'oggetto estetico in merce non risparmia nulla, arriva fino alle coscienze e investe perfino la città-opera d'arte per antonomasia: «Una Venezia che si lascia comprare, / tutto un mondo che ponsi all'incanto»(65).

Lucini constata dolentemente di vivere nel tempo in cui «la poesia si vende, / come il pane ed il vino, / come vorreste comperar l'amore»(66); il destino comune della letteratura e dell'amore, ambedue ridotti al rango di merci, disvela ancora una volta quanto sia efficiente, in Lucini, il nesso tra poesia e prostituzione. In un siffatto orizzonte storico, è ovvio che la responsabilità etica che lo scrittore lombardo attribuisce al proprio ruolo è enorme: l'intellettuale deve fare da baluardo contro la morale borghese, difendere il patrimonio della cultura dall'invasività della merce. Ecco perché Lucini decide di non scendere a compromessi con l'industria editoriale e di non aderire ai gusti del pubblico borghese, affidando così il proprio operato a un lettore a venire: per questa ragione, nell'esercizio della propria attività di critico, lancia in continuazione strali contro i letterati che cedono al mercato – i «vermicciattoli della scribacchiatura venale», produttori di una «baldracca letteratura»(67) –, con un piglio che, talvolta, diventa decisamente ingeneroso. È il caso, per noi piuttosto sorprendente, di Gozzano, dapprima apprezzato, poi, al momento del successo e del passaggio al biasimato Treves, stroncato(68). E in questa stessa ottica va interpretata l'avversione per D'Annunzio, la produzione poetica del quale si costituisce come il perfetto omologo della mentalità della classe dominante: «Data questa società è logico il suo poeta»(69). Lo scrittore pescarese è, appunto, «l'industriale di poesia», colui che ha asservito il proprio talento all'efficienza produttiva, vera pietra di paragone del borghese, per giungere infine a una «*irrelata produttività formale*»(70). L'inconciliabilità delle due posizioni è sottolineata da Lucini nell'assenza, all'interno della poetica dannunziana, di un fattore etico che giustifichi la letteratura: «non si può parlare di rinascita formale, cioè di scoperte nuove avvenute nel campo della bellezza, se ci accorgiamo che l'etica va a morire od è morta già»(71). E, a tale atteggiamento, la poetica luciniana risponde con la scrittura civile.

Se, nel dipingere con tratti grotteschi la borghesia, come fa in *Revolverate*, Lucini mostra la sostanza lombarda del suo operato – contraendo in particolare un debito notevole, da lui stesso in qualche modo ammesso nell'*Ora topica*, con il Dossi dei *Ritratti umani* –, occorre osservare che, rispetto al modello più ravvicinato, Lucini non cede alla tentazione reazionaria. Non v'è dubbio che nella sua condotta si possano scorgere istanze regressive e nostalgiche dell'aura perduta (sarebbe forse sorprendente il contrario), ma è altrettanto vero che, per lo più, la propria risposta alla *perte d'auréole* Lucini la enuncia in termini progressivi. Tra il restauro della figura del vate proposto da D'Annunzio (il cui rovescio della medaglia sembra essere il sarcasmo conservatore di Dossi) e la negazione della poesia caratteristica dei crepuscolari, Lucini si fa sostenitore di una terza via, quella di una rifondazione del ruolo del poeta. In altre parole, per condensare il discorso con una formula, tra l'orgoglio e la vergogna della poesia, lo scrittore lombardo sceglie una sorta di *orgoglio critico*.

3. Modalità della satira

Gli ingredienti peculiari che fanno di quella luciniana una scrittura eminentemente satirica sono tutti presenti, stando almeno alle proposte teoriche di uno dei maggiori studiosi italiani del fenomeno: la satira si presenta quale «pratica *sans genre* ai confini del letterario che predilige la mescolanza e la saturazione delle forme, dei generi, degli stili, dei linguaggi, marcatamente settoriali, privatistici e spesso osceni, il *bricolage* parodistico e l'estemporaneità, linguaggi tanto retorizzati da simulare l'informale o l'improvvisato, il disprezzo della forma chiusa e del “senso della fine”»(72). Non è difficile riconoscere con una certa precisione, in tali caratteri, il lavoro di Lucini, il quale opera un superamento dei generi – facendo ricorso in particolare al dialogo e al verso libero – e un'estensione delle dimensioni ideologiche e stilistiche del testo che parrebbe anticipare l'idea di opera aperta e costruita secondo criteri modulari tipica delle avanguardie novecentesche.

La satira, anche quella luciniana, punta in grande misura sulla categoria di eccesso, con quanto a essa si connette (l'iperbole, l'iconografia grottesca), nonché su una giustapposizione di piani (l'«antinomia» luciniana), per cui il non letterario entra prepotentemente nello spazio riservato della letteratura per portare scompiglio (ed è per tali motivazioni, come fa notare Bachtin, che la satira è stata sempre ritenuta pratica marginale e poco sublime). Sul terreno della retorica, cioè dei principi organizzativi sui quali si struttura il testo, ne scaturisce un prodotto letterario fortemente eterogeneo e plurivoco, in cui alto e basso si scontrano dialetticamente, con un vistoso effetto di rovesciamento; e la scrittura satirica luciniana ha sovente un andamento parodico, la cui plurivocità è garantita dalla grande mole di materiali che vi capitano dentro. L'invettiva satirica è così congegnata secondo una (anti)norma accumulativa, che carnevalizza il testo: se ne può leggere un piccolo, ma assai efficace, *specimen* nel *Congedo delle Revolverate*, nel quale viene stilato l'elenco dei protagonisti della mascherata messa in scena nel testo, vittime designate delle «palle blindate di feroce ironia»:

nonzoli, uscite, libidinosi
 bitorzoluti dall'onanismo,
 emunti liceisti di mal francese,
 madamigelle pallide di leucorrea,
 chierichetti mignoni insatiriti,
 [...]
 eroi da un soldo, poetini in fregola,
 poetesse di rossor' catameniali,
 pie prostitute de' confessionali
 scintillanti ufficiali inuzzoliti,
 monaci, monacelle,
 abati modernisti,
 incappucciati Anticristi del vecchio rituale; [...](73)

Uno dei meccanismi di maggiore frequenza nelle scritture satiriche è il ricorso alla sfera semantica del corpo in chiave eversiva e dissacrante. Anzi, si può affermare con una certa sicurezza che tra satira e corporalità esiste un nesso piuttosto saldo(74), giacché l'intrusione del basso, di ciò che è ritenuto osceno o immorale, nel testo provoca uno spaesamento e un rovesciamento del punto di vista che finisce con il provocare un effetto "anarchico" nei confronti dell'istituzione letteraria. Il *décalage* risulta ancor più efficace ove l'intendimento sia fondamentalmente parodico, per cui si ridicolizza il sublime inserendolo in un contesto dominato dalle istanze del corpo (ma la parodia agisce anche mediante il procedimento esattamente inverso): è il caso, per Lucini, della citazione petrarchesca che chiude la *Canzone della Cortigianetta*.

Di un uso del corpo (e di quanto gli pertiene) in funzione apertamente contrastiva si trovano numerose attestazioni in Lucini: l'universo corporale dispiega le proprie potenzialità anche a livello puramente retorico, per cui le finalità della satira vengono indicate per mezzo di un'efficacissima metafora corporea: «sollevar le gonne della matrona del sentimento ufficiale»(75); qui il *côté* ideologico e la volontà satirica della poesia di Lucini mostrano la loro stretta compenetrazione. E, ancora, segnatamente satirico è l'atteggiamento di fondo che contrassegna maschere come Brighella, Gioppino e il Nipote di Rameau, che all'interno della struttura testuale assolvono il compito di fare da contraltare alle tensioni sublimi di altri personaggi. Se sulla scena del teatro virtuale di Lucini agiscono forze intellettuali sia omogenee che eterogenee rispetto all'ideologia e alla psicologia dell'autore, è evidente che l'impresa antilirica di un Gioppino ha, più o meno, la stessa dignità di esistere delle tentazioni "alte" delle maschere contro cui si volge. Pertanto, se lo scrittore lombardo realizza, attraverso il corpo, un'operazione satirica con risvolti anti-istituzionali, tale operazione colpisce più in direzione di quanto sta al di fuori del testo che verso lo spazio interno della scrittura. Lucini vive infatti una contraddizione sostanziale tra la volontà di mantenere certe prerogative della letteratura e la necessità, non soltanto privata ma per lui ormai irrimediabilmente storica, di un ripensamento di vaste proporzioni finalizzato al superamento della letteratura stessa, intesa quale prassi troppo formalizzata: è il famoso programma del «sorpassare la

consuetudine». Lo scrittore, in tal modo, non giunge al punto estremo (toccato invece da talune avanguardie storiche) di negare la stessa letteratura, ma si limita – e, per i suoi tempi, non è poco – alla secca ricusazione di una pratica letteraria, quella dell'epoca della mercificazione borghese. È chiaro che, *rebus sic stantibus*, occorre ammettere l'insanabilità di una tale contraddizione, che alla fine esercita, su colui che si avvicina alla produzione luciniana, a seconda di come la si osservi, un effetto di disturbo o una particolare suggestione(76). E la peculiarità di Lucini risiede, in ultima istanza, nella volontà di non occultare la contraddizione, bensì di esibirla – a dire il vero senza eccessivi compiacimenti edonistici – *in vivo*, non come limite, ma quale elemento dotato di grande efficacia produttiva. La sua risposta alla crisi della letteratura, in ultima istanza, si delinea come ipotesi di radicale riscrittura dello statuto della letteratura medesima, nella direzione di una «politicizzazione dell'arte», secondo i termini di Walter Benjamin, nella forma (sia in senso ideologico che stilistico) propria della satira. Si tratta di una poetica della presenza, della compromissione con il mondo circostante, che non trova alcuna affinità nel panorama storico-letterario italiano di quegli anni. In questo senso, è possibile prendere in considerazione l'eventualità di un Lucini teorico di un'avanguardia, «allora anacronistica e in controtendenza»(77), che, per potere irraggiare la propria efficacia, dovrà sedimentare a lungo, ben oltre i limiti cronologici dell'avanguardia futurista, per la quale, comunque, contribuì a preparare il terreno. Solo così, forse, ci si spiega il *revival* luciniano concomitante con l'esperienza del Gruppo 63.

La destinazione satirico-politica prescritta da Lucini alla scrittura non poteva, naturalmente, andare d'accordo né con poetiche romantiche della contemplazione del mondo, né, tanto meno, con l'estetismo decadente, edonistico e poco incline all'azione: non a caso, a D'Annunzio, che della poesia politica luciniana è il negativo esemplare, spetta l'addebito di «esteta passivo»(78). E le medesime ragioni stanno anche all'origine dell'ostinato rifiuto della qualifica di decadente, nell'accezione più largamente diffusa(79).

In conclusione, va rilevato che il basilare principio organizzativo della scrittura satirica luciniana è il ricorso abbastanza sistematico all'allegoria, che della satira in genere è uno dei meccanismi privilegiati, se non quello esclusivo. Nella poesia civile e politica di Lucini, l'allegoria si fa largo lentamente ma in maniera progressiva: da una iniziale tendenza all'invettiva, senza alcuna mediazione figurale del discorso, lo scrittore perviene a una pratica obliqua della propria azione critica nei confronti della società. Naturalmente, i segnali del processo di avvicinamento all'allegoresi sono sparsi già in testi di molto anteriori alle *Revolverate*, le quali costituiscono senza dubbio il momento di massima espressione della satira luciniana (nonché, forse, il migliore risultato della sua poesia): basti pensare alla prosopopea, che conosce una larghissima applicazione negli scritti luciniani, soprattutto nella chiave animalizzante. È il caso dell'«allobroga volpe» già citata e di molti testi delle *Revolverate*, in primis la *Favoletta di un Gallo*, nella quale gli animali sono palesemente figure degli uomini, dei tipi sociali del mondo contemporaneo: così, per esempio, il Gallo è un sobillatore che canta il proprio «*chiricchichi* repubblicano» e «Le Galline producono, indifferentemente e senza voluttà, / ma con molto sudore, / come le contadine italiane»(80). Nel *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli*, testo violentemente anticolonialista, l'*intentio* allegorica è sempre più evidente nel largo uso di un'emblematica non ideata dallo scrittore, ma piuttosto diffusa all'epoca: il Leopardò è l'Inghilterra, l'Orsa bianca la Russia e così via. La ripresa, almeno sul piano nominale, di alcune forme poetiche antiche e medievali (canzone, ballata, lai) sembra imporre a Lucini anche il recupero della prassi allegorica che sovente vi è collegata; perciò, la favola degli animali, che da sempre rappresenta uno dei modelli retorici più frequenti nella satira, viene attualizzata, e quindi straniata, a contatto con una realtà completamente nuova. Vale la pena osservare di sfuggita che la «favola» come esemplare della funzione satirica della scrittura, nonché terreno privilegiato per l'esplosione del più furente sarcasmo, troverà ulteriori configurazioni novecentesche nella prosa gaddiana del *Primo libro delle favole*. Scrive Lucini, il quale possiede una certa coscienza dei propri mezzi espressivi: «la favolistica serve a tutto, specialmente alla satira»(81), mostrando in tale maniera il nucleo sostanziale della propria ideologia poetica, cioè quell'azione perlocutoria che è uno dei segni caratteristici della sua scrittura. L'opzione in favore

della «favoletta carnascialesca» e della «parabola» (titoli ricorrenti nelle *Nuove Revolverate*) comporta necessariamente l'impiego dell'allegoria: intendo dire che non è possibile verificare in Lucini una coscienza teorica particolarmente acuta della propria poiesi allegorica, anzi spesso condannata in maniera pregiudiziale o confusa con quella simbolica, tuttavia, nel momento in cui lo scrittore sceglie di elaborare una scrittura destinata all'azione sociale e pertanto energicamente coinvolta nella temporalità storica, l'acquisizione dell'allegoria satirica diventa un dato di fatto quasi naturale. L'allegoria, in altre parole, sta *nel* testo, nella sua realtà concreta (e, a posteriori, nell'interpretazione di chi legge) e non *prima* del testo. E chissà che non si possa leggere Lucini entro l'anceschiana linea lombarda, quale direzione di poetica «che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia», per approdare a una «poesia *in re*»(82).

Massimiliano Manganelli

Note.

- (1) G.P. Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, Milano, Edizioni di Poesia, 1908, p. 526 (cito dalla ristampa anastatica a cura di Pier Luigi Ferro, Novara, Interlinea, 2008).
- (2) G.P. Lucini, *Al 6 di Marzo 1898*, in *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, p. 315 (d'ora in poi *RNR*).
- (3) G.P. Lucini, *La nuova Carmagnola*, in *RNR*, p. 151. Il richiamo alla rivoluzione è quanto meno ovvio in una canzone intitolata alla danza rivoluzionaria per eccellenza.
- (4) G.P. Lucini, *Congedo le Revolverate*, in *RNR*, p. 336. Il titolo della raccolta testimonia anch'esso l'aggressività verbale di questa poesia, ma occorre sempre ricordare che esso non è luciniano, giacché fu proposto da Marinetti.
- (5) G.P. Lucini, *Il Verso Libero*, cit., p. 568. Tutta la pagina merita la lettura, poiché Lucini vi descrive la sostanza della *Prima Ora della Accademia* e, in ultima analisi, di gran parte della propria produzione.
- (6) G.P. Lucini, *La Prima Ora della Accademia*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1902, pp. 356-357.
- (7) E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 132. So bene che il richiamo è decisamente azzardato, ma tra gli scritti di Lucini e le teorizzazioni di Sanguineti (sulla scorta di Artaud) c'è una corrispondenza non lieve: la «letteratura delle crudeltà» è l'espressione di quella «funzione Sade» da cui questi scrittori sono segnati, come ha spiegato Fausto Curi nel suo *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria* (Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 139-179).
- (8) G.P. Lucini, *La Prima Ora della Accademia*, cit., p. 292.
- (9) «[...] la genesi del Verso Libero coincide coll'apparire di un nuovo momento storico nella letteratura» (*Il Verso Libero*, p. 397); forse, la storicità potrebbe essere intesa anche oltre l'orizzonte strettamente letterario.
- (10) *Ivi*, p. 317n.
- (11) Lettera a Carlo Linati del 4 febbraio 1913, in *Lettere inedite di G.P. Lucini*, a cura di G. Vigorelli, in «Primato», 4, 1942, p. 87. Poche righe sopra, con una certa causticità, questo atteggiamento dell'intellettuale viene bollato come «puro onanismo».
- (12) G.P. Lucini, *Autobiografia*, in *Prose e canzoni amare*, a cura di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 114. Al maggio '98 è dedicata una pagina piuttosto risentita del *Verso Libero* (cfr. p. 267).
- (13) G.P. Lucini, *I monologhi di Pierrot*, in *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1973, p. 338 (d'ora in poi *DM*).
- (14) G.P. Lucini, *Antidannunziana*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 115; sull'ambiguità del silenzio del poeta toscano, comunque caro a Lucini, cfr. *Ai mani gloriosi di Giosuè Carducci*, Varazze, Botta, 1907, p. 98. Per il terremoto di Messina, Lucini scrisse il *Carme d'angoscia e di speranza*, pubblicato nel 1909 dalle Edizioni di «Poesia», i cui proventi furono devoluti alle popolazioni colpite dal sisma.
- (15) G.P. Lucini, *La Parata dell'Introduzione*, in *DM*, p. 82. In ultima istanza, questo testo, esattamente come *Gian Pietro da Core* e *La Prima Ora della Accademia*, mette in scena la preparazione di una rivolta.
- (16) G.P. Lucini, *Il Sermone al Delfino*, di un Çi-devant, edito nel Buio, dal Paese della Miseria, all'insegna della Speranza, nei tipi della Fame (Milano), 1898, p. 23.
- (17) G.P. Lucini, *Prima Comunione*, in *RNR*, p. 478.
- (18) G.P. Lucini, *L'Epistola Apologetica*, in *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 40 (lo scritto costituiva in origine la prefazione a R. Quaglino, *I modi: anime e simboli*,

Milano, Galli, 1896).

(19) G.P. Lucini, *Per chi?...*, in *RNR*, p. 17.

(20) G. Scianatico Calì Carducci ha parlato di un «concreto contenuto di antagonismo sociale che, per quanto disarticolato da una prospettiva consistente di lotta di classe, [...] si pone comunque come effettiva rottura del consenso e non solamente a livello etico-letterario» (*Il «caso Lucini»*, in «Problemi», 49, 1977, p. 217). In questo senso, come minimo riscontro, si potrà addurre il fatto che *Il Sermone al Delfino* è dedicato ad Anna Kuliscioff.

(21) G.P. Lucini, *Ai mani gloriosi di Giosuè Carducci*, cit., p. 43.

(22) Si vedano, a conferma di quanto appena detto, queste osservazioni di Curi: «il tema della vendetta [...], sublimato a volte in severa azione pedagogica, come presso Parini e Manzoni, configurandosi altre volte, in Lucini, come “vendicazione” che la classe proletaria consuma o deve consumare sull’aristocrazia e sulla borghesia, altre volte ancora affidandosi alla profanazione dell’eros perpetrata da Carlo Porta o all’ilare, mordente ironia di Carlo Dossi, percorre tutta la letteratura lombarda dal ’700 al ’900» (*La scrittura e la morte di dio*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 98-99). Da Dossi in poi, e quindi anche in Lucini, questo tema si intreccia stabilmente con la nevrosi individuale.

(23) G.P. Lucini, *Entusiasmi di un nottambulo a due voci*, in *RNR*, p. 503.

(24) G.P. Lucini, *Gian Pietro da Core*, a cura di C. Cordiè, Milano, Longanesi, 1974, p. 119 (il libro vide la luce per la prima volta nel 1895).

(25) G.P. Lucini, *Il Verso Libero*, cit., p. 267. L’affermazione è tanto più interessante dal momento che è situata all’interno di una pagina dedicata al maggio 1898.

(26) G.P. Lucini, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 120.

(27) G.P. Lucini, *La Nenia al Bimbo*, di un Çi-devant, edito nel Buio, dal Paese della Miseria, all’insegna della Speranza, pei tipi della Fame (Milano), 1898, p. 12. A proposito dell’identificazione della marionetta mancante, cancella ogni equivoco un passo del *Verso libero* in cui si parla di «un Tipo di gozzuto e di scarno, colla falce in pugno» (p. 266).

(28) G.P. Lucini, *La parata dell’Introduzione*, in *DM*, p. 60.

(29) G.P. Lucini, *Il monologo del Don Juan*, in *DM*, p. 246.

(30) Lucini parla spesso, nei due volumi dell’*Antidannuziana*, di «bovarysmo», di un D’Annunzio che crede di possedere la folla e invece ne è schiavizzato (cfr. *Antidannuziana*, cit., p. 284). Con Gadda, peraltro, si ravvisa una convergenza nell’opinione sulla folla, contrassegnata da un’«indole isterica ed avventurosa femminile» (G.P. Lucini, *Il Sermone al Delfino*, cit., p. 29).

(31) G.P. Lucini, *Premunizione alle Nuove Revolverate*, in *RNR*, p. 375. Il ruolo di guastafeste del poeta è ribadito anche altrove: il Melibeo «si presenta al borghese come un ostacolo alla sua quotidiana degustazione di grasse e codificate felicità, quanto nauseose!» (*Notizia del Melibeo*, in *La solita canzone del Melibeo*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, p. 11; d’ora in poi *SCM*).

(32) Nell’*Apoteosi di Francisco Ferrer*, contenuta nelle *Nuove Revolverate*, uno delle composizioni maggiormente contraddistinte dal furore anarco-rivoluzionario, in ragione del soggetto di cui discorre.

(33) La vicenda di Prometeo nella modernità letteraria e le possibili mediazioni attraverso le quali giunge a Lucini sono brevemente compendiate da Viazzi nel suo commento a *Le Antitesi e le Perversità*, Parma, Guanda, 1970 (d’ora in poi *AP*), pp. 359-360; ma è da leggere anche, nello stesso volume, la prefazione del curatore, intitolata *Tentativo di descrizione di un poeta simbolista*, p. LXVIII.

(34) G.P. Lucini, *Il Verso Libero*, cit., p. 291. Forse non è superfluo ricordare, in proposito, il precedente del Rimbaud che scrive a Paul Demeny: «le poète est vraiment voleur de feu».

(35) G.P. Lucini, *Prometeo*, in *AP*, p. 11. Il potenziale anarchico della poesia è confermato dal fatto che essa fu pubblicata per la prima (e unica, Lucini vivente) volta sulla rivista anarchica «La Demolizione» nel 1910.

(36) G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco*, in *L’intuizione dell’istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973, p. 131. La frase compare nel contesto di una trattazione del «complesso di Prometeo», che è il sintomo di una rivolta intellettuale.

(37) F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in *Perdita d’aureola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 74.

(38) Cfr. il già citato *Tentativo di descrizione di un poeta simbolista*, pp. LIV-LV, nel quale Viazzi analizza quella stessa polarizzazione dei due elementi del rosso e del bianco che contrassegna, forse in maniera ancor più profonda, la scrittura palazzeschiana.

(39) G.P. Lucini, *Il Sermone al Delfino*, cit., p. 25.

(40) G.P. Lucini, *La nuova Carmagnola*, in *RNR*, p. 152. Ma cfr. anche, nella stessa poesia, i vv. 31-48.

(41) G.P. Lucini, *Favoletta di un Gallo*, in *RNR*, p. 75.

(42) G.P. Lucini, *La Prima Ora della Academia*, cit., p. 346.

- (43) G.P. Lucini, *Robespierre*, in «La Domenica Letteraria», 68, 1897, p. 2.
- (44) G.P. Lucini, *Gian Pietro da Core*, cit., pp. 156 e 51.
- (45) G.P. Lucini, *La Nenia al Bimbo*, cit., p. 16. La circostanza più interessante da rimarcare è l'abbinamento tra il tono apocalittico della poesia e la comparsa del verso libero.
- (46) G.P. Lucini, *La Canzone del Giovane Signore*, in *RNR*, p. 47.
- (47) G.P. Lucini, *Il Sermone al Delfino*, cit., p. 5.
- (48) G.P. Lucini, *Brindisi classico alla Reazione*, in *RNR*, p. 572. Nella *Nenia al Bimbo* si legge una lunga apostrofe all'Italia dalla quale non è alieno il riferimento a Dante (cfr. pp. 12-15).
- (49) G.P. Lucini, *Il Sermone al Delfino*, cit., p. 13. A questo lacerto testuale si possono accostare altri luoghi luciniani, in particolare le poesie che, pubblicate in gran parte sulla repubblicana «Educazione Politica», sia in *Revolverate* che in *Nuove Revolverate* vanno a comporre le sezioni speculari intitolate *Commemorazioni*, quasi che il tono austero e funebre che contrassegna i testi esiga una necessaria ripresa dell'«inattuale» Carducci, sovente citato in esergo.
- (50) G.P. Lucini, *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli*, in *RNR*, pp. 89-90. Un'altra puntata contro il Carducci che ha disatteso gli ideali repubblicani sta ai vv. 487-489 della *Canzone alle Prostitute*.
- (51) G. Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, p. 144.
- (52) F. Curi, *Tra politica e retorica. Manzoni, Carducci, Lucini*, in *Il possibile verbale*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 112. A questo saggio rimando per una disamina più approfondita della «rivendicazione di filialità» (p. 109) che Lucini opera nei riguardi di Carducci.
- (53) G.P. Lucini, *Il Verso Libero*, cit., p. 667. Il culto foscoliano è notificato anche in *Pro Symbolo*: «Io che nella forma glottica mi fermo alcune volte al Foscolo» (in *Per una poetica del simbolismo*, cit., p. 115).
- (54) *Il Verso Libero*, cit., p. 253.
- (55) D. Isella, *La cultura letteraria lombarda*, in *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984, p. 13.
- (56) «[...] all'epoca in cui *Verso Libero* venne composto e pubblicato (1905-08) niente del genere era stato pensato dalla critica italiana (e non venne pensato per parecchi anni ancora)»: questo il giudizio di Guido Bezzola sulle *Pagine del Lucini sul Foscolo*, in «il verri», 33-34, 1970, p. 311. L'opinione mi sembra tanto più condivisibile dal momento che Bezzola legge Lucini a partire proprio dalla prospettiva lombarda.
- (57) Il vocabolo è utilizzato dallo scrittore per definire il senso della *Nenia al Bimbo* (cit., p. 16).
- (58) G.P. Lucini, *...per risciacquarmi la bocca*, in *AP*, p. 173. In *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 49, dichiara di prediligere lo scandalo «di principî» a quello «di parole».
- (59) G.P. Lucini, *Pro Symbolo*, cit., p. 109.
- (60) G.P. Lucini, *La Prima Ora della Accademia*, cit., rispettivamente p. 11 e 218.
- (61) G.P. Lucini, *Prenota alla diffida*, in *RNR*, p. 342.
- (62) Cito dal *Trattenimento con molti personaggi ed in tre tempi di Carmen-Reginotta* e da *Divertimento o sia Canzonetta in onore della più grande letteratura nostrana*, rispettivamente alle pp. 420 e 442 di *RNR*.
- (63) G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, a cura di T. Grandi, Milano, Ceschina, 1973, p. 22. L'esempio consente di rilevare come, proprio dove è maggiore la carica di risentimento etico-sociale, lo stile luciniano si rende decisamente più espressivo.
- (64) *Ivi*, p. 88. Si veda il ritratto della borghesia milanese sorda alle sollecitazioni culturali più avanzate a p. 360 del *Verso Libero*.
- (65) G.P. Lucini, *Il monologo di Lancilotto*, in *DM*, p. 210.
- (66) G.P. Lucini, *Istoria di Eva-Biondina*, in *SCM*, p. 291. Si tratta di uno dei testi in cui maggiormente si concretizza il disprezzo per la borghesia mercantile.
- (67) G.P. Lucini, *I monologhi di Pierrot*, in *DM*, p. 307.
- (68) Da confrontare le recensioni alla *Via del rifugio* e a *I colloqui*, apparse la prima in «La Giovane Italia», 2, 1909 e la seconda in «La Ragione», e oggi leggibili, rispettivamente, in *Libri e cose scritte* e *Scritti critici*.
- (69) G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p. 165.
- (70) A. Jacomuzzi, *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 20. Osserva Jacomuzzi che uno degli obiettivi principali della scrittura dannunziana è la quantità, per cui si perviene al «primato del produrre sul significare» (p. 31). Lucini lo aveva compreso molto tempo prima, quando scriveva che per D'Annunzio «importa fare molto, quanto al far grande è un'altra cosa».
- (71) G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p. 61.
- (72) A. Brilli, *Introduzione a La satira. Storia, tecniche e ideologie*, a cura dello stesso, Bari, Dedalo, 1979, p. 11.
- (73) G.P. Lucini, *Congedo le Revolverate*, in *RNR*, p. 334-335.
- (74) Per questo, cfr. il testo citato di A. Brilli, p. 28, ma, anche, ovviamente, le celebri osservazioni

bachtiniane sul basso materiale e corporeo e sulla sua funzione di rovesciamento.

(75) G.P. Lucini, *Cinque Episodii per l'Esegesi di un Blasone*, in *AP*, p. 206.

(76) È per questo che, in un libro come *Revolverate*, convivono testi fortemente satirici e “moderni” e composizioni più attardate sul piano formale. L'ambiguità del progetto luciniano è ben riconosciuta da Ruggero Jacobbi quando scrive che ogni gesto del poeta «tende a mettere in crisi lo stesso istituto letterario ed a moltiplicare le vie attraverso le quali esso si potrebbe mantenere» (*L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 285).

(77) M. Carlino, *L'avanguardia di Lucini*, in «Avanguardia», 1, 1996, p. 63.

(78) G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p. 212.

(79) Cfr. *Il Verso Libero*, cit., p. 502.

(80) G.P. Lucini, *Favoletta di un Gallo*, in *RNR*, pp. 78 e 71.

(81) G.P. Lucini, *Libri e cose scritte*, cit., p. 100.

(82) L. Anceschi, *Prefazione a Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952, pp. 10 e 12. Secondo Paolo Giovannetti, Lucini fa un uso «premoderno» dell'allegoria e «La disgregazione allegorica [...] è dunque solo subita, e non agita» (*Tre paragrafi su Lucini e il simbolismo*, in «Allegoria», 15, 1993, p. 144); ma forse così non ci si spiega tutto Lucini.⁷

POLITICA E VERSI. SANGUINETI AL VAGLIO DELLA PRASSI

1. Parlare di politica e versi in Sanguineti indurrebbe a concentrare l'attenzione sullo spazio ricchissimo delle poesie immediatamente e programmaticamente politiche, dal forte sapore partitico e partigiano come, per intenderci, *Vota Comunista*, oppure quelle sapientemente costruite con prelievi e travestimenti specifici (ad esempio *Cose 64*, il cui avantesto si può considerare la marxiana *Critica al programma di Gotha*). Oggi però – e ne vedremo le motivazioni – ci pare giungere una sollecitazione forte, ancora una volta, da quella radicale anarchia, soprattutto culturale – come Sanguineti ebbe a sottolineare a Gambaro –, e complicazione del suo *Laborintus*.

Nella lettera del 19 giugno 1982 all'amico Fausto Curi, Sanguineti, significativamente, afferma che “da giovane, incominciai a scrivere poesie tragiche; poi, per un po' di anni scrissi poesie elegiache; ormai scrivo poesie comiche”(1): “l'uso di questi termini era proprio della retorica tradizionale e dunque da interpretarsi in modo corretto (erano ‘arcaismi’), con riferimento ai livelli stilistici (e contenutistici, sottolineo l'e); [...] in ciascuna fase, il movimento prevalente è la sintesi dialettica degli altri due, e li ‘sussume’ dominandoli; insomma *Triperuno* è la storia del ‘momento tragico’, il gruppo che va da *Wirrwarr* a *Scartabello* quello elegiaco; con *Cataletto* (1982) si è aperto il momento comico [...] scrivo ‘comico’ essendo tale, oggi, la sola possibile via di accesso al ‘tragico’”(2).

Molti anni prima, e precisamente il 29 gennaio, in una lettera ad Anceschi, Sanguineti scriveva: “credo che la [...] situazione (in grado eminente, in grado minore, quella di tutta la mia poesia, dal ‘Laborintus’ alla nascente ‘Descrizioni di passi e di passaggi’ – poiché così intendo intitolare l'opera in ‘progres’) [Sanguineti sta parlando del primo nucleo di quella che diventerà poi, sempre con titolo bruniano, *Purgatorio de l'Inferno*] sia bene rappresentato, proprio bifronte com'è, in quella mia dichiarazione di poetica nella ‘Polemica’, che poneva la ‘callida junctura’ dell’“avanguardia” e dell’ “arte da museo”; per questo, credo, forse a torto, che la mia poesia, meglio che nascere da tale ‘callida junctura’, sia appunto tale ‘junctura’: e con tutta la ‘calliditas’ del caso (l'ambivalenza, l'ironia insomma, l'ambivalente ironia); in un certo senso credo la mia poesia non destinata mai ad uscire da una fase sperimentale; in un altro senso la credo, per contro, nascere proprio come perpetuamente uscente, se così posso dire, da una fase sperimentale, consumata all'interno della poesia stessa, ma non in modo tale, s'intende, che non abbiano a vedersene segni manifesti (e provocanti, intenzionalmente); dichiarazione di poetica, ho detto, e non programma: e dovrei forse addirittura dire: descrizione di poetica e di programma (di passi, finalmente, e di passaggi, come proponeva, e io accetto, il Bruno della ‘Cena’”(3).

Questi due autocommenti d'autore ci forniscono, nonostante la distanza di anni, il quadro nel quale Sanguineti opera; anzi, per certi versi, è proprio la dialettica dentro/fuori, interno/esterno, da un lato tra avanguardia e museo, dall'altro tra radicale sperimentazione e tradizione, a produrre i campi concreti di conflitto dai quali trae linfa la scrittura di Sanguineti. La prima conferma di ciò è contenuta nella lettera stessa, con il riferimento alla *Polemica*, cioè a quella *Polemica in prosa*(4), pubblicata sul n. 11 (1957) di “Officina” e programmaticamente scritta da Sanguineti in aperta polemica contro la piccola antologia neosperimentale uscita sul n. 9-10, introdotta, per certi aspetti, dal saggio di Pasolini *La libertà stilistica*. Sanguineti sente impellente la necessità di rispondere e lo fa, anche formalmente, puntando a dialogare direttamente con Pasolini; già il titolo è un travestimento della pasoliniana *Polemica in versi*, e se eventualmente potesse sussistere ancora qualche dubbio la scelta sanguinetiana della terzina, costruita però su endecasillabi perfetti (undici sillabe esatte e non l'endecasillabo pasoliniano), li fuga tutti. Ma qui per noi, all'altezza di quel '57, figlio, per molti versi del traumatico '56, importano massimamente una serie di riflessioni e interpretazioni; nel testo, facendo aperto riferimento a uno scambio epistolare con Fortini, Sanguineti scrive che con *Laborintus*, pubblicato un anno prima, tentava “di fare dell'avanguardia un'arte da museo” – qui, davvero in anticipo, sia sul Gruppo 63, sia sul celebre saggio sanguinetiano *Sopra l'avanguardia*, che vedrà la luce sul n. 11 (1963) del “Verrì”, troviamo una coppia capitale come quella di mercato e museo, a dimostrazione di come il dibattito del Gruppo 63

abbia fatto emergere chiaramente elementi che stavano maturando sotterraneamente e nel silenzio. La dichiarazione di poetica ha un ulteriore sviluppo significativo: “come io sia giunto un passo più in là dei miei contemporanei (Pasolini non escluso) e come io sia già salito/un gradino più in su, conciliando/superando, inverando;”, per approdare a un “conosce il mio Laborintus, furente «pastiche», come Lei scrisse;” concludendo infine con un capitalissimo “è certo/che nei miei versi lo «sperimentare»/non debba fatalmente mai coincidere/con l’inventare? Ma se ciò è possibile/altro che «epigonismo» Pasolini! / altro che «pieno di energia!»”. Al di fuori della polemica aspra che oppone in questo momento Pasolini e Sanguineti, che cita persino, virgolettando, parti della recensione del poeta bolognese a *Laborintus* apparsa sul “Punto”, possiamo rilevare l’importanza, la centralità e la natura stessa della *querelle*: nel dissertare dell’inserimento degli *Erotopaegnia* nell’antologietta pasoliniana, Sanguineti riflette sul concetto di storia, cercando di uscire fuori da uno storicismo ormai vulnerabile, per le condizioni materiali stesse e la loro complessità, prendendo contemporaneamente le distanze da ogni antistoricismo che possa costituire la via verso nuove declinazioni neodecadenti della leggenda dell’artista. Le problematiche teoriche si coagulano, poi, sulla questione dell’interpretazione di *Laborintus* e del senso profondo di essere «un furente pastiche», che non riesce a essere catalogato e incasellato, in una continua dialettica tra l’epigonismo del passato e l’essere novissimo. Nella nota redazionale, molto probabilmente di pugno di Leonetti – al quale Sanguineti stesso fa riferimento con alcune citazioni, creando così quasi indirettamente un significativo triangolo, Sanguineti, Pasolini e Leonetti –, si ricorda “una cena romana «da Cencio», [dove] in attesa dei poeti sovietici in ritardo ai 6 di ottobre, lo Zanzotto (presenti Fortini, Pasolini, Leonetti) si lagnava di aver perso il sonno per colpa di Sanguineti, affermando diabolico il suo Laborintus, e degno di punizione se non era «sincera trascrizione di un esaurimento nervoso»”(5).

2. È necessario di interrogarsi una volta di più su *Laborintus*. Parafrasando un celeberrimo titolo continiano, potrei tranquillamente parlare, anch’io, con grande umiltà, di una lunga fedeltà e di una lunga complicità; proprio per questo riparto dal mio primo articolo *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione: cinque bagattelle per Laborintus*, apparso sul n. 1 (2000) di “Poetiche”, tentando questa volta di capire se ciò che sfugge o che spiazza il lettore nell’opera non abbia proprio a che fare con una nuova dimensione del politico che si fa totalità in tutti i sensi, per l’epoca davvero un qualcosa di lontanissimo dai neorealismi e dall’idea di engagement.

Del resto, Sanguineti amava ripetere che “tutto è politica, ma la politica non è tutto”, giocando semanticamente con il termine politica, che, da un lato, quasi etimologicamente, indica tutto ciò che concerne la vita di una comunità, vita sociale e civile, dall’altro, invece, in senso ristretto, la lotta, all’epoca partitica, per il potere, che arriva a inglobare anche gli intrighi più bassi e pericolosi. In questa riflessione è contenuta tutta la multiformità della realtà effettuale. Ma allora cosa è il politico di *Laborintus*? Quale dimensione esce fuori da un impasto così caratterizzato, a livello culturale, da una radicale anarchia che riesce a far convivere sotto lo stesso tetto Jung e Gabalis, Brèton e Le Corbusier, Metastasio e Marx?

Il primo passo che mi accingo a compiere nuovamente è quello di ripresentare, proprio dal mio primo articolo, il catalogo delle presenze del corpo(6), del quale si è anche servito ultimamente Giuseppe Cararra per le sue riflessioni(7).

pag. 13; 1: "tu mio corpo", "mio corpo", "mio spazioso corpo di flogisto", "costruzione in ferro filamentoso lamentoso", "cuore ritagliato/ e incollato e illustrato con documentazioni viscerali", "cratere anatomico" "tenue corpo".

pag. 14; 2: "MARE HUMORUM", "il tempo dell'occhio", "quieto addome", "organico sepolcro", "Lacus Somniorum", "triste cervelletto", "testa umana".

pag. 15; 3: "Death Valley", "Valles Mortis", "naufragio mentale", "sacrificio dello sperma", "cancrenoso", "cavità di canali auricolari", "cranio di creta", "capillari generativi", "polsi vermicolari".

pag. 17; 4: "in putrefazione".

pag. 18; 5: "mentale virtuale", "di un corpo", "ereciva eruzione", "decoro muscolare tattile abile".

pag. 19; 6: "nel sangue", "Sinus Vaporum", "nel tuo sangue", "i nervi", "l'intelletto", "follicolo", "nelle tue braccia", "nel sangue", "vulva", "essenze radicali", "mio Sinus Vaporum", "epidermica volatilità".

pag. 21; 7: "cauterizzato", "nel sesso dell'uomo", "testicolare", "nella testa della donna", "del mio corpo", "tempo intestinale", "l'occhio è la nostra anima", "labbra/tagliate".

pag. 23; 8: "lingua di Luna", "mammella malata e nausea", "scogli delle tue ciglia", "fegato indemoniato nulla".

pag. 24; 9: "tegumenti", "costale corteccia", "tumore domestico", "epitelioma proporzionale", "globi carnosì tubulati", "crudi cubi", "dolce mucosa", "cancrena", "articolazioni pensose", "caotici pori", "circhi cistici", "tessuto mortificato", "cosa necrotica", "cavernosa interiorità", "libero carcinoma".

pag. 27; 11: "utero".

pag. 28; 12: "gengiva congelata", "coscia pulita", "sigillata testa", "vera testa", "cassa toracica", "microscopi bronchiali", "gola".

pag. 30; 13: "oggetto mentale", "corporis tui".

pag. 31; 14: "quattro tonsille in fermentazione", "nei tuoi denti", "ai testicoli dei cimiteri", "ingegno intestinale", "mie vesciche", "filamento patetico", "corpi ulcerati", "nervale", "nervo", "fibroma", "ventre della torpedine".

pag. 33; 15: "seminis seu spermatis", "oh mia carne e perimetro di carne".

pag. 35; 16: "mio palato", "con le mani", "sive coitus", "cerebro meo", "coniunctio sive coitus", "orizzonte cerebrale", "cerebrale", "palato permeabile", "cerebro meo", "coniunctio coitus", "scheletro maturo", "scheletro cerebrale", "cerebro meo".

pag. 37; 17: "criptografico diaframma", "lucente intellectus", "le sexe", "e in un dente", "un volto", "orgasmo dei lobi vigent del cervello".

pag. 42; 22: "cabalistiquement fisiologica".

pag. 43; 23: "fisiche affezioni del corpo" (vd. Metastasio).

pag. 46; 25: "stomaco! stomaco!".

pag. 48; 27: "fetus maximus fetus".

All'epoca parlavamo correttamente di massiccia presenza di un lessico medico, medico-clinico, anche in declinazione patologica (il Krébs della sez. 22); naturalmente non tutte le presenze hanno la stessa rilevanza e la medesima qualità, ma dal biologico al medico, dall'astronomico-geografico allo scientifico-naturale fino al quotidiano, tutto concorre a descriverci un corpo umano in disfacimento e in putrefazione; in una determinata situazione l'accento viene posto sul dare la vita e nascere, in un'altra sul morire e decomporsi. I diversi stadi del ciclo nascita/vita/morte ci vengono messi sotto gli occhi in un'ottica naturale e storico-biologica della materia: a farla da padrone sono la trasformazione e la metamorfosi materialisticamente intese e scientificamente declinate. Proseguendo su questa linea, che prevede di analizzare la perfetta dialettica, all'interno del corporeo anatomico, tra clinico-medico e scientifico-psicanalitico-alchemico, in una forte concentrazione di preminenza del corpo mi sono reso conto della capitalissima presenza di organi senza corpo al punto da riservare a questo aspetto l'intero intervento *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo*(8). Nel rovesciare Artaud, Sanguineti ci mostra non tanto un corpo senza organi, ma organi senza corpo; lo smembramento del corpo diventa fisico esplosivo, recuperando quasi la coscienza omerica – e su questo mi ero soffermato nel mio intervento appena citato – per la quale Snell, nel suo importantissimo *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, scrive: "il corpo dell'uomo venga concepito non come unità ma come pluralità". [...] "Per loro [i greci] le singole membra sono molto chiaramente distinte le une dalle altre, le articolazioni vengono accentuate in quanto sono particolarmente sottili, mentre esageratamente grosse sono le parti carnose"(9). Proprio questa consapevolezza di un corpo non sentito nella sua unitarietà ma come insieme di membra, e, per Sanguineti, di organi, pare stare alla base del processo sanguinetiano di dematerializzare il corpo per rimaterializzarlo, creando una sorta di corpo immaginario, più reale dell'originale, perché penetra nelle parti nascoste e le tira fuori, dagli occhi, letterariamente consolidati dalla tradizione, agli intestini.

Siamo così giunti al nucleo della questione: naturalmente, se una delle pietre angolari della costruzione è rappresentata dal corporeo-anatomico, non bisogna dimenticare che il tutto si inserisce in un montaggio dell'interferenza – come ci piace chiamarlo –, fondato su asintassia

radicale, velocità inusuali, dall'iperrallentato all'estremamente veloce, tutto caratterizzato da un decoupage anticlassico, tra Buñuel, Ejzenstein e Godard(10).

Diventa però inevitabile chiedersi: come si rimaterializza il corpo? Entra qui in gioco una tecnica formale e stilistica, o forse per meglio dire, alla luce della sua centralità in Sanguineti, una strategia decisiva per il trattamento dei materiali verbali, e cioè l'*èkphrasis*: la luna viene utilizzata così come base per la descrizione della geografia interna e interiore dell'uomo manipolato dal neocapitalismo. Questa scelta spiega la presenza di elementi geografici nel catalogo del corpo: la mappa lunare viene incollata sul corpo umano, creando una materiale identificazione tra i luoghi corporali e le loro manifestazioni fenomenologiche e affezioni. Scrivevo infatti: "Per secoli, d'altronde, la luna è stata antropomorfizzata e la sua geografia letta e rappresentata dagli scienziati in forme umane (durante i diversi cicli si potevano intuire le sembianze di una testa femminile, o due giovani teste nell'atto di baciarsi e altro ancora); ora, con un perfetto e totale rovesciamento, nel quale l'uomo viene visto e portato in scena come una luna, Sanguineti rappresenta, su un piano creativo, la riduzione dell'uomo a cosa, mostrandoci perfino l'intero processo di cosificazione. La descrizione fredda, oggettiva e puntuale (quasi scientificamente puntuale) dell'astro è l'elemento formale che permette a Sanguineti di formare su carta veri e propri crateri"(11). Diventa decisivo quindi individuare con precisione la fonte e infatti se è vero che la nomenclatura lunare – come sottolinea anche Sabrina Stoppa –, da Mare Humorum a Palus Putredinis, ripropone fedelmente quella del gesuita G.B. Riccioli, Sanguineti ha però concretamente nelle mani il manuale di astronomia *La luna* di Alfonso Fresa, uscito per i tipi della Hoepli nel 1933, volume che presenta le celeberrime immagini fotografiche riprese dall'osservatorio del Monte Wilson. E allora si vede distintamente come il gioco di crateri e dislivelli venga ripreso da Sanguineti e reso sotto forma di parole, in modo da creare effetti ottici e sonori, per certi versi equivalenti. La luna, per farla breve, è certamente, in uno scoperto gioco allegorico, l'icona privilegiata di una terra post guerra atomica, della desolazione e desertificazione di un mondo distrutto da mille e più Hiroshima, ormai totalmente disumanizzato: l'era dell'atomo e i suoi diversi effetti creano un particolare clima apocalittico, quello di un'autodistruzione che minaccia l'uomo da vicino perché, per la prima volta nella storia, può distruggere se stesso e il mondo in maniera totale. Abbiamo così appena visto come l'allegoria lunare sia l'emblema contemporaneamente del mondo post guerra atomica e dell'uomo alienato, manipolato e estraniato dalla propria umanità.

In questo gioco di forme e contenuti, di mappe figurali e di figure cartografate, Sanguineti rilegge tutta una tradizione il cui culmine, e i warburghiani insegnano, potrebbe essere considerato Opicino De Canistris, per il quale "Volte e corpi aderiscono intimamente ai contorni dei continenti. Queste immagini danno forma, con identica precisione, a rappresentazioni che sono ad un tempo cartografiche e figurative. [...] lo sguardo finisce per abituarci a cogliere contemporaneamente le forme che si incastrano le une nelle altre. Il ricordo dell'esperienza, unica e sconvolgente, di una percezione simultanea del negativo e del positivo, persiste però a lungo nella memoria. Un'importante tradizione di carte antropomorfe è chiaramente attestata a partire dal Cinquecento"(12). Non intendo affermare che Sanguineti conoscesse Opicino, anche se è probabile che avesse notizia dell'Opicino di Jung, ma vorrei sottolineare che, in una dialettica tra positivo e negativo, l'effetto finale del giocare con la luna come forma dell'uomo e come cartografia e immagine privilegiata della terra distrutta da una guerra atomica racchiude in sé, sul piano creativo, la capacità di rileggere un'intera tradizione per ottenere sul fruitore effetti molto simili; è anche questo un modo di cercare un lettore collaboratore in grado di leggere e trattenere dialetticamente, dentro di sé, la complessità. E viceversa non è neppure casuale che per decodificare Opicino si facciano continui rimandi all'Art Brut o ad Artaud. Quello che però qui ci importa massimamente indagare è costituito dalla scelta autoriale di gettare dentro il testo il reale con tutte le sue contraddizioni e tutti i suoi conflitti, che producono la complessità.

3. Come prelievo esemplificativo ci serviremo della 15 di *Laborintus*. Come scrivevo nel commento, dal quale citerò molto ampiamente per poterlo poi utilizzare nella nuova prospettiva

dell'indagine sul politico, la sezione introduce la parte davvero conclusiva della storia di Ellie. Qui il corpo va verso la putrefazione e l'anima verso la perfezione: il dissolvimento si manifesta come ricerca e tentativo di *coniunctio*. Naturalmente questa azione si inserisce nella più vasta ricerca di interpretazione e comprensione del reale, le cui proprietà sono la "complicazione" e l'"alienazione" sulla possibile equivalenza delle quali il testo si apre e si focalizza; è significativo che Ellie non appaia, ma che la scena venga occupata da Laszo, che, in veste o in sembianza di Nicolas Flamel, dirige le fasi dell'*opus*, ponendo le condizioni per inglobarla nella *coniunctio*. Questo apparente vuoto di protagonisti (in realtà l'universo è quello di Laszo alla ricerca fisica e psichica di Ellie) viene evidenziato dalla Baccarani, che scrive:

Finché – sezione 15 – il soggetto (come 'io') non si manifesta più da nessuna parte, e i verbi – che non trovano le persone in relazione alle quali potersi coniugare – spariscono o, se rimangono, stanno come sospesi sulla pagina (oppure, essendo parte di discorsi riportati, rimandano a 'persone' per lo più assenti). Laszo non è più 'io', né 'tu', né 'egli' (non è lui che parla, nessuno gli parla, e non c'è nemmeno chi parli di lui): Laszo è nelle parole, tra le parole. **(13)**

Ma, appunto perché si fa Flamel e Faust insieme, Laszo sa che per ottenere l'oggetto del desiderio, un poco oscuro, deve a sua volta dissolversi come soggetto. Per ottenere Ellie deve disgregarsi, mescolarsi e reintegrarsi.

In proposito, per chiarire ulteriormente il concetto, ci soccorrono le parole dello stesso Sanguineti, che in *Poesia informale?* afferma:

Perché quando nel *Laborintus* si parla, con preciso rigore, di 'alienazione', si sommano insieme l'ovvio significato clinico (che è l' 'esaurimento' appunto, ad arte esasperato e provocatamente sottolineato), e quello, diversamente tecnico, di 'Verfremdung', comprendente a sua volta sia il valore sociologicamente diagnostico del concetto marxista ('Veräusserung'), sia quello derivatamente estetico ('straniamento') di marca brechtiana (mirabilmente poi ripreso, a non dire di altri, da Adorno). **(14)**

E in relazione alla 15, completando il concetto, Giuliani osserva, puntualmente: «Sviluppa il tema della sezione 6 citata nell'introduzione. Qui la complicazione ('tessitura delle idee' della sezione 6) è posta come 'alienazione', nel senso clinico e della Verfremdung» **(15)**.

All'Adorno ricordato da Sanguineti aggiungerei il nome di Benjamin; in pratica l'essenza di Ellie si libera dal superfluo e dall'inerte, così che rimanga ciò che davvero è sostanza per la *coniunctio*, come mescolanza di elementi generativi, ma tutto questo viene messo al vaglio della prassi, della realtà storica e delle sue interpretazioni. Questo preciso momento di dissolvimento di Ellie nella *coniunctio* è la parte centrale della serie particolare di esperienze aventi come fine la trasformazione radicale della condizione umana. Questa si realizza solo attraverso la liberazione dall'alienazione, storicamente determinata, con l'aiuto dello straniamento. [...] I frammenti della sez. 15 sono quindi frutto di un lavoro estremo di elaborazione autoriale che, partendo da un lessico e da un codice consolidati **(16)**, li attraversa diacriticamente per accorparli in un impasto che risulta sì labirintico ma estremamente rigoroso, secondo uno schema costruttivo prefissato e preciso, privo di casualità e di estemporaneità. Qui la questione aperta è relativa alle parti di Ellie che sopravvivono, una Ellie che da causa efficiente delle cose, da precondizione degli eventi, da presenza nel tutto e del tutto in sé, arriva invece al dissolvimento. Di modo che questa fase si rende indispensabile perché possa procedere la costruzione di un nuovo metodo.

Nel nucleo della *renovatio* (vv. 12-17) incontriamo la definizione di Dio "cuius centrum est ubique [...] circumferentia vero nusquam inveniri potest": la citazione non è propriamente di Cusano, ma proviene da una linea [...] dove troviamo Meister Eckart, il *Liber XXIV philosophorum* (una sorta di De Deo di anonimo del XII secolo, attribuito però, fino a non molti anni fa, in virtù di elementi testuali, a Hermes Trismegistus), San Bonaventura e appunto Cusano, che nel *De docta ignorantia*, II, 12, scrive: "Unde erit machina mundi quasi habens undique centrum et nullibi circumferentiam, quoniam circumferentia et centrum deus est, qui est undique et nullibi. Questa definizione di Dio ("Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique circumferentia vero nusquam" trad. "Questa è l'infinitezza di Dio, sfera il cui centro è ovunque e la cui circonferenza in nessun luogo") non serve qui a inquadrare nelle sue qualità un essere o un momento trascendente, ma semplicemente a focalizzare l'attenzione sullo stato non assoluto di ogni risultato gnoseologico. La sfera è anche il legame sotterraneo tra questo Dio e il "piscis rotundus"(v.7), sul quale si è soffermato lo stesso Jung. **(17)**

[...]

Questa prima parte del componimento ci propone il dissolvimento di Ellie, il tentativo di *coniunctio* con Laszo (mai completa e piena), ma soprattutto ci mostra come la fondazione di un nuovo sistema di saperi e di un nuovo metodo passi attraverso la presa di coscienza della relatività di ogni conoscenza e del suo stato precario e provvisorio. Cusano

elabora, da un lato, la celeberrima definizione della “coincidentia oppositorum”, che permette a Sanguineti di farlo entrare perfettamente nel discorso aperto della *coniunctio*, dall’altro non perde occasione di evidenziare lo stato di provvisorietà e di congettura di ogni sapere e di ogni modello gnoseologico, mutando completamente il vincolo vero/falso dei processi conoscitivi.

E questo perché Laszo(18) sa, da buon alchimista, che Dio è in tutte le cose, “tutto è ‘theos’, il quale è principio del flusso, mezzo nel quale ci muoviamo e fine del riflusso”.(19)

[...]

Al dissolvimento di Ellie si accompagna l’elaborazione, sempre più articolata, di un nuovo modo di affrontare il reale, di un nuovo atteggiamento, che è pronto a ricevere tutti i contributi possibili dalla tradizione culturale, inserendoli però in un nuovo contesto che ne determina funzioni e scopi.

Questi nuovi esiti sono gli stessi che vengono riservati ai componenti linguistici, che perdono i significati originari per assemblarsi e fare corpo nel nuovo impasto, il cui contesto ha il potere di correggerli e rifunzionalizzarli.

Il sacrificio di Ellie permette di gettare questo nuovo sguardo sul reale.(20)

A dirigere queste trasformazioni troviamo l’*artiste-horloger*, un Laszo Flamel in grado di dirigere il tempo della formazione-rigenerazione: in questa sezione viene fuori quanto Sanguineti sappia manipolare e trattare i diversi materiali verbali, fin dai propri esordi di scrittura – come evidenzio in *Citare e travestire: temi e variazioni in Edoardo Sanguineti*, apparso su “Il Verrì” n. 47 (2011) – infatti

i molteplici sintagmi in francese (v. 18 “et chante en imitant”, v. 19 “à la perfection la nature”, v. 25 “le portrait”, v. 26 “de l’artiste-horloger”, v. 28 “l’horloge” [...] “astronomique”, v. 32 “sur le sol”, v. 33 “est placée” [...] “la sphère celeste”, v. 36 “nous apercevons” [...] “un mécanisme” [...] “transformateur”, v. 37 “du temps solaire en temps vrai”) rimandano – come abbiamo avuto occasione di evidenziare nel commento e nelle note al testo di *Laborintus* – all’universo alchemico e all’orologio astronomico, segnatamente quello di Strasburgo – ossessione ricorrente nella produzione di Sanguineti, che nel 2002 pubblica un racconto intitolato appunto *L’orologio astronomico*.

Di queste citazioni possiamo ora indicare con precisione la fonte – e la cosa, vedremo, è capitale –, essendone venuti in possesso per mano di Sanguineti stesso: si tratta di una cartolina che ha per soggetto l’orologio astronomico di Strasburgo e che l’autore ricevette da Ellie. Sul retro troviamo, in francese, le spiegazioni de “L’horloge astronomique de la Cathédrale”, e in questo breve testo sono sottolineate, non si sa se di pugno di Sanguineti o di Ellie, le seguenti frasi, partendo proprio dal titolo: “L’horloge astronomique”, “Sur le sol est placée la sphère céleste”, “nous apercevons un mécanisme transformateur du temps solaire moyen en temps vrai”, “l’heure est frappée”, “par le vieillard”, “le portrait de l’artiste-horloger Schwilgué”, “et chante en imitant à la perfection la nature”. Sono queste le medesime frasi che ritroviamo, spezzettate e variamente ricomposte, nell’intera sezione. Tutto questo ci dimostra non solo l’infinita stratificazione della testualità di Sanguineti, dove ogni nuova individuazione di fonte arricchisce e completa il discorso, svelandone armoniche sottese e ulteriori aspetti, senza negare il quadro interpretativo di fondo, tanto che è autorialmente prevista una corretta fruizione del discorso, anche senza conoscere nessuna fonte o, per assurdo, travisando la provenienza filologicamente precisa del prelievo. Ma individuando l’area del discorso, in gioco dove regole precise e definite stabiliscono una sorta di infinito intrattenimento, porta alla luce, una volta di più, se fosse necessario, come persino la descrizione di una cartolina, per quanto “impegnata”, acquisti tutto un particolare colore e un timbro dal contesto nel quale viene inserita, e svolga così alla perfezione il suo compito, facendo interagire, nel corpo del testo, Cusano con Artaud e con l’orologio stesso: infatti ogni singolo sintagma, latino come francese, inglese o italiano, al di là dell’identificazione della fonte, forma lacerti comuni o usuali, la cui funzione principale è quella di creare campi di attrazione nel testo, segnalando possibili armoniche sottese e rapporti culturali privilegiati, sempre in virtù di una completa interpretazione del reale, e contemporaneamente di costruire così non solo una unità semantica ma una unità ritmica, capace di dirigere la sequenza e l’andamento del testo. E richiamando alla mente come la sez. 15 introduca davvero la parte conclusiva della storia di Ellie, del suo romanzo, non sarà stato casuale per l’autore terminarla con un suo aiuto, per quanto indiretto, forse non voluto, ma concreto e in forma di parole.(21)

4. Il gioco è estremamente serio e complesso: la stratificazione testuale prevede proprio uno spettro di possibilità di fruizione, più si individuano le fonti e si colgono i nessi, più si riesce ad interpretare il trattamento dei materiali verbali più si va in profondità e si comprendono le strutture e le ragioni profonde della tessitura testuale. Proprio per questa parlare di “superfetazione” nel rilevare le fonti, vuol dire proprio non essere riusciti a cogliere la profondità e l’essenza dell’operazione sanguinetiana. Infatti questa volta non ci fermiamo neppure di fronte alla fonte diretta, vera e propria, per presentare una serie ulteriore di possibili sollecitazioni, che costituiscono un tessuto operativo: “L’orologio astronomico è un meccanismo usato per la misurazione del tempo siderale, caratterizzato da compensazioni che limitano gli scarti a millesimi di secondo. Si tratta di un tema e

di un oggetto – come ben sappiamo – molto cari a Sanguineti, fino ad oggi; proprio nel 2002 è uscito un suo racconto, intitolato *L'orologio astronomico* – e si tratta sempre di quello di Strasburgo(22), che “ha sempre suscitato esegesi alchemiche e Sanguineti in fondo si inserisce in una tradizione interpretativa di questo genere. A lui sembra un modello per il mondo, uno schema cosmologico”(23). L'orologio astronomico si ritrova, per esempio, anche nell'Esquisse LXX del *Temps retrouvé* di Proust, cioè in una di quelle aggiunte per la stesura finale che l'autore ci ha lasciato senza inserirle però nel testo destinato alla pubblicazione. La curatrice dell'edizione italiana, Assia Thermes, sottolinea che “l'orologio astronomico dell'Esquisse LXX e il barometro interiore della *Prisonnière* sono quindi due immagini di una dimensione della temporalità tutta proustiana, una sfasatura fra tempo soggettivo e tempo cronologico”(24).

Questo modo di intrecciarsi dei diversi piani fotografa con precisione la maniera concreta e operativa con la quale la realtà prende possesso del testo, modellandolo, in modo da superare ogni idea di rispecchiamento, che poteva persino prevedere l'artista come osservatore critico, ma distaccato, bensì agisce all'interno di una determinata realtà la cui conoscenza è il presupposto imprescindibile dell'azione di trasformazione, che dà significato e senso a tutto il processo. La radicale anarchia culturale dell'opera e i suoi effetti altro non sono che il prodotto finale di questa sovrapposizione di strati dove le innumerevoli presenze e citazioni servono a rendere su carta, attraverso l'effetto di crateri e monti, sporgenze e cavità, la natura multiforme e anfibia della realtà. L'altra faccia di questa operazione emerge nel “modo di costruzione dei protagonisti e la maniera attraverso la quale passano da uno stato iniziale ad uno finale, cioè subiscono, a seconda dei casi, un'evoluzione o, comunque e sempre, una trasformazione”(25). Laszo Varga, anche titolo primigenio dell'intera opera, proviene da un banale fatto di cronaca apparso su un giornale torinese con un refuso tipografico nel nome, la deformazione Laszo (la forma corretta è Laszlo): è figlio e incarnazione del Sole, personaggio da “Eldorado Club”. Ruben è il vero nome di un compagno di liceo di Sanguineti; qui però diventa il co-protagonista, l'aiutante del processo alchemico; egli è colui che possiede i tratti, un po' da sottosuolo, di una grande cultura cosmopolita errante e bohémienne, tradizionale dell'universo ebraico-europeo, ma anche alter ego, per un gioco di rimandi e di contrari, del Moneybags di Marx, qui perde ogni connotazione etnico-religiosa, per diventare squisitamente il simbolo concreto del capitalista, industriale e finanziario: il simbolo dell'uomo d'affari dell'era atomica. È chiaro come l'elemento di partenza, qualunque esso sia, venga, per così dire, sempre annullato, lasciando spazio a ciò che serve al poema: a essere eventualmente evidenziate e talvolta esasperate sono piuttosto le caratteristiche più universali di un gruppo sociale e non semplicemente quelle di un singolo individuo. Lo stesso ragionamento e lo stesso trattamento dei materiali vale per Ellie, protagonista talmente importante da riempire di sé una parte consistente dell'opera, al punto da poter parlare, per una sua cospicua parte, di romanzo di Ellie, e anche Ellie è una compagna di scuola. Nel testo, Ellie è una figura d'acqua, in quanto presenza sfuggente, che entra e esce di scena, vive per forza di una ragione di desiderio, di una razionalità du désir; il désir umanizza, surrealisticamente, la ragione, eliminando gli elementi strumentali tipici di una razionalità ridotta a puro mezzo. Perciò è lecito parlare di una Ellie/Nadja, proprio per la sua presenza d'amore, per essere corpo d'amore, forza del desiderio, e contemporaneamente per la capacità, quasi, di annullarsi, di autodistruggersi, di mettere in moto la macchina testuale per poi ritrarsi (e in questo rimanda alla Liza di Memorie del sottosuolo).

Al di là della natura di Anima junghiana di Ellie, in questo caso ci interessa proprio la sua natura errante, la sua dimensione di guida di una esplorazione, di un viaggio, e di linguaggio in dissoluzione, di un errare della scrittura, che, appunto, metamorfizzate, ritroviamo in toto tra le sue peculiarità fondamentali. L'intermittenza è appunto la caratteristica fondante della sua presenza, quella che ci fa parlare di una strategia continua di presenza/assenza, o, per meglio dire, proprio di un incessante entrare e uscire di scena. Del resto, il teatro del mondo presuppone il palcoscenico e la scena: ed Ellie è proprio intermittenza, ma non solo perché materialmente entra ed esce dalla scena, bensì perché in taluni casi è presente senza che la si veda, e viceversa. Durante l'intero percorso testuale, assistiamo ad una sorta di trasformazione, di metamorfosi di Ellie, che non riesce

a portare a compimento la *coniunctio* ‘alchemica’ e ‘fisico-corporale’ con Laszo, fino alla sez. 21, che è un *threnos*, un *planh* per la sua morte, testualmente parlando – tutta fondata sulla morte reale della madre dell’autore. Ma, appunto, Ellie non si autodistrugge o semplicemente muore, bensì si trasforma, in quanto una parte di lei viene eliminata, ma un’altra, quella del desiderio e della forza di passione, viene ereditata da λ . Questo processo è possibile proprio perché l’intermittenza frammenta già, in un primo momento, corpo e mente di Ellie, i quali vengono sezionati nelle diverse componenti.

λ è Luciana, che diventerà moglie di Sanguineti; anche per lei la sorte è quella della trasformazione: λ non è solo una semplice sostituzione di Ellie perché il passaggio tra Ellie e λ segna anche un cambiamento di toni ed accenti, in una strategia di continuità di funzione nel percorso testuale. Nell’ottica di un mutamento all’interno dell’archetipo femminile, λ è una metamorfosi di Ellie, ne eredita sicuramente il lato di passione e di desiderio e il corpo dell’amore, ma se nella sez. 21 Ellie possiede già la dolcezza e la tenerezza della madre, nella sez. 26, che è, tra l’altro, un commento finale, una sorta di ipercommento alla sez. 1, λ aggiunge a queste qualità una capacità di generare e di dare la vita; ella è ormai scopertamente “lividissima mater” (sez. 26, v. 22)(26). λ diventa così la guida dell’ultima fase, Nadja e Beatrice, con un occhio alla Venere generatrice di lucreziana memoria. È una Beatrice di carne e corpo, capace di dare vita, di procreare, ma proprio questa sua peculiarità generatrice rende λ creatura che permette di conoscere la morte, creando una comprensione in grado di diventare, anche, elaborazione del lutto, suo superamento e interiorizzazione. λ contiene così in sé nascita e morte. Abbiamo così incontrato, in questa nostra panoramica, alcuni amici ma soprattutto alcuni primi lettori di Sanguineti, tutti studenti e coetanei: “I miei primi destinatari furono amici di università, che poi sarebbero diventati rispettivamente farmacista, medico, filologo classico e insegnante”(27). La persona reale, in carne ed ossa, non offre che l’occasione, è tuttavia decisivo capire come le persone reali divengano funzioni testuali, personaggi di una *fiction* un po’ particolare, svuotati di sé per essere altro.

I personaggi di *Laborintus* non hanno una psicologia e una forma fisico-corporale tradizionali, sono invece contenitori di elementi umani storicamente determinati e colti in particolari fasi del loro sviluppo; in questo modo, attraverso una attenta dialettica determinata anche dal labirinto-rizoma, non diventano tipi fissi e immutabili, ma veri soggetti individuali che dicono “io”, poiché insieme ben calibrati di tratti umani che nella loro peculiarità prevedono uno sviluppo, ed eventualmente anche la morte. Questo io, come sottolinea il verso “io sono una moltitudine” (sez. 2, v. 20) è completamente disgregato in diverse componenti; è, per dirla con Gramsci(28), il soggetto plurale, ma anche l’io psicanalitico, molteplice e dalla multiforme natura. Nel testo si riporta anche l’attenta fenomenologia di queste trasfigurazioni: Sanguineti crea così una sorta di focalizzazione in continuo movimento, come se si servisse di una macchina da presa, creando effetti tipici dello zoom, della carrellata, del primo piano, senza però privilegiare nessun personaggio, per consegnarci una visione completa del reale, che comprenda anche uno sguardo dell’intelletto su se stesso e del linguaggio su se stesso, una sorta di operazione metalinguistica e metaintellettuale. Questa peculiarità è un altro asse fondamentale di quell’aspetto narrativo o antinarrativo, o unica narrativa possibile nell’età atomica: cioè una struttura a rete fitta, che mette sempre in rapporto gli elementi e non permette mai il formarsi nel testo di una tradizionale sequenza logico-causale o temporale. Sono infatti presenti personaggi-ossessione in continuo movimento o trasformazione, tutto è metamorfosi; gli equilibri sono inevitabilmente surrettizi e transeunti, il continuo cambio di piani dello sguardo produce una focalizzazione, necessariamente, sempre dinamica e mai statica. I protagonisti, equilibrati impasti di pochi tratti individuali con molti elementi archetipici, sociali e storicamente determinati, diventano punti privilegiati di focalizzazione all’interno della rete testuale (il rizoma). Già il saltare dall’uno all’altro permette di proporre sguardi alternativi, percezioni diverse, consentendo di far variare il punto di vista.

5. Ragionare sulla costruzione dei personaggi vuol dire riflettere a fondo sui processi di formazione, storici e antropologici, del soggetto: si distrugge ogni idea che possa esistere una vita autentica e

che sia mimesi eventuale di una naturalità. Nel processo di dissoluzione dei protagonisti è contenuta la capacità stessa dei personaggi di guardarsi da fuori, ma insieme si mette in moto il processo di dissoluzione del soggetto stesso che prende la parola.

L'opera rompe completamente gli orizzonti d'attesa del fruitore, è insomma spiazzante, perché per certi versi sfuggente, in quanto non si limita a cercare di rappresentare la realtà, ma tende a diventare, in quanto spazio di sperimentazione, un luogo deputato di sedimentazione dell'esperienza del reale, in una dialettica tra teoria e prassi, essere e nulla. A suo modo, in una declinazione tutta propria, Sanguineti cerca di abitare la parola, di riempire, cioè, il linguaggio di esperienza sedimentata. L'incessante processo di vita, morte e rinascita esprime, apertamente, l'esigenza estrema di portare la morte dentro il processo vitale e di trasformarla, pur con tutta la sua estraneità, in un elemento stesso del processo vitale.

Tutti gli elementi analizzati e rilevati fin qui hanno dato vita all'affresco operativo sanguinetiano e creano l'universo reale, declinato in forma di parole, dove i personaggi agiscono: cosa ci dicono primariamente personaggi costruiti con queste caratteristiche in questo mondo 'atomico'?

Esprimono per prima cosa l'estrema consapevolezza, in questo modo quasi una scoperta per l'epoca, che 'io sono tu, tu sei gli altri, ma allora io sono gli altri': questa è la profonda e irriducibile dimensione del politico. Gli altri non sono esclusivamente e sartriamente l'inferno, bensì la realtà del soggetto, come individuo, e la realtà creata dall'azione del soggetto. Per certi versi, esclusivamente su un piano creativo, Sanguineti fa emergere pienamente la centralità del rapporto intersoggettivo, esce fuori l'idea di uomo come, primariamente, essere sociale, con tutto quello che comporta. Anche in questo caso, come in moltissimi altri, da un lato, Sanguineti prende le mosse dalla tradizione con l'idea aristotelica dell'uomo come animale politico, ma, dall'altro, se ne serve, mettendola al vaglio della critica, per fare un deciso e decisivo balzo in avanti, infatti la complessità del nostro soggetto, come persona e come processo di formazione di una identità, ci porta di peso e prepotentemente nel campo – per usare un concetto filosofico oggi al centro dell'attenzione – del riconoscimento, dove, per dirla con Axel Honneth, "il rapporto intersoggettivo è determinato dal reciproco riconoscimento – cioè dalla reciproca attribuzione di valore – da parte dei soggetti in gioco"⁽²⁹⁾. Questo è il politico che viene fuori dai versi sanguinetiani, proprio per questo l'autore parlava dei suoi versi come un linguaggio e una scrittura capaci di sgorgare e di svilupparsi da una junctura. Anche in questo panorama, non esente da tratti distopici, i personaggi cercano di difendere fino all'ultimo la propria umanità e si dissolvono eventualmente per ritrovarsi in una coniunctio dove l'umano è irriducibile; per questo, i loro rapporti dialettici evidenziano sempre come il guardare all'altro avvenga riconoscendogli la sua totalità come umanità. L'azione materiale inarrestabile delle condizioni realmente esistenti mira a distruggere l'umano. Se è presente in questo testo un sogno è sì il sogno di una cosa, ma secondo il principio speranza – e l'autore è cosciente pienamente che è un sogno irrealizzabile – di una umanità senza violenza.

Erminio Risso

Note.

(1) E. Sanguineti, *Lettere a un compagno*, a cura di F. Curi, Mimesis, Milano 2017, pp. 60-61.

(2) Ivi, p. 61.

(3) E. Sanguineti, *Lettere dagli anni cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009, p. 152.

(4) Il testo manoscritto della *Polemica* allegato alla lettera presenta varianti rispetto all'edizione pubblicata su "Officina". vd. E. Sanguineti, *Lettere dagli anni cinquanta*, op. cit., pp. 247-257.

(5) G.C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 335.

(6) Il testo di riferimento è *Laborintus* in E. Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1989.

(7) G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 71-73.

(8) E. Risso, *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo*, in "Poetiche" n. 3/2006, pp. 493-506. Il numero è interamente dedicato agli atti del Convegno "Sanguineti la parola e la scena", svoltosi a Bologna il 7 ottobre 2005 per i 75 anni del poeta genovese.

(9) B. Snell *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 26-27.

- (10) Per una riflessione completa su questi aspetti, rimandiamo a E. Risso, *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione Cinque bagattelle per Laborintus*, in “Poetiche” 1/2000, e a E. Risso, *Anarchia e complicazione*, introduzione a E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, testo e commento, Manni, San Cesario di Lecce 2006.
- (11) E. Risso, *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione Cinque bagattelle per Laborintus*, in “Poetiche” 1/2000, pp.112-113.
- (12) Sylvain Piron, *Dialettica del mostro*, traduzione di A. G. Nissim, Adelphi, Milano 2019, pp. 15-16.
- (13) E. Baccarani, *La poesia nel labirinto*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 61.
- (14) *I Novissimi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 202-203.
- (15) idem, cit., p. 107.
- (16) Per esempio, il latino, come il francese, quando è ben identificata la fonte, forma lacerti comuni e usuali, la cui funzione principale è quella di creare campi di attrazione nel testo, di costruire non solo una unità semantica ma una unità ritmica, capace di dirigere la sequenza e l’andamento del testo.
- (17) “Importante è anche la ‘Cosmogonia’ di Empedocle, nella quale nasce il σφαιρος (l’essere sferico) dall’unione del dissimile (in seguito alla influenza della φιλια). La sua denominazione come ευδαιμονεστατος δεος, come Dio beatissimo, getta una luce particolare sull’essenza perfetta, rotonda, del Lapis, il quale sorge dalla sfera iniziale, ed è già esso stesso tale; per questa ragione la ‘prima materia’ si chiama spesso anche *lapis* (fig. 164 e 165)” (C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, cit., pp. 353-358. Nella nota 10 a p. 355 troviamo, riferito al *Lapis* e alla sua perfetta rotondità: “Anche come ‘piscis rotundus’ nel mare: ‘Allegoriae sup. Turb.’ (Art. Aurif. I, p. 14)”.
- (18) “Tutta la parte seconda (da ‘non altrimenti...’), che descrive l’implicazione del tempo nello spazio e tratta della supremazia del tempo, è ispirata al celebre alchimista Nicolas Flamel. Il discorso si proietta ora in una teologia cronica e procede su piani intrecciati; il tema è la trasformazione ‘du temps solaire en temps vrai’: si cerca un meccanismo che trasformi il tempo in realtà assoluta. Il Laborintus è il novum organon de l’*artiste-horloger*, dell’alchimista Laszo-Flamel. È una ricerca condotta in delirio, in alienazione, con ‘la cortecchia congestionata’. Laszo cerca l’astrazione perché l’immagine inganna; cerca Dio nella geometria, negli orologi, in mezzo all’anatomia, in un labirinto”, in *I Novissimi*, cit., pp. 108-109. Le parole sono tratte dal commento di Giuliani.
- (19) N. Cusano, *Il Dio nascosto*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 84-85. “Dio è in tutte le cose in quanto è la causa di tutto ciò che esiste, e viceversa tutte le cose rivelano l’opera e la presenza del Creatore, anzi ogni singola realtà manifesta a modo proprio Dio, in quanto contrae in sé, a suo modo, l’universo intero e la potenza creatrice di Dio.”, Idem, p. 18, in questo caso si cita dall’introduzione di Franco Buzzi.
- (20) L’intera parte in corpo minore proviene da E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Testo e commento, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 193-198.
- (21) E. Risso, *Citare e travestire: temi e variazioni in Edoardo Sanguineti* in *Il Verri* n. 47, 2011, pp. 88-89.
- (22) E. Sanguineti, *L’orologio astronomico*, Le Verger, Illkirch 2002
- (23) M. Graffi, *Intervista a Paolo Fabbri su il giuoco dell’Oca e L’orologio astronomico di Edoardo Sanguineti* in «il verri», n. 29, ottobre 2005, Attenzione a Sanguineti, p. 42: a p. 43 troviamo un’immagine dell’orologio astronomico della Cattedrale di Strasburgo. La riflessione di Fabbri si riferisce in particolare a questa porzione del testo sanguinetiano: “È che il modello di base, per Arcibo e Chibolton, è l’orologio di Strasburgo. Il suo schema, anzi, è esattamente la fonte di Chibolton, che corregge Arcibo” (E. Sanguineti, *L’orologio astronomico*, cit., p. 55; sull’argomento vd. anche pp. 30, 34-36, 54-55.).
- (24) “Due Esquisses di Marcel Proust con una nota di Assia Thermes” in «Nuovi Argomenti», N. 33, Quinta Serie, gennaio-marzo 2006, p. 32. Queste osservazioni partono dalle pagine 205-206 del mio commento a *Laborintus*.
- (25) E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Testo e commento, Manni, San Cesario di Lecce 2006, p. 20. Le osservazioni che seguono sono un rivisitazione con minime varianti delle pagine 20-23, dove si ragionava sulla natura dei protagonisti del poemetto.
- (26) Molti anni dopo, in una intervista a Corrado Bologna, Sanguineti affermerà aproposito di *Laborintus*: “Poco fa si parlava di metamorfosi, e lei ricorre ora alla stessa idea, che Petrarca sia il luogo di “trasformazione” della cultura medioevale in altro da sé. Per restare a quelle mie poesie, credo che proprio il tema e la figura della metamorfosi mi occupasse la mente: cioè un tema evidentemente labirintico (o forse dovrei dire *laborintico*). Ed è proprio la metamorfosi, il labirinto, il contenuto essenziale di gran parte del mio libro. Esso fu pensato non come raccolta di liriche, ma come un libro unitario, inteso alla predicazione molteplice di un’idea, di una figura. Questa infinita predicabilità costituisce l’essenza di ciò che a quell’epoca mi piaceva chiamare (anche se in maniera dottrinalmente non simpatizzante) un *archetipo*.”

L'archetipo femminile è veramente la predicabilità infinita. La donna era per me allora davvero la Grande Madre, proprio nel senso di un Utero inesauribile, da cui tutto esce e in cui tutto sprofonda. La palude, la putredine, la *palus putredinis*, è veramente il ventre generatore, nello stesso tempo informe caos originario e risoluzione terminale di tutti gli aspetti della realtà: insomma, il Tutto. Se vuole, pensavo alla secolarizzazione radicale di un'idea di divinità femminile, di Grande Dea, il cui nome è impronunciabile in via diretta, ma della quale è possibile una molteplice infinita predicabilità, che non ha termine, non ha confini. Sì, questo avevo in mente, e questo era per me «petrarchesco»: questa infinita labirintica/laborintica predicabilità, nella quale in qualche modo tutto è metamorfosi, trasformazione della forma. In questo senso è «petrarchesca» l'immagine femminile che è al centro di *Laborintus*, tema centrale da cui diramano tutte le altre tematiche che il libro intendeva affrontare.” In *Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti*, «Critica del testo», VI/1, 2003, *L'io lirico: Francesco Petrarca*, p. 614.

(27) *Tutto è vinto, tutto è perso. Consuntivo aperto sull'avanguardia*, intervista a E. Sanguineti a cura di F. Ciompi e S. Damiani in «Soglie», Anno III, n. 1, aprile 2001, p. 42.

(28) Vd. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, 4 voll., ed. critica a c. di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977, vol. II, pp. 1334-1338, 1343-1346; vol. III, p. 1833, pp. 1874-1879.

(29) A. Honneth, *Riconoscimento Storia di un'idea europea*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 11.

"FAMIGLIA, MA NON TROPPO". LA POESIA D'AMORE (E DI POLITICA) DI EDOARDO SANGUINETI.

0. *Famiglia, ma non troppo* è il titolo di un articolo di giornale di Edoardo Sanguineti uscito su «Paese Sera» il 2 maggio 1974 in occasione del referendum abrogativo sul divorzio; prendendo le mosse dai dibattiti referendari, Sanguineti, con i modi ironici consueti alla sua scrittura giornalistica, inizia la sua critica alla propaganda per il divorzio con un breve bozzetto autobiografico in cui si dipinge come

Marito fedele da anni venti di una degnissima metà, egli ha rispettato senza sforzi notabili quel pacchetto di impegni che spontaneamente, e laicamente, già contrasse dinnanzi all'autorità severa dello Stato, incarnata in un probo e garbato funzionario subalpino, financo adorno di fascia tricolore, coltivando inclinazioni di forte solidarietà affettiva verso la donna che benevolmente volle congiungere il proprio destino a quello, non brillante e non fastoso, di un grafomane bellettrista e di un docente stipendiato; padre felice di non scarsa prole (maschi 3, femmine 1), può raccogliersi ogni sera meditabondo, come molti mortali di questa cara patria, puntualmente rispondendo alle fasciose fanfare del Carosello, dinanzi al piccolo schermo, e orientare di poi, non senza un breve moto della mano, ora sull'uno e ora sull'altro canale, i propri occhi pazienti, sentendosi intanto circondato, fisicamente e moralmente, da una soffice coltrice di sentimenti ben temperati e di riposato intenerimento.(1)

L'autorappresentazione di un soggetto piccolo-borghese, in un linguaggio burocratico che si auto-sovrverte con il ricorso all'ironia e all'*understatement*, si fa strategia argomentativa per assumere una postura retorica funzionale alla critica dall'interno, un gesto di autenticazione della parola giornalistica in grado di sostenere «famiglia, va bene, famiglia, ma, di grazia, non troppo!»(2), in quanto espressione prodotta da un tipico marito borghese, «responsabile di alquanti carmi [...] in cui si celebrano come fortemente amata la consorte, come altamente dilette i figli, come visceralmente optabile la felice e monogamica congiunzione durevole di un maschio adulto e di una femmina eroticamente matura»(3). Difesa della famiglia, insomma, ma nella consapevolezza che si tratta di un istituto sociale e, come tale, soggetto alle regole della determinazione e del divenire storico e dunque, forte della lettura della *Psicologia di massa del fascismo* di Wilhelm Reich, Sanguineti è conscio che «la difesa della famiglia, e della sua funzione etico-socio-economico-politica, non può essere assunta, in maniera miticamente indiscriminata, nemmeno nella più callida e ribollente mozione degli affetti, ed anzi occorre, nell'atto di augurare ogni bene agli itali sposi, metterli in guardia contro l'adorazione supina di siffatto vitello di ferro, nessun organismo sociale essendo, come dovrebbe essere noto, più psichicamente patogeno della famiglia autoritaria»(4). Le scelte lessicali operate in queste poche righe sono particolarmente rappresentative di una specifica visione dell'unione coniugale e testimoniano di una serie di letture che informano la concezione matrimoniale di Sanguineti: con l'Engels de *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, il nucleo familiare è considerato avente una funzione sociale, economica e politica; «miticamente» rimanda all'idea di Roland Barthes espressa in *Miti d'oggi* per cui l'ideologia, attraverso il processo di mitopoiesi, si incista nei fatti storici che vengono "mitizzati" e proposti come naturali, il mito, cioè, oscura i processi di formazione per istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità(5); la «ribollente mozione degli affetti» è un'allusione al tanto amato Foscolo(6) e, in particolare, in questo contesto, fa riferimento alla critica dell'*amour-passion* iniziata per via poetica con il *Purgatorio de l'Inferno*; infine, il ricorso a un lessico biologico («organismo», «patogeno») rimanda a quella concezione dell'amore insieme sociale e biologica che Sanguineti trae dalla precoce lettura di Christopher Caudwell (*L'amore. Saggio sul mutamento dei valori*)(7). Quello che a prima vista si presenta come uno scritto d'occasione, dunque, a più attento scrutinio, si rivela una complessa elaborazione di una visione specifica della famiglia che non è acritico encomio, ma problematizzazione di un istituto da ripensare, già iniziata

con il *Purgatorio*. Si capisce la portata di *Famiglia, ma non troppo*, infatti, solamente se lo si mette in parallelo alla coeva produzione poetica dell'autore: l'articolo, dicevamo, esce nel 1974, solamente due anni prima viene data alle stampe *Reisebilder*, raccolta che segna un cambio di rotta nell'articolazione stilistica del *corpus* sanguinetiano e inaugura ufficialmente la fase del cosiddetto neo-contenutismo. Ecco: se si paragonano la raccolta del '72 e lo scritto giornalistico si vede chiaramente all'opera una medesima volontà di creazione di un sosia poetico, un *doppelgänger* borghese attraverso cui lavorare dall'interno per straniamento:

L'autorappresentazione parodica – ha scritto Pietropaoli – tutte le prosopopee esibite dal secondo Sanguineti, hanno infatti questa precisa valenza allegorica: lavorare astutamente in bilico tra decostruzione e ricostruzione dell'io; ovvero costruirsi un sosia paradigmaticamente proteso a superare quei limiti borghesi dai quali siamo inizialmente partiti e quindi offrire un modello di straniata esibizione/inibizione dell'io mediante l'esperazione di un egocentrismo all'incontrario, sottosopra, in modo tale da disintegrare non tanto la categoria concettuale dell'individualismo quanto la sua concreta e storica determinazione borghese.(8)

Il bozzetto autobiografico con cui si apre *Famiglia, ma non troppo* risponde alle medesime esigenze, è, si potrebbe dire, una continuazione per via prosastica, uno sconfinamento della poesia nei territori della scrittura saggistica, un tentativo di lavorare sulle categorie di soggetto borghese per altre vie, altre formulazioni discorsive e altre configurazioni dell'immaginario: un sovvertimento del poetese e della lirica amorosa che straripa dai propri confini per attuarsi in forme inedite e problematizzare l'autonomia dell'opera d'arte. E non a caso lo si fa attraverso una delle isotopie semantiche più frequenti nella poesia di Sanguineti e, si potrebbe dire, della poesia lirica *tout court*, per attuare, insomma, quel sabotaggio delle forme letterarie perseguito durante tutto l'arco di una lunga carriera poetica e intellettuale proprio sul terreno più caldo: il sovvertimento degli statuti formali della poesia d'amore, allora, si fa occasione per una messa in discussione più ampia dell'individualismo borghese, occasione di un discorso sui rapporti fra lirica e società e tentativo di ribaltare gli immaginari socio-simbolici associati a una delle categorie più astratte del pensiero umano, l'amore, per mostrarne *anche* gli aspetti socialmente e storicamente determinati e farne motivo di ripensamento.

1. La poesia di Sanguineti tende spesso alla ricapitolazione, all'autocitazione, alla *correctio*, alla *variatio* sui medesimi contenuti, al minimo slittamento di senso su forme ripetute nel lungo percorso creativo. Così in *Reisebilder 10*(9):

forse gli ho parlato di quella mia risposta all'intervistatrice giapponese (un ordinato questionario, con una dozzina di domande, quasi tutte abbastanza assurde), quando ho scritto (il poeta che vi ha influenzato di più: Baudelaire), a proposito dei pensieri (e dei motivi) dominanti: "my wife and my death": (e: la parola più bella: comunismo):

Il tema coniugale (la moglie) è fin da subito accostato alla riflessione politica (il comunismo)(10), come già avveniva nel *Purgatorio de l'Inferno*, e a quella raccolta si fa esplicito riferimento con un verso successivo («un marito imbottigliato nel Cutty Sark, se ricordi: ma con una troppo debole rabbia») che allude, con i toni smorzati tipici di questa stagione, allo «[io e mia moglie] scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri» di *Purgatorio 3*. Ma la tematica amorosa non fa la sua comparsa nella terza tappa del *Triperuno*: già in *Laborintus* l'amore svolgeva una funzione fondamentale all'interno dell'apparato allegorico alchemico, come forza principale nel processo di distruzione e rigenerazione: nella metamorfosi dell'archetipo femminile, la trasformazione di Ellie in λ (che già è ispirata a Luciana, la moglie del poeta, come testimonia la scelta della lettera greca), la «lividissima mater» (*Laborintus 26*) in grado di generare e dare vita, in questa metamorfosi, si diceva, già si vede «l'amore come forza principale di ogni azione di composizione e ricomposizione»(11). Se

insomma si legge il *Triperuno* come un poema unitario in cui è possibile ravvisare, sia sincronicamente (all'interno di ogni singola raccolta), sia diacronicamente (nella strutturazione latamente narrativa e progressiva delle sillogi), un processo di distruzione e trasformazione, l'amore in *Laborintus* è funzionale contemporaneamente ad attivare quei meccanismi alchemici di metamorfosi della materia (e fuori di metafora del linguaggio e del mondo) e a gettare le basi per un successivo discorso su una nuova dottrina d'amore. È, infatti, soltanto con gli *Erotopaegnia* che il tema coniugale si fa più esplicito ed inizia assumere concretezza, inaugurando quella sorta di romanzo familiare che la poesia di Sanguineti va costruendo per tappe successive: non a caso già il titolo di questa seconda raccolta ("scherzi d'amore", da un'opera perduta del poeta latino Levio) avverte della preponderanza del tema erotico e amoroso. Siamo, con *Erotopaegnia*, però ancora all'interno di un contesto allegorico in cui gli eventi sono trasfigurati dentro una cornice onirica e vengono presentati attraverso un meccanismo freudiano di condensazione e spostamento che rende esplicita la persistenza di una temporalità ancora laborintica. Il mondo familiare è qui presentato attraverso il tema del parto (in particolare nelle prime sei sezioni) che assume fin da subito la valenza allegorica e mitopoietica di creazione di una nuova lingua e di un nuovo soggetto(12): lo sforzo di denominazione della realtà scompaginata dall'ordito sintattico e lessicale allude proprio al tentativo di creazione, per via linguistica, di una nuova soggettività che cerca di cogliere e ordinare il mondo. E allo stesso modo il parto può essere letto come allegoria della nascita di una nuova lingua (che per Sanguineti vuol dire anche, sempre, nuova visione del mondo, nuova soggettività, nuova possibilità di agire nel mondo): «Per questa nascita», scrive Niva Lorenzini, «traumatico approdo della complicazione irrisolta di *Laborintus*, si è parlato di parto fisiologico e linguistico; e infatti col τεκνον-figlio, che inaugura una inedita tematica familiare, viene partorita qui una nuova τέχνη-arte (sez. 1), cui collaborano, a sostenere il *divertissement* onirico e giocoso di un *Es* totalmente disinibito, modelli altrettanto nuovi»(13). Dunque dalla melma e dal fango del *Laborintus* si passa a un processo faticoso e difficile di nascita, a partire proprio da quel «morbido fango» (*Laborintus* 25), sinonimo di ricomposizione e fertilità. E la nascita non è altro che un processo di formazione.

È dunque con *Il Purgatorio de l'Inferno* che la famiglia assume un primo piano poetico e diventa il nucleo generativo della raccolta, sullo sfondo di un'articolazione polifonica e dialogica in cui «si misura la crisi di ruolo dell'intellettuale borghese»(14). A partire dall'ultima tappa del *Triperuno*, «la cellula matrimoniale, e di conseguenza la famiglia, rappresenterà il territorio specifico di un eros privilegiato, per tutto l'arco della produzione sanguinetiana»(15), assumendo principalmente le forme della poesia d'amore e della rappresentazione della quotidianità matrimoniale e del discorso pedagogico ai figli. Il tema familiare, tuttavia, non va inteso come lirica esposizione autobiografica(16), ma piuttosto, lo avverte il poeta stesso in una intervista del giugno '64, quale indagine e discussione «del significato dell'amore e della passione nell'esperienza contemporanea»(17). Come nell'*Ortis* foscoliano, la tematica politico-civile e quella amorosa sono inscindibili l'una dall'altra e non a caso: in un certo senso, il *Purgatorio* può essere considerato come una sorta di riscrittura del romanzo di Foscolo(18), come avverte lo stesso Sanguineti in *Stracciafoglio* 5, quando scrive: «era un mio vecchio progetto, / se ricordi, riscrivere l'*Ortis*: (oggi direi il *Werther*): quello secondo Lukács, direi». Si tratta ancora di una ricapitolazione con *variatio* di un verso programmatico di *Purgatorio* 4 che appunto dichiarava la necessità di una riscrittura (non parodica, ma serissima e ideologicamente orientata) del romanzo foscoliano: «allora dissi che nell'*Ortis* / era rappresentato; e (a Roma); il dramma; e il congedo (all'Albergo Locarno); / il dramma degli intellettuali; (di sinistra); (di quel tempo); e che occorreva / dunque (dissi) riscriverlo; (perché attendeva, lei); (come in sogno); e senza / suicidio;». L'*Ortis* è per Sanguineti, lo scrive l'autore nell'introduzione all'edizione Bompiani del '90, «quel libro che può cogliere [...] tutte le contraddizioni che la rivoluzione borghese ha proposto alla coscienza europea»(19), comprese quelle relative alla concezione dell'amore, e in particolare a quella specifica forma rappresentata dall'*amour-passion* di cui il romanzo di Foscolo rappresenta la prima e più importante manifestazione romanzesca italiana e il *Werther* goethiano uno degli emblemi più rappresentativi

della cultura europea. L'indicazione di *Stracciafoglio 5* invita a rileggere, infatti, la concezione dell'amore problematizzata dal *Purgatorio* nei termini in cui Lukács analizzava l'opera del giovane Goethe: se già in *Purgatorio 2*, attraverso le parole del personaggio di Calvino, Sanguineti si definisce «ben “lukacsiano”», con riferimento alla *Distruzione della ragione*, dove viene individuato il 1848 come data di svolta della borghesia in cui avviene la rottura con il proletariato e la fine dell'assolvimento di un ruolo positivo per la classe borghese che, non essendo più portatrice di istanze positive, si ritira in una posizione di difesa, regresso e irrazionalismo, il riferimento al *Werther* secondo Lukács allude, invece, a *Goethe e il suo tempo* e all'idea secondo cui la tragedia di Werther è «la tragedia dell'umanesimo borghese» che mostra già «il contrasto insanabile tra sviluppo libero e completo della personalità e società borghese»(20), problemi che vengono organicamente inseriti nel conflitto amoroso: «la tragedia di Werther non è dunque soltanto la tragedia dell'amore infelice, ma l'espressione perfetta dell'intima contraddizione del matrimonio borghese, che si fonda sull'amore individuale (con esso, anzi, nasce storicamente l'amore individuale), ma la cui natura economico-sociale è in insanabile contraddizione con l'amore individuale»(21). Se il *Werther*, dunque, esprimeva e articolava la tragedia dell'umanesimo borghese prima della rivoluzione, l'*Ortis*, nella lettura che ne dà Sanguineti, ne rappresenta «il prolungamento legittimo e necessario, dopo la rivoluzione»(22). Riscrivere l'*Ortis*, da questa prospettiva lukacsiana, allora voleva dire tentare di «strappare alla cultura borghese l'egemonia simbolica del matrimonio, ridisegnare un intero codice erotico, proponendo il legame uomo-donna non più come “illusione” cui spetta, inevitabile corollario, la “disillusione” (tutti termini chiave della cultura illuminista di Foscolo), non più come un desiderio nobile ma inevitabilmente destinato a infrangersi contro le più alte ragioni economico-sociali di un intero sistema classista»(23). Lo stesso Sanguineti, d'altronde, considerava il *Purgatorio* come un *journal* amoroso attraverso il quale fare la critica dell'amore-passione, dell'amore romantico(24): «il matrimonio assunto come possibilità problematica di un amore antiromantico»(25), in quanto rappresenta il compimento, la realizzazione dell'amore, laddove la mistica occidentale dell'amore-passione, lo spiegava già Denis de Rougemont nel 1939, strutturata con l'amore cortese dei trovatori e emblemizzata nel mito di Tristano e Isotta e sue continue trasformazioni, definisce l'amore in virtù dell'impossibilità e quindi è tale solo quando irrealizzabile(26): «La Passione», scrive lo stesso Sanguineti nel '79, «nasce come Adulterio, Ostacolo, Impossibilità, Irrealizzabilità, a uso dei Tristani e dei Werther, alla pari»(27). E lo sottolinea in maniera particolarmente acuta Niklas Luhmann nel suo ormai classico *Amore come passione*:

Per la semantica dell'amore gioca un rilevante ruolo l'esclusione di possibili rapporti sessuali – dall'*amour lointain* dell'amor cortese del Medioevo attraverso il lungo gioco fatto di intrighi e nascondimenti dei grandiosi romanzi del XVII secolo e attraverso il trasferimento dell'autentico piacere del “non ancora” e nella preservazione della virtù come tattica per costringere al matrimonio fino a una positiva dottrina sessuale che s'impone gradualmente a partire dall'Illuminismo del XVIII secolo, dottrina che però dipende sempre dal sentimento di essere in realtà rifiutati e desiderati solo segretamente.(28)

E più avanti:

Ma l'amore esiste solo nel “non ancora”. Il momento della felicità e l'eternità del dolore si condizionano a vicenda, sono identici. Niente sarebbe più sbagliato del pensare al matrimonio nell'amore.(29)

Il matrimonio e l'amore, dunque, vengono posti come due termini antitetici e inconciliabili, la cui dialettica viene problematizzata e ribaltata da Sanguineti attraverso una costruzione poemica che fonde una spiccata tendenza al modo commentativo a un'intramatura latamente narrativa(30) volta alla costruzione di un vero e proprio romanzo familiare teso verso l'annullamento del «modo del tragico borghese (Werther per eccellenza), cornuto (in tutti i sensi)»(31).

Il racconto e l'autocritica dell'esperienza amorosa iniziano in *Purgatorio 2* con la dichiarazione di una impossibilità ad amare che va analizzata e spiegata: «anche questo (spiegherò); (anche / questo non poter[ti] amare);». Il momento della spiegazione però è rimandato alla sesta sezione dove vengono messi in luce i condizionamenti della società borghese che schiacciano l'esperienza amorosa: «e allora spiegavo qualcosa come 'macchina per partorire' e / 'macchina per amare' (e citavo, di Engels, *L'origine della famiglia ecc.*) ecc.:», dove la trasformazione della donna a una funzione meccanicistica richiama i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx e, in particolare, la discussione su *On the Principles of Political Economy and Taxation* di Ricardo, attraverso cui si spiega il processo – all'interno di un sistema capitalistico, dove la vita umana è un capitale e le leggi economiche regolano ciecamente il mondo – di riduzione dell'uomo a una «macchina per consumare e produrre»(32). Il riferimento a Engels, inoltre, inserisce questo tipo specifico di alienazione femminile dentro un particolare tipo di lotta di classe interna alla famiglia monogamica:

[la famiglia monogamica] fu la prima forma familiare fondata non già su condizioni naturali, ma sociali; particolarmente sul trionfo della proprietà individuale sul primitivo spontaneo comunismo. [...] La monogamia [...] fa la sua comparsa in scena sotto la forma di assoggettamento di un sesso all'altro, della proclamazione di un conflitto tra i sessi fino a quel momento sconosciuto dalla storia anteriore [...] il primo antagonismo di classe che fa la sua apparizione nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo fra uomo e donna in regime monogamico, e la prima oppressione di classe con l'oppressione del sesso femminile da parte di quello maschile. La monogamia fu un grande progresso storico, ma contemporaneamente inaugurò, a lato della schiavitù e della proprietà privata, quest'epoca che si prolunga ai giorni nostri, nella quale ciascun progresso è nello stesso tempo un regresso relativo, dove la felicità e lo sviluppo degli uni si attuano a prezzo dell'infelicità e dell'oppressione degli altri.(33)

Si tratta, allora, per Sanguineti, di problematizzare l'amore coniugale e portarlo a quello stato di perfezione che già secondo Engels era raggiungibile solamente attraverso la soppressione della produzione capitalista e delle condizioni di proprietà create da essa, ovvero nel passaggio dalla preistoria (*Vorgheschichte*) alla storia (*Geschichte*) marxianamente intesa, realizzabile solo in una società senza classi(34). Così, in *Purgatorio 3* si dichiara, implicitamente, fin da subito un legame inscindibile fra il matrimonio, cellula di resistenza, e il marxismo, due «azioni-scommessa»(35) contro il conservatorismo borghese e l'impossibilità di amare:

così spiegammo:

così (tetri, noi) del sogno spiegammo la duplice
dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e
del radiante, mordente fantasma (in Europa):

dell'invocato spettro;

spettro che invoco sopra le rovine:

ora devo (il est indépassable, veramente)
(a mia moglie, anche) spiegare (le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye), devo
les circonstances spiegare (il 4 luglio): spiegare devo ce lo concepisco
come il costituirsi (nel giardino pubblico di Coutances, anche), le marxisme
indépassable, il matrimonio concepisco (mordente, tra i misteriosi alberi),
pas encore dépassées (les circonstances); (con monsieur de Gandillac, anche,
il 7 luglio), il costituirsi di una cellula (il matrimonio): una cellula (dissi)
di resistenza (e il 9 luglio, anche, con il generale Bouvard, sulla spiaggia);
et tamquam poeta (sulla spiaggia di Hauteville, anche, nella tempesta) e
in questo piccolo caffè, et tamquam homo, invoco:

ma si toccheranno, adesso

(in questa selva), le nostre fronti; e a me stesso, ancora (invocando): oh non
sarebbe, questo (dissi), un amore? oh non sarebbe (dissi), questo, un amore
(in questa selva) fascista?

ah, così, invocando, mi definisco: tamquam

homme *relatif*:

in questo PURGATORIO DE L'INFERNO; perché in questo (noi) siamo redenti (a mia moglie dissi): in questo matrimonio; ah in questa (dissi), (noi) siamo redenti, ah questa dovevamo (anche) coscienza (questa coscienza politica) ritrovare: mordente, questa (indépassable, questo: le marxisme);

e a Roberto dissi (al Norman ancora) come prefigurante, lo spettrale sogno la forma assuma (talvolta) della nostalgia;

e dissi: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma nell'apparenza); è (dissi) nostalgia, ma delusa nostalgia di un futuro;

ma poi (dai giornali); siamo classe dirigente (qualcuno disse); e come tali (disse) siamo responsabili; ma nei limiti (disse) del potere; perché non abbiamo poteri adeguati (e si apre, intanto, un decennio decisivo) alle nostre responsabilità:

così (nella soffitta di via Pietro Micca) io e mia moglie scrivemmo: W PCI (in ogni angolo); io lo scrissi tre volte (sopra il caminetto); e mia moglie disse: ma questo è un covo di missini

– e scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri (e io incidevo la scritta con una chiave):

Sin dall'incipit torna la tematica della spiegazione con particolare insistenza, attraverso la ripetizione in polittoto del verbo e l'accostamento al modale dovere che ne sottolinea l'urgenza e la necessità (ribadita dal «rabbiosamente» che chiude in maniera circolare il componimento). Si noti, inoltre, l'utilizzo della prima persona plurale che segnala la dimensione comunitaria all'interno della quale il discorso deve prendere forma, per trovare delle soluzioni collettive a dei problemi sociali: il subitaneo passaggio al singolare, infatti, segnala l'inserimento del destino individuale all'interno del più grande schema dei destini generali e indica la risoluzione del problema (sentito come personale, come indica la triplice ripetizione di «devo», isolato dall'iperbato nei primi due casi ed enfatizzato da una costruzione chiasmica negli ultimi due) all'interno di una prospettiva collettiva. La spiegazione, inoltre, attraverso due richiami intertestuali, si collega fin da subito al marxismo: il «sogno» del primo verso allude infatti a quel «sogno di una cosa» di cui Marx scrive ad Arnold Ruge nel settembre 1843, mentre «mordente fantasma (in Europa): / dell'invocato spettro» è una chiara allusione all'incipit del *Manifesto del partito comunista*. La necessità del marxismo – che rimane un sogno da invocare – è ribadita attraverso un'ulteriore citazione, questa volta da Sartre, il quale sottolinea che «[le marxisme] reste donc la philosophie de notre temps: il est indépassable parce que les circonstances qui l'ont engendré ne sont pas encor dépassées»(36). Questa scommessa politica (che dal piano del discorso passa nella fine del componimento a quello dell'azione) è indissolubilmente legata alla concezione del matrimonio: è la stessa costruzione sintattica a suggerirlo attraverso una continua confusione dei due piani in cui l'argomentazione logica cede il passo a un discorso frammentario creato per montaggio di sintagmi in cui verbi, aggettivi e apposizioni possono riferirsi indiscriminatamente tanto al matrimonio, quanto al marxismo. La stessa connotazione di cellula di resistenza ribadisce la necessità di porre l'amore e la politica su due piani comunicanti: e d'altronde, se il termine «cellula» richiama a quella concezione biologico-sociale dell'eros appresa da Caudwell, contemporaneamente abbiamo a che fare con una citazione di nuovo da Engels, il quale definisce il matrimonio proprio una «forma cellulare della società civile»(37). Il ripensamento dell'unione coniugale, allora, fuori dalla visione tragico-borghese dell'*amour passion* e del meccanicismo capitalista, viene proposto come possibilità di redenzione, ma redenzione difficile da attuare e da rendere storicamente attuabile (resta infatti, un

sogno, di cui si ha una «delusa nostalgia», che è nostalgia del futuro, ovvero di quella *Geschichte* non ancora realizzata). È una difficoltà segnalata anche dal particolare uso che si fa delle figure retoriche dell'*adiectio*, con una dialettica ben studiata fra forme di ripetizione dell'uguale e forme di accumulazione del differente(38), funzionale a ribadire l'importanza di alcuni termini chiave e la difficoltà di ancorarli a un discorso coerente e praticabile, continuamente minacciati da una realtà percepita ed esperita come caos, sulla quale «il soggetto fatica ad esercitare un pieno dominio razionale di selezione e combinazione»(39). E contemporaneamente l'organizzazione caotica del dettato è funzionale, a Sanguineti, per mettere in luce quanto l'*ordo naturalis* sia una costruzione, in realtà, artificiale, un linguaggio fra gli altri e come tale portatore di una determinata ideologia da smascherare, demistificare e porre sotto scrutinio.

Se riprendiamo l'andamento narrativo della cantica, si può notare, dunque, che l'isotopia amorosa prende forma attraverso tre componimenti incentrati sulla tematica della spiegazione, con una struttura tripartita in cui si dichiara inizialmente la difficile condizione in cui versa l'amore (2), la scommessa marxismo-matrimonio (3) e la spiegazione dei condizionamenti che rendono impossibile amare, con una prima proposta di risoluzione che si rivela, però, fallimentare (6). Seguono due componimenti (7 e 8) che segnalano il «fallimento della tematica amorosa»(40), il primo attraverso la messa in scena dell'abbandono della donna che, riferendosi ad alcune teorie lacaniane, prende forma come costruzione di un trauma linguistico(41), il secondo con la teorizzazione della morte come sbocco dell'amore e la contemporanea critica della classica dicotomia amore-morte – lo stesso Sanguineti, infatti, in una lettera a Enrico Filippini datata 21 ottobre 1964, definisce questo testo «una poesia antiwagneriana, anti amore e morte»(42). Si tratta dunque della presa d'atto dell'impraticabilità di due topos della lirica amorosa: la relazione extra-coniugale e l'esaltazione del nesso amore-morte. Nella prima metà del *Purgatorio* abbiamo così uno schema riassumibile in questo modo: dichiarazione di impossibilità ad amare; scommessa; spiegazione e prima soluzione fallimentare; seconda soluzione fallimentare; terza soluzione fallimentare. Si procede, dunque, attraverso una vera e propria argomentazione per ipotesi, aggiustamenti di tiro, autocritica e sovvertimento di idee consolidate della tradizione letteraria. Un punto di svolta è segnato dal dittico 9 e 10, interamente dedicato al discorso pedagogico ai figli: il luogo testuale in cui prende compiutamente forma la possibilità di formulare una paideia rivoluzionaria e quindi concepire il nucleo familiare come la prima cellula dove attuare delle pratiche di resistenza e delle ipotesi utopiche rivolte al futuro: se nel presente la redenzione è impossibile, si può sperare di creare un nuovo soggetto rivoluzionario in grado di portare l'uomo fuori della preistoria: «perché / la posizione cinese (dissi) giustifica ogni speranza (e che non sia questione / di élite operaia, insomma, ma della fine della preistoria, davvero» (*Purgatorio* 17); è infatti con i componimenti successivi che si recupera una dimensione positiva attraverso l'accettazione della gravidanza (12), il definito rifiuto della concezione tragico-borghese dell'amore (sul piano teorico) (13), il superamento dell'*amour-passion* (sul piano pratico) (16), la fiducia che il sogno utopico della rivoluzione diventerà realtà per le generazioni future («ma vedi il fango che ci sta alle spalle, / e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormo: i bambini / che sognano (che parlano, sognando); (ma i bambini, li vedi, così inquieti); / (dormendo, i bambini); (sognando, adesso):») (17). La *dispositio* dei testi è allora funzionale al discorso sull'amore coniugale: se sul piano dell'*inventio*, infatti, Sanguineti attinge i suoi materiali contemporaneamente dalla tradizione letteraria occidentale e dal discorso ideologico-politico contemporaneo per sottoporli a frizione, su quello dell'organizzazione interna dei materiali opera una scelta che non è semplicemente narrativa, ma funzione retorica della messa in scena della difficoltà di impostare i termini di una nuova dottrina d'amore ideologicamente orientata: sebbene sia possibile, infatti, isolare le poesie di materia familiare in gruppi più o meno omogenei, la riflessione non procede in maniera lineare, ma è interrotta da testi di altro tipo che impostano un regime caotico e frammentario che mima la volontà di inserire il discorso amoroso all'interno di un ritratto più globale della contemporaneità (e quindi in rapporto alle condizioni storico-sociali per via di enumerazione caotica) e testimonia, insieme, della difficoltà della spiegazione, della scommessa, del superamento: «in *Purgatorio* de

l'Inferno emerge un bisogno di azione, frustrato però dalla consapevolezza di muoversi in un orizzonte fortemente ideologizzato, in cui la parola subisce un processo di mercificazione e progressiva riduzione ad un'esistenza alienata»(43). Microcosmo e macrocosmo, allora, microstilistica e macrotestualità, sincronia e diacronia obbediscono così alle stesse leggi riprodotte su ogni livello della cantica.

È la stessa materia a richiedere un ripensamento dello stile: se la scrittura, in *Purgatorio 11*, è sentita come una necessità nel dialogo con la moglie («devi scrivere (disse):»), la sezione 12 imposta esplicitamente la ricerca di una forma e la relazione fra nuovo linguaggio e nuova visione del mondo: «ma in questo, ormai (cum placet); in questo vuoto (cum placet esca) emotivo; / (esca stili):». La forma ottativa del verbo e la scelta del plurale per il sostantivo indicano chiaramente una dimensione di rinnovamento della lingua e la ricerca di una voce non monologica che nasce dalla necessità di riempire un vuoto (quello lasciato in ombra dalla spiegazione, dalla difficoltà di ripensare le forme della comunicazione). Ma l'attenzione alla dimensione formale segnala inoltre che il piano di lavoro di Sanguineti è anche, e forse soprattutto, quello della sempre perseguita e dichiarata lotta al poetese: il discorso sull'eros, infatti, è funzionale a sottrarne la rappresentazione ai codici cementificati dalla tradizione poetica amorosa per rovesciarne gli immaginari socio-simbolici, metterne in discussione i valori; d'altronde, in un articolo di giornale del 1979, Sanguineti torna a scrivere dell'amore monogamico e nota: «Ma non fa chiacchiera. E non fa poesia. Fa, al massimo, come deve, nozze»(44). L'anti-liricità dell'argomento è segnalata con icastica forza e viene riportata all'interno di coordinate che ben descrivono l'itinerario intellettuale dell'autore: «Con un così poco raccomandabile sodalizio, corteggio, può piacere soltanto ai vichianfoscoliani, ai maturi, ai prosaici, ai dialettici, ai saggi, ai realisti, ai materialisti. Voglio dire che non piace, non può piacere»(45). Ha ragione, dunque, Elisabetta Baccarani quando scrive che

se è vero che il fine di sliricizzazione della poesia viene perseguito da Sanguineti operando al tempo stesso su molteplici fronti, tematici e formali, è anche vero che la metamorfosi che egli fa subire al tema elettivo del genere lirico – l'argomento amoroso – è probabilmente, fra i suoi desublimanti gesti poetici, quello più scandalosamente antipoetico.(46)

Questa scelta anti-sublime e anti-lirica trova la sua giustificazione storica in *Purgatorio 12* dove la ricerca di un nuovo stile è condotta parallelamente a quella della modificazione della semantica associata ai sentimenti: «(o cercando, come diciamo, i sentimenti, ormai); / (nel nuovo senso); (aus dem Jahre 1844); (...);», dove il lacerto in tedesco, riferendosi alla composizione dei *Manoscritti economico-filosofici* di Marx, ribadisce di nuovo la necessità di impostare la questione amorosa in termini ideologicamente avvertiti e marxianamente orientati, evidente, nel testo, grazie al riferimento alla giustificazione storica attraverso l'accettazione, da parte della moglie, della gravidanza:

per giustificarci e per essere giustificati (in questo senso); per una persuasione (in ogni senso) da accordarsi e da ottenersi; (e per questo vuoto, ormai); ottenuta, ormai:

per giustificarti; e se ti piace raccogliere fiori, lo potresti
(con me), da un'offerta di preghiere, tu, persuasa; in tenue ombra,
sovente (con me) lo potresti...

(sunt camere centum); ma se vuoi rimanere
in città (con me), ma se ti piace (con me) de cristallo lectus;

ma

se vuoi una figlia, ormai, tu, persuasa; ormai, tu, gravida...

L'explicit del testo riprende e correggere la sezione 6 dove la gravidanza era considerata dalla moglie un sacrificio, e qui finalmente abbracciata in virtù dell'accettazione della paideia rivoluzionaria che già in 6 veniva presagita («o tutti (a mia moglie) non preparano (dissi) i BUONI / CITTADINI? (e non prepariamo, noi, i rivoluzionari...);») e ora inserita all'interno di un discorso

etico. L'idea di giustificazione, infatti, è per Sanguineti una nozione centrale dell'etica, come spiega l'autore stesso nel ricco carteggio con Filippini:

è la ricerca della "ragione morale sufficiente" per esistere: onde essa può concepirsi (cristiano-kantianamente) come giustificazione individuale (salvezza dell'anima); ovvero, marxisticamente-materialisticamente, come giustificazione sociale (salvezza della società: mi giustifico (mi salvo) nella misura in cui ci salviamo, ci giustifichiamo reciprocamente: io giustifico te e tu giustifichi me: eticamente rispondo di me di fronte a voi, nella misura in cui voi rispondete di voi di fronte a me, a noi: con tutte le conseguenze che Hegel vide per primo, e che Kierkegaard capì benissimo, inorridendone (l'etica è il *contrario* della religione: Abramo è uomo di Dio, *appunto perché* è immorale, nell'unico senso in cui si è immorali: socialmente).(47)

L'accettazione della gravidanza, la validazione dell'amore coniugale, si inseriscono dunque all'interno di un discorso etico sulla salvezza non individuale, ma collettiva, attraverso una sliricizzazione di contenuti tipicamente associati alla poesia d'amore (i «fiori», l'«offerta di preghiere», che allude alle preghiere d'amore, a un rituale erotico) e risemantizzati in una costruzione che giustifica il ripensamento dell'istituto matrimoniale in chiave rivoluzionaria. Con il testo successivo, infatti, si consuma definitivamente il rifiuto (sul piano teorico) della concezione tragico-borghese dell'amore impraticabile, con l'ennesimo riferimento al Foscolo. *Purgatorio 13*, non a caso, era stato anticipato sul «verri» dell'agosto 1962 con il titolo *Piccola prefazione all'Ortis*: la riflessione sanguinetiana, infatti, prende forma attraverso l'analisi di due personaggi emblematicamente associati all'amore impossibile: la Teresa dell'*Ortis* e la Mirra dell'omonima tragedia di Alfieri. Il testo inizia di nuovo richiamando la tematica della spiegazione, rivolta sul personaggio di Teresa intesa come epifenomeno di una determinata concezione dell'amore:

poi cercavo di spiegarlo (il 'residuo'); ('aristocratico'); (analizzando, allora, il personaggio di Teresa):

poi: ma sono già i modi, dissi, del tragico 'borghese';
(e facevo notare che l'amore deve essere impraticabile, e frustrato);
(per essere 'amore'); (riconoscibile): riconosciuto;

anche nel (dal) praticante;

Teresa è qui considerata come avente due anime complementari: aristocratica in alcuni modi (nei gusti, nel suo suonare l'arpa, nel modo di abbigliarsi e di parlare), ma tipicamente borghese in quanto «archetipo, drammaticamente intonato, di quell'amore per una fanciulla, commisurato sopra il "vero reale" dell'istituto matrimoniale, che percorrerà egemone il vissuto e l'immaginario della passione ottocentesca»(48). Del personaggio di Teresa interessa mettere in luce soprattutto i connotati di una precisa visione dell'amore – l'impraticabilità e la frustrazione: la battuta con la quale Teresa dichiara la sua relazione con Jacopo impossibile («Non posso esser vostra mai!»)(49), che è già citazione dalla *Nouvelle Héloïse* di Rousseau) è, per Sanguineti, non un «accidente in racconto, ma il preciso tratto differenziale di un'etica amorosa»(50), di cui viene mostrata la natura non essenzialista attraverso il poliptoto del verbo "riconoscere": l'amore non è amore in quanto impraticabile e frustrato, ma è riconosciuto come tale in virtù del suo esserlo socialmente. Il testo prosegue attraverso la problematizzazione dell'amore-passione con la ripresa del termine 'residuo' cui viene associato un significato diverso:

così dissi che toccava a noi superarlo (adesso); (il 'residuo');
('borghese'):

poi ho elencato piangendo tutti i nostri gesti
di *passione* (come dicono); tutti i nostri rituali, e quanto abbiamo sudato,
anche, per convincerci (di essere in stato di *passione*, appunto, ecc.: piangendo,
appunto, ecc.); in stato di
impraticabilità:

e come ci siamo,

in paesaggi deputati (a questo, e cioè alla *passione*), e in tempi (a questo) deputati, e di fronte allo “spettacolo della bellezza,” ecc., a questo dedicati (e con tanta buona volontà):

Alla spiegazione con cui si apriva il testo, segue la presa d'atto della necessità di passare all'azione con il superamento della concezione dell'amore che nel corso del *Purgatorio* si è andata analizzando in ogni suo aspetto. Il residuo da superare è, questa volta, quello borghese, dell'impraticabilità amorosa e passionale di cui si espongono i segni nell'esperienza dell'io che arriva a sovrapporsi a quella dei protagonisti dell'*Ortis* («spettacolo della bellezza» è, infatti, una citazione dal romanzo foscoliano)(51), con l'aggiunta, però, di un filtro distanziante dato dall'enfaticizzazione dello sforzo necessario per conformarsi a una tale visione dell'amore. Attraverso una costruzione ciclica il testo si chiude con un altro esempio di amore-passione, questa volta tratto dalla *Mirra* di Alfieri e ridicolizzato attraverso la trasformazione del “piangendo” dei versi appena citati in “ridendo”:

(...) poi dissi (a mia moglie) che già in *Mirra* era indicata, e sperimentata (direttamente), l'estrema (sino all'assurdo) impraticabilità: (garante l'incesto, ecc.); e dissi: “poiché a dirtelo mi sforzi” (ridendo, dissi) “io disperatamente amo”;

poi ho elencato carezze, tormenti (piangendo), ecc.; “ed indarno”; perché l'amore (dissi) – per essere ‘amore’ – (dissi, ridendo); (nel ‘residuo’) si riconosce (“ed indarno”): non esistendo:

L'io assume su di sé le parole di *Mirra* stessa, facendole proprie (i versi fra virgolette sono una citazione precisa dalla scena seconda dell'atto V)(52) con una modalità ironica che segnala il contesto ludico e canzonatorio della situazione. Allo stesso modo i versi conclusivi sottopongo a irrisione le parole stesse del poeta che riprende con *variatio* l'incipit del componimento per suggerire il definitivo distacco dalla concezione dell'amore tragico-borghese. Se *Purgatorio 13* rappresenta dunque il più compiuto manifesto teorico di critica alla passione impraticabile, la sezione 16 ne costituisce il rovescio pratico, in cui l'io mette alla prova la teoria nella prassi di vita quotidiana. Si segnala in questo testo l'allontanamento dai «fantasmi» della passione per accettare serenamente il matrimonio e l'amore coniugale come unica via praticabile: «ma tranquillo, Luciana, davvero (il 30 / settembre), più tardi; ma voglio poi dire, adesso: “per sempre” (...):»(53).

3. In un articolo dal titolo *Privato e politico*, uscito su «Paese Sera» il 19 agosto 1976, Sanguineti risponde a un intervento di Francesco Alberoni sul «Corriere della Sera» del 5 agosto, in cui ci si chiedeva quale fosse il rapporto fra privato e politico. In conclusione alla sua risposta Sanguineti annota:

Penso al socialismo quotidiano, finalmente. Perché è nel quotidiano che si verifica l'ideologia, con le sue pretese. Ed è ancora qui, nel quotidiano e nel privato, che il politico, da noi, poco incidente ieri, poco incide oggi ancora. È nella politicità del privato, aiutando gazzette e teleschermi, che si deve cercare “la risposta ultima” per ogni “esplorazione possibile”. E soltanto in questo senso, è vero, anche un amore è un movimento.(54)

L'explicit dell'articolo fa riferimento alle idee di Alberoni (espresse, poi, in forma compiuta in un testo molto discusso del '79, *Amore e innamoramento*), che Sanguineti rifunzionalizza all'interno di un discorso sull'esplorazione della messa a punto di pratiche di resistenza e socialità all'interno di quel nucleo familiare che aveva iniziato a definire, appunto, con il *Purgatorio*. La cellula matrimoniale, dopo essere stata proposta come rivoluzionaria all'interno di un discorso marxista di riorganizzazione degli immaginari socio-simbolici (e quindi letterari) e, contemporaneamente, laboratorio di formazione di una coscienza e di un nuovo soggetto in grado, gramscianamente, di

attuare una filosofia della prassi, con la fase poetica che prende avvio da *Reisebilder* fino almeno a *Scartabello*, diviene il luogo di ridiscussione e problematizzazione di un soggetto borghese, colto nel suo agire quotidiano, all'interno del panorama storico degli anni settanta. Engels, non a caso, definiva la famiglia monogamica come una «forma cellulare della società civile», lo abbiamo già detto, ma vale la pena rilevare, a questo punto, che ne *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, tale forma cellulare è considerata quale luogo in cui «studiare già la natura delle contraddizioni e degli antagonismi che si sviluppano pienamente in questa stessa società»(55). E a questa funzione assolve la rappresentazione della quotidianità familiare nella poesia della fase di mezzo di Sanguineti; non è vero, allora, come sostiene Gabriella Sica, che abbiamo a che fare con uno sprofondamento «in una quotidianità routinizzata dove le contraddizioni più violente trovano una pacifica conciliazione»(56), piuttosto, ha ragione Luigi Weber quando afferma che «Sanguineti, artista per scelta organico al proletariato, ma inevitabilmente nato e cresciuto in una dimensione borghese» opera una messa in scena e un'autocritica di quel residuo borghese di cui non spera di liberarsi mai appieno: ed «è proprio qui la radice del realismo, e insieme degli effetti stranianti dell'opera di Sanguineti: sta nell'attribuire a se stesso, attraverso la mediazione del proprio sosia letterario, tutti i caratteri, fatui o disprezzabili, comici o tragici, della classe egemone, per offrirli a una critica autentica. La presunta “resa” allo squallore piccolo-borghese [...] è in realtà una mascherata, tragica come il sottofondo della lotta di classe da cui si ingenera, ma virata in farsa»(57). Si potrebbe sostenere, allora, che la modalità di rappresentazione del soggetto che Sanguineti opera in queste pagine è quella di una scissione dell'io, in cui al primo alter-ego è assegnata la funzione di farsi oggetto di una esplorazione delle contraddizioni della vita di un intellettuale borghese (segnale di un'«attitudine a vedersi come io-nel-mondo»)(58), mentre al secondo spetta il piano del commento, nella doppia forma della metapoesia (emblematica in questo senso è *Postkarten 49*, o le varie forme di ricapitolazione e riflessione sulla propria opera) e dell'aforistica filosofico-politica più nella forma del detto memorabile che dell'argomentazione distesa (si legga da *Reisebilder 17*: «polemizzando contro il deviazionismo economicista, ho detto / che il marxismo è un'antropologia generale: che spiega tutta la vita:»)). La scissione delle voci crea, dunque, un organismo poetico un cui la rappresentazione anche banale di una quotidianità da classe media entra in frizione con il discorso ideologico che rappresenta la problematizzazione di quell'esperienza. Si tratta, insomma, di operare un lavoro sulla soggettività che avviene anche per via corporea: fin da *Laborintus*, infatti, la rappresentazione del corpo è segnale e funzione di un discorso su una identità instabile e sempre socialmente determinata. Se è vero, allora, che Sanguineti, quando dice il corpo dice, sempre, anche l'io(59), la messa in scena di una corporeità fatta a pezzi, guasta, scuoiata, in disfacimento, «è il corrispettivo, la plastica esibizione, della “degradazione della quotidianità privata”, patita da chi vive una “mortale malattia morale”, chiuso “nel deforme dell'esperienza borghese”»(60).

Sono queste le coordinate entro le quali prende forma la poesia amorosa e familiare di Edoardo Sanguineti nel corso degli anni settanta, seguendo principalmente cinque direttrici privilegiate:

(1) la metamorfosi, spesso in chiave comica, sia in senso euforico che disforico e con forte attenzione a materiali bassi, anti-poetici, grotteschi che si trasformano in elementi di una semantica dell'amore desublimante e straniata: così in *Stracciafoglio 45* l'enumerazione di elementi fisici ripugnanti o malati si fa funzione linguistica di un particolare «grigio gergo» d'amore. Della trasfigurazione in senso euforico ne è esempio emblematico *Postkarten 9*, leggibile anche come velata allusione sessuale: «per te io mi sono incarnato in un agile gallo piumato: / mi congestiono con due ali dinamiche, saltellandoti addosso tutto rosso:» e che anticipa l'eros gaudioso che informa diversi testi di *Postkarten*; all'opposto, invece, si legga *Postkarten 46*:

che dolore l'amore!

ho visto un sacco di tipi ridursi come mosche
d'inverno, come flaconi crepati, come gomme da masticare masticate:

e io

(io che ho gridato, una volta: questa volta, non mi freggi più), che mi sono

strappato mani e piedi (nemmeno fossero stati guanti e ciabatte, guarda),
sono disposto a sputarti la mia lingua, ancora,

a gentile richiesta:

(2) L'esperienza matrimoniale è rappresentata nel contesto di una grigia esperienza borghese e sliricizzata in termini economici: così in *Scartabello 11* l'unione dell'io con la moglie si consuma «dentro le zone più smontate e sfatte del nostro scassato materasso / matrimoniale a molle, lato invernale, quando meglio stride e ronza, dolce e stanco / vibrando, durante i nostri insufficienti e scarsi accoppiamenti attuali:»; in *Reisebilder 13* l'etica consumistica neocapitalistica è sottoposta a un processo di straniamento attraverso una costruzione chiasmatica che porta a frizione l'imperativo a consumare merci con la consunzione del corpo: «ma per te, ormai, grido l'imperativo categorico: pensa / a far soldi, a stringermi lo scheletro, e bevi: impara a consumarmi, a consumare:»(61).

(3) La riduzione dell'esperienza coniugale in termini economicisti e borghesi determina anche la messa in scena delle difficoltà dell'esperienza amorosa: in *Reisebilder 11*, per esempio attraverso il motivo del naufragio (e si ricordi che la tematica equorea e del nuoto in *Triperuno* era già allegoria del difficoltoso processo di rifondare una soggettività), ritroviamo, poi, due testi, sulla passione extraconiugale (*Reisebilder 34* e *Postkarten 56*), dichiarazioni sull'impossibilità ad amare (*Postkarten 54*: «come vedi, amore, / ogni amore è impossibile (ce l'ho duro per niente, e ci sto male abbastanza / per niente») che viene chiarita storicamente in *Reisebilder 31*:

è stato quando ho parlato della degradazione
della quotidianità privata: (e dovevo insistere meglio sopra questo nostro
lasciarci andare così, schiacciati tra il patetico e il volgare, chiusi
nel deforme dell'esperienza borghese):

non so se esagero: ma c'è qualcosa
che non funziona anche nei nostri gesti (guarda come stai seduta, per esempio,
in questo momento):

Il collegamento fra i condizionamenti sociali e l'agire umano quotidiano è qui reso esplicito anche nell'influenza che ha nei minimi gesti: la rappresentazione dei soggetti colti in situazione dunque è influenzata da questa volontà di rendere conto di un'esperienza familiare concreta e storicamente determinata, in grado, però, di farsi motivo di riflessione sui destini generali. Il tema è approfondito anche attraverso la rappresentazione del corpo non soltanto dell'io, ma anche della moglie: in *Reisebilder 42*, oltre alla decapitazione grottesca dell'io, ridotto al suo «naso spaventoso», la figura femminile è scomposta in unità minime in cui l'iniziale accensione lirica («con le tue gambe colore del latte») è subito degradata attraverso l'enumerazione di materiali fisici basso-mimetici: «con lo sbadiglio represso male nelle mascelle, con tanta pasta / depilatrice nelle ascelle, e con le ginocchia bucate – e bucate goffe:». La situazione in cui i soggetti di queste poesie sono calati è ulteriormente chiarita da *Stracciafoglio 36* in cui si prende atto della fine del progetto marxista come sogno collettivo e praticabile («ci sono dei momenti neri, / da fuggifuggi generale, ho l'impressione): (e che non è la flessione dei voti, quella / che mi preoccupa, ma lo sfascio di un'ideologia:)), e la conseguente perdita del pensiero utopico:

penso, semplicemente, oggi, con tanto sobrio realismo, che sopravvivere
in comune, con casa, cibo, abito, scuola, lavoro, pensione, ecc., qui, ormai,
sarà un'impresa disperata, per gente civile: (e che non c'è da chiedere di più,
molto, al mondo: e, che questa, forse, sarà già tutta un'utopia, per noi):

L'azione politica sul presente storico si riversa sul piano privato (la famiglia come unica forma di utopia in sordina) e la formazione e la salvaguardia di quella cellula di resistenza viene messa a dura prova dal progressivo venire meno dell'ideologia che l'aveva fin dall'inizio sorretta; lo sforzo necessario a un'operazione del genere è tematizzato attraverso una esplicita scissione del soggetto in *Postkarten 16* che si autorappresenta mentre cerca di correre dietro se stesso, e quindi di stare al

passo con degli ideali su cui la rassegnazione non cede mai il passo alla sconfitta: «(e faccio l'impassibile, lo sai bene): (e faccio l'impossibile, / per questo): ma è tutto perché mi corro dietro, io, in realtà, risibile, affannandomi / a inseguirmi: e insomma, è perché non mi merito me: (non ti merito te, Luciana):».

(4) Il quarto nucleo di testi d'argomento coniugale è costituito proprio dalla salvaguardia di quel nocciolo rivoluzionario associato all'amore all'interno di questo romanzo familiare borghese. Così in *Postkarten 15* viene ribadito lo stretto legame fra famiglia e politica: «io voto per il PCI perché tengo tre figli (ecc. ecc. ecc.):», allo stesso modo in cui, in una poesia d'occasione uscita su «L'Unità» nel 1979, *Vota comunista*, l'invito a votare per il PCI è giustificato attraverso la rappresentazione della degradazione fisica e umana dei membri di una ipotetica famiglia. Anche in *Reisebilder 19* la decisione «se fare o non fare un quarto figlio» è accompagnata al commento di alcuni passi del *Manifesto del partito comunista* in cui emergono due delle tematiche principali della poesia di Sanguineti: la mercificazione del lavoro del poeta e la demistificazione della famiglia borghese; che di demistificazione si parli, poi, proprio in questo testo non è un caso, in quanto viene portata alla luce la natura costruita e costrittiva della rappresentazione attraverso la messa in scena della doppia natura del personaggio femminile: «quando mi ritorni ragazza proletaria, sei più tu – e più mia», verso in cui si svela, ancora una volta, il tentativo di distanziamento dalle scene create dal montaggio poetico e la dialettica fra invischiamento nella realtà borghese e volontà di trascenderla portando avanti una critica dall'interno senza eliminare e nascondere le aporie e i privilegi insiti in una tale posizione. A fare da contraltare, inoltre, alla galassia di testi sulla difficoltà della vita di coppia, sono presenti anche alcune poesie, soprattutto in *Postkarten*, in cui si dichiara un «edonismo del vivere»(62) ben riassunto dall'explicit di *Postkarten 35*: «il paradiso è chiavare nel sole, forse, pieni di Saint-Emilion».

(5) Corollario di questa quarta modalità, è il discorso-dialogo con i figli che tanto peso aveva già nel *Purgatorio*. Se in *Postkarten 64* è ancora vivo il tentativo di porre i termini di un discorso pedagogico, di una paideia rivoluzionaria, in *Stracciafoglio* (composto fra il '77 e il '79), prevalgono invece i modi ricapitolativi del lascito testamentario (*Stracciafoglio 19*), del ripensamento sull'educazione impartita su cui rimangono però alcuni punti saldi, come l'idea di giustificazione su cui molto insisteva il *Purgatorio* (*Stracciafoglio 2*), e del discorso amaro sul presente (*Stracciafoglio 7*).

Nelle tre raccolte degli anni settanta, dunque, la poesia d'amore di Sanguineti prende le forme di un discorso prismatico e problematico, mai davvero pacificato e sempre occasione di riflessione anche sul presente; la tematica amorosa, dunque, nella sua organizzazione formale e nelle varie modalità che assume, senza soluzione di continuità, nella disposizione all'interno delle raccolte, è trattata da «aspirante materialista storico», quale si dichiara il poeta in *Stracciafoglio 7*, cioè nell'«abolizione di qualunque tipo di fideismo, di riposo in una verità posseduta», nell'«ordine della critica della contestazione e dell'analisi – per quel che umanamente e possibile – corretta delle cose»(63).

3. A soli due anni dalla pubblicazione del *Purgatorio de l'Inferno*, Sanguineti già riflette sulla composizione di un'opera che di quella cantica dovrebbe rappresentare lo svolgimento, il rovescio *costruens*. Scrive, infatti, a Enrico Filippini il 5 ottobre 1964:

Onde il mio breve e amplissimo carne pone il problema: è possibile oggi una diversa dottrina d'amore (sulla corretta scia dei miei amici stilnovisti)? Il PI non risponde (a ciò meglio risponderà il mio prossimo volume di versi che si intolererà "Testamento": non l'antico, non il nuovo, ma ovviamene il "novissimo"), ma sgombra dell'amore passione romantico-borghese (definito come fascista, vedi 3).(64)

Il *Novissimum Testamentum*, contrariamente alle indicazioni dell'autore, non sarà composto che nel 1982, presentato anticipatamente in una "24 ore d'arte" a Como nel novembre di quell'anno, e pubblicato in volume solamente nell'86. I vent'anni che separano le due opere modificano, naturalmente, il progetto iniziale, ma rimane comunque a testimonianza del legame genetico fra i

due libri un tic stilistico che, in uno come Sanguineti, non può certamente essere casuale: la figura retorica dell'iperbato, infatti, che tanto valore ritmico e semantico aveva nel *Purgatorio*, è utilizzata con la stessa frequenza solamente nel *Testamentum*. Paola Zacometti ha parlato di una ripresa parodica(65), e sicuramente è vero nella misura in cui il trattamento parodico dei materiali retorici e culturali della tradizione occidentale ha un peso decisivo nella poetica del poemetto; ma la parodia, l'ironia non bastano a spiegare la ripresa di questo preciso artificio retorico, se non si tiene conto del sottofondo tragico dell'opera, la cui ideazione viene concepita come formulazione di una nuova dottrina d'amore, ma nei fatti, e nel mutato contesto storico della composizione, il *Testamentum* non risponde, così come non rispondeva il *Purgatorio*; e allora la ripresa dell'iperbato sta lì a segnalare di una comune difficoltà nell'organizzare i materiali della vita, abbandonati al flusso eteroclitico dell'enumerazione caotica, e nell'elaborazione di un nuovo discorso sul e per il presente, possibile ormai soltanto in falsetto(66). La forma e l'impostazione del *Testamentum* fanno il verso a secoli di tradizione letteraria per mettere in scena un mondo alla rovescia e rovesciarlo, di nuovo, attraverso le scelte formali che di quel mondo vogliono parlare. Il poemetto è infatti composto da 43 ottave, senza schema fisso, composte da endecasillabi che, pur rispettando le formule accentuative canoniche, «suonano totalmente stonati»(67). A questo uso straniato della citazione metrica, risulta parallelo l'utilizzo della citazione testuale, che non è mai documentaria ma creativa, «nel senso che fa dire al passo citato altro da ciò che il contesto originario intendeva»(68): abbiamo così un uso "sbagliato" dell'intertestualità per cui versi e frasi molto riconoscibili sono citate in maniera errata (dal «tanto è gentile, e tanto pare onesta» di dantesca memoria, al Petrarca, all'addio ai monti del Manzoni), insieme a forme più elaborate di riscrittura, dall'incipit che rispecchia da vicino la prima ottava del *Testamento* di Villon(69), alle due ottave (36 e 37) che riscrivono *O signor per cortesia* di Jacopone da Todi(70), o al caso meno evidente della 31, in cui si parla dell'impossibilità di lasciare in eredità le parti del proprio corpo, riprendendo un *topos* medievale – in cui l'elemento parodico è già presente nell'ipotesto – sul lascito di reperti fisici (come ne *Il testamento del porco* o *Il testamento dell'asino*); vale la pena segnalare che questo tipo di letteratura (e nello specifico la forma del testamento parodico), era spesso in rapporto diretto con la "festa dei folli", ce lo ricorda Bachtin nel *Rabelais*, e veniva senz'altro recitata in queste occasioni(71) (e sopravvive, nella modernità, nel folklore popolare in alcune aree rurali specialmente dell'Italia meridionale): il modello comico contribuisce, allora, a spiegare la postura della voce enunciante che si presenta come un pagliaccio in piazza (quello stesso di *Cataletto 12*) «impegnato, tra varie tonalità di accento, in un testamento-confessione in pubblico»(72). Il riferimento carnevalesco aiuta anche a spiegare quest'uso della memoria letteraria all'interno di una poetica più ampia. È certamente giusto e condivisibile quanto afferma Luigi Weber:

negli anni Ottanta Sanguineti dovette prendere atto di una vittoria indiscussa del modello di sviluppo culturale imposto dall'economia capitalista. Una vittoria che coinvolge naturalmente anche l'ambito dell'arte e non banalmente dal punto di vista del singolo produttore, bensì da quello dell'immenso pubblico *potenziale*. Così, nel suo lavoro letterario la pratica della citazione muta di forma, in omologia (ma anche in esplicita opposizione) alle condizioni socio-culturali, e diremmo perfino *percettive* vigenti. Scompare o si riduce notevolmente la dimensione del reperto, subentra la volgarizzazione, la diffusione facile e rapida della *hit* del momento o del *best-seller*, lo slogan pubblicitario, la rassegna televisiva. Ecco, le due citazioni da Dante e dai *Promessi Sposi* contengono, a nostro modo di vedere, questa terribile immagine della post-modernità, la cui icona non è più la fabbrica, ma il centro commerciale, il super-super-market. [...] La citazione imprecisa, talora deformante, diventa immagine di un inarrestabile deterioramento della memoria, memoria che appunto, essendo ormai asservita al marketing, come ogni altro aspetto del reale, salva soltanto ciò che è più banalmente e volgarmente codificato, in attesa di una prossima liquidazione generale, a favore dei soli prodotti di consumo del momento.(73)

A queste considerazioni si può, tuttavia aggiungere un corollario: la forma del testamento in piazza, che si richiama a una tradizione carnevalesca e ribalta e sovverte i contenuti culturali attraverso cui prende forma, è anche funzione della messa in scena di un mondo alla rovescia:

signori, in questo nostro grande emporio,
 il verso giusto è il verso alla rovescia:
 confesso dunque che in questo casino
 ci sta, in segreto, un ordine divino:
 la provvidenza, che ci assetta tanto,
 sarà di pietra, ma è filosofale:
 e dentro avrà tanta filosofia,
 da darci, alla rovescia, l'alchimia:

mutare il fango in oro non è niente,
 tutto è che l'oro in tutto si converte:
 sostanza è l'oro, e tutto è niente:
 se un niente esiste, un niente è di accidente:
 io, con questi miei occhi, ho visto l'oro
 farsi botte, e bottone, e bucintoro:
 farsi partita doppia, e doppio mento,
 servizio doppio, e doppio testamento

[...]

Ma non vi lascio che non dico, prima,
 quel diabolico detto, in storta rima:
 ho visto venti e quattro gambe crescere,
 in sei stalloni, a uno sgorbio di storpio:
 per oro, farsi un ridere di un gemere,
 per oro, orrenda orchessa farsi Venere:
 e farsi paradiso un cimitero,
 e fiasco un fischio, e il falso farsi vero:

In queste ottave Sanguineti torna alle origini del suo percorso poetico attraverso un richiamo all'alchimia che tanta importanza aveva in *Laborintus*: il riferimento alchemico, alludendo al processo di trasmutazione di metalli e quindi alla creazione dell'oro, è funzionale a introdurre l'invettiva contro il denaro, ma il processo è qui invertito nell'ordine: non è più il processo alchemico a generare la pietra filosofale, ma quest'ultima a creare il primo. In questo modo la tematica economica prende l'avvio sotto il segno del rovesciamento, instaurando un legame forte fra la contingenza economica e la rappresentazione di un mondo, appunto, alla rovescia; tematica probabilmente ispirata dalle considerazioni che il giovane Marx svolge nei *Manoscritti economico-filosofici* e in particolare nel capitolo dedicato al denaro, dove si legge che «poiché il denaro, in quanto è il concetto esistente e in atto del valore, confonde e inverte ogni cosa, è la universale *confusione* e *inversione* di tutte le cose, e quindi il mondo rovesciato, la confusione e l'inversione di tutte le qualità naturali ed umane»(74). La scelta tematica e formale del poemetto è così giustificata in virtù di una presa d'atto socio-storica che vede ogni aspetto dell'esistenza umana (il corpo, gli oggetti, la produzione materiale, il lavoro, il linguaggio nel «fiasco» che si fa «fischio», l'epistemologia con il «falso farsi vero») essere regolato dalla tirannia del capitale e quindi esistente in uno stato non-naturale, in quanto il «potere» dell'uomo non deriva dalla sua individualità, ma dal fatto contingente di possedere il denaro, misura di tutte le cose («tutto è che l'oro in tutto si converte»), laddove, si badi bene, con natura dovrà intendersi, seguendo l'*Ideologia tedesca*, non qualcosa di puro, selvaggio e non contaminato, ma un'idea direttamente dipendente dalla storia e dall'uomo, perché da questi modificata attraverso la produzione: lo stato di natura, allora, sarà per Sanguineti, «la storia al di là della preistoria»(75). Di questo sistema si rivela la natura

mistificatoria di creazione di una realtà illusoria (come avvertiva Marx nei *Manoscritti*)(76) con un verso che richiama direttamente il *Purgatorio de l'Inferno*: «sostanza è l'oro, e tutto è niente» torna, infatti, su *Purgatorio 10* dove attraverso il discorso pedagogico al figlio Alessandro veniva svolta una simile demistificazione, sempre per via di enumerazione caotica, del denaro(77) di cui, alla fine, veniva esposta la realtà di velo dietro il quale non c'è nulla («ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente»). Queste ottave, inoltre, si prestano anche a una lettura metapoetica: Sanguineti, lettore, traduttore e riscrittore di Shakespeare, è ben consapevole che *though this be madness, yet there is method in 't*, e infatti scrive: «signori, in questo nostro grande emporio, / il verso giusto è il verso alla rovescia: / confesso dunque che in questo casino / ci sta in segreto, un ordine divino», dove se da un lato (sul piano del contenuto) l'ordine cui si allude è quello del sistema economico attraverso il quale spiegare l'accumulazione caotica dei materiali, dall'altro si tratta di un preciso metodo poetico dove la forma parodiante del *Testamentum* non è semplicemente mimesi del mondo alla rovescia che intende rappresentare, ma rovesciamento di secondo grado, grazie al modello carnevalesco, che per via di linguaggio saggia, se non sovvertirlo, almeno spiegarlo quel mondo caotico e «alla rovescia rovesciato», che richiede, dunque, un atto testamentario (e dunque una forma poemica) di segno cambiato («rovescio stesso questo testamento»), in grado di rendere conto del senso insieme storico e personale di una fine. Come scrive Andrea Cortellessa nella sua bellissima lettura:

Ecco allora il senso specifico, sovraperonale affatto, della *fine di un'esperienza personale*. In quanto meramente tale, essa importerebbe sino a un certo punto a uno come Sanguineti; mentre diventa decisiva quale segno preciso della *fine di un'epoca*. La morte, il congedo di “Sanguineti” personaggio di *Novissimum Testamentum*, conta – insomma – in quanto *fine di uno come Sanguineti*. Fine cioè di un tempo in cui, a torto o a ragione, si poteva pensare che valesse la pena, fosse addirittura *vitale, morire per Sanguineti* (come suonava un famigerato slogan editoriale degli anni Sessanta, “in ogni città d'Italia c'è un giovane disposto a morire per Sanguineti”...). Ossia, si precisa ancora una volta e per l'ultima, non *per* la persona fisica e nemmeno l'opera poetica del singolo versificatore Edoardo Sanguineti, bensì *per ciò che essa rappresenta*, o si credeva potesse rappresentare.(78)

Ma il *Testamentum* non è soltanto una delle più belle poesie civili del Novecento, è anche una delle più belle poesie d'amore: com'è tipico di Sanguineti – ormai lo si sarà capito – la riflessione sull'esperienza sovraperonale è spesso accompagnata dalla messa in scena della dimensione erotica, del suo nucleo familiare, dell'amore messo al banco di prova delle condizioni storiche e dei mutati contesti sociali. Il motivo amoroso viene, qui, declinato secondo tre modalità principali: (1) la riscrittura del topos dell'amore malato, virato verso il parossismo grottesco e volgare:

ma adesso parlo di amore malato,
e dico: amore è peggio che la peste,
peggio che febbre e lebbre in lasse labbra:
voglio malaria, prima, e idropisia,
asma con astenia, con atassia,
emorragia con atrofia e afasia:
e prima voglio vomito e diarrea,
e marasma amenziale, in cortesia:

amore e scolo vanno in compagnia,
scroto con cuore saltella in follia:
ballo di morte già si attacca in vulva,
mossa iniziale è morso di vagina:
utero in tresca ci è già tomba fonda,
ci è già torbo tumore pene rigido:
si rizza, in meridiana, verga dura,

all'ombelico della notte oscura:

(2) La traslazione dell'esperienza amorosa in termini economici che si ritrova anche nella tematica dell'eredità alla famiglia dopo la morte (e della sistemazione della figlia femmina):

qui, chi ci nasce, in serie è fabbricato,
e una catena di montaggio è amore:
prima si chiava, poi si viene al parto:
dice prudenza: niente non buttare

(3) A questi due poli negativi fa da contraltare una visione positiva dell'amore familiare, posta in chiara antitesi tanto ai mali d'amore che alla visione economicistica della famiglia. Così, al lascito economico, fin da subito viene contrapposta una foscoliana eredità di affetti: («alla vedova mia non lascio niente: / così incomincio, che ci parlo chiaro: / neanche niente ai miei poveri orfani, / tre sono i maschi e la femmina è una: / chi si è goduto già padre e marito, / di questi tempi, avrà avuto che basta:») che, nelle ottave successive, si trasformerà in «parole d'amore»:

a quella cara donna, dunque, mia,
che già nel nome, luce mi significa,
e che i miei giorni, in fatto, ha illuminato,
ma che mi perdo, intanto nel mio buio,
comunque lascio, per ricordo mio,
una cosa più lieve che la brina,
più vana ancora che la ragnatela,
più niente assai che, dentro un'acqua, il buco:

dico che lascio parole d'amore:
dico quelle ce scrissi e che non scrissi,
dico quelle che dissi e che non dissi,
quelle pensate e quelle non pensate,
ma che, a pensarci, però, ci pensavo:
quando avrò lingua di cenere e polvere,
con quattro corde di vermi vocali,
ci potrà fare, quella, il suo conforto:

Un insolito slancio lirico dedicato alla lode della donna infarcito di *topoi* della tradizione lirica: l'equazione donna-luce in virtù del nome rivelatore di lei e donna-salvezza, il contrasto luce-buio, giorno-notte, lo smarrimento dell'io, la figura della bussola, la svalutazione delle parole del poeta, la sopravvivenza della poesia oltre la morte. Questo eccesso di lirismo, viene subito sottoposto a torsione dalla ripresa parodica dei versi successivi attraverso prima un'ottava tutta composta su finti infiniti siciliani duecenteschi che fanno il verso alla poesia d'argomento erotico-sentimentale, mostrandone, attraverso il parossismo, il rischio di idealizzazione e sublimazione retorica. Eppure è attraverso questo gesto di desublimazione del suo argomento, attraverso una pedante elencazione di termini da manualistica letteraria, che Sanguineti riesce a elaborare una formulazione della poesia d'amore alla rovescia, di nuovo, comica e tragica al tempo stesso:

quando è finito ogni gesto d'amore,
dopo i baciari e dopo i carezzari,
e dopo gli abbracciari e gli avvinghiari,
e poi, dopo gli stringeri e i leccari,
e dopo, ancora, i succhiari e i pompari,
dopo i fellari e dopo gli irrumari,
e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri,
e, finalmente, tutti gli orgasmari,

così con uomo, e anche così con donna,
 così con altro, e anche così con me,
 in quel fiato che ancora più soffiare,
 se un soffio soffia, è soffio di parole:
 e così amore finisce in romanza,
 e si chiude in canzone e in cantilena:
 amore muore in strambotto e in rispetto,
 spira in stornello, in elegia, in sonetto:

Non si tratta, allora, com'è evidente, di impostare una nuova dottrina d'amore, come il poeta si proponeva nella lettera spedita a Filippini nel '64, ma piuttosto di interrogarsi sulle modalità e le forme attraverso le quali rendere la poesia d'amore (ma forse la poesia *tout court*) ancora praticabile in questo mutato contesto sociale, a seguito dello sfascio di un'ideologia, dell'imposizione dell'etica del supermercato, dell'esaurimento delle forme del poetabile. In questo senso il *Testamentum* rappresenta una sorta di continuazione ideale del *Purgatorio* e, diciamo pure, una conclusione momentanea del romanzo familiare che da quel momento si andava creando, un tentativo ulteriore di riscrivere quel romanzo d'amore e di politica che è l'Ortis: «Sanguineti diagnostica la crisi dell'intellettuale borghese, e, da novissimo, con il senso dell'ultimo e dell'apocalittico del *Novissimum Testamentum*, su un testo funereo scrive un canto funebre del "sogno di una cosa"; di una tragedia nella prosa quotidiana e dialetticamente ricomincia, *non smette* e risulta in effetti erede di Ortis»(79).

Giuseppe Carrara

Note.

(1) E. Sanguineti, *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, 1976, p. 79.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ivi*, p. 80.

(5) Scrive Roland Barthes in *Miti d'oggi* (Einaudi, 1994): «la semiologia ci ha insegnato che il mito ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità. Ora questo processo è quello stesso dell'ideologia borghese. [...] Al mito il mondo fornisce un reale storico, definito [...] dal modo in cui gli uomini lo hanno prodotto o utilizzato; e il mito restituisce un'immagine *naturale* di questo reale. [...] il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. [...] Il mito non nega le cose, anzi, la sua funzione è di parlarne; semplicemente le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione: se io *constato* l'imperialità francese senza spiegarla, mi ci vuole ben poco per trovarla naturale, qualcosa che *va da sé*: ed eccomi rassicurato. Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire, al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole» (pp. 222-4). Sanguineti inizia a riflettere fin dall'inizio della sua carriera intellettuale sul rapporto fra mitopoiesi e ideologia, discutendo (e criticando) in particolare il libro di Barthes, com'è testimoniato da quel fondamentale saggio di poetica antologizzato nei *Novissimi* che è *Poesia e mitologia*. Sui rapporti fra il pensiero di Sanguineti e il Barthes di *Miti d'oggi* si può leggere G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, La Nuova Italia, 1974.

(6) L'attenzione all'opera di Foscolo è databile già al 1952, quando esce, in due puntate, su «Numero» (n. IV, 1, 1952, p. 17 e n. IV, 2, 1952, p. 22), un articolo sulla *Notizia intorno a Didimo Chierico* intitolato *Propheta minimus*. Interesse che non va scemando nel tempo: come si sa Foscolo viene citato nel primo testo di *Laborintus* ed è presenza citazionale costante almeno fino a *Requiem italiano* (1984) e oggetto di diversi saggi (compresa un'introduzione all'edizione Bompiani del 1990 alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*), nonché di un appassionato invito alla lettura (*Esortazione al Foscolo*, uscito sull'«Espresso» del 3 giugno 1979) in cui Sanguineti non esita a definirsi «vichianamente foscoliano» e «foscolianamente vichiano» e a dichiarare

la sua preferenza accordata al Foscolo, a discapito di Leopardi o Manzoni, in quanto «era, a modo suo, per i tempi suoi, un uomo della prassi, un poeta dialettico, e, diciamola tutta, sino in fondo, che se sembra che la dico grossa non m'importa, un materialista storico nazionale e popolare» (cito da E. Sanguineti, *Scribilli*, Feltrinelli, 1985, p. 312). Per i rapporti fra Foscolo e Sanguineti, inoltre, si può leggere Nicola D'Antuono, *Un novissimo Ortis*, in N. Lorenzini ed E. Risso (a cura di), *Album Sanguineti*, Manni, 2002, pp. 57-67; I. Farina, «*Quasi una gemma nel fango*»: *Sanguineti e l'Ortis*, in A. Pietropaoli (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)»*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 129-136; L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, Allori edizioni, 2006.

(7) L'interesse per gli scritti di Caudwell, e in particolare quelli raccolti in *La fine di una cultura* (Einaudi, 1949) è testimoniato, per esempio, dalla recensione che Sanguineti scrive a *Eros e civiltà* di Marcuse su «Marcatré» (n. 4-5, 1964, pp. 42-44), in cui si legge: «E certe pagine assolutamente decisive di Caudwell, nel magistrale saggio che si legge in *La fine di una cultura*, rimangono purtroppo ancora per Marcuse, come per la maggior parte degli studiosi di psicologia dei nostri giorni, lettera morta: sarebbe tuttavia il miglior antidoto, e la più efficace critica, delle deviazioni estetizzanti e irrazionalistiche di tutta una direzione di radicalismo borghese cui oggi vanno, e sempre più andranno – è da prevedere – infondate simpatie» (cito da *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, edizioni del verri, 2018, p. 160). Per l'importanza delle teorie di Caudwell nella rappresentazione dell'amore in *Laborintus* rimando al mio *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, 2018. Sulla questione biologica cfr. anche P. Zacometti, *La mia voce svanì. Indagini sulla poesia di Sanguineti*, Metafora Edizioni, 1991, p. 14: «Il matrimonio è, soprattutto nell'ultimo Sanguineti, il faro di una più ampia vicenda erotica e personale e, in ultima analisi, biologica ed esistenziale».

(8) A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 102.

(9) Tutte le citazioni delle poesie di Sanguineti sono tratte da E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli 1982 e Id., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, 2002.

(10) Non si tratterà, in questa sede, se non in maniera laterale, del rapporto fra amore e morte («“my wife and my death”»), appunto); sull'argomento si può leggere P. Zacometti, *op. cit.* (la quale osserva: «Ma se, come si è visto, da un lato i figli sono i portatori di questa carica risolutiva dei conflitti e della patita impotenza a dare un senso alle cose, d'altro lato la loro attinenza con la vecchiaia e la morte è strettissima, e il loro essere in qualche modo segni della fine è ribadito in tutto il periodo che va da *Erotopaegnia* (1956-59) alle ultime cose degli anni ottanta, raccolte in *Bisbidis*», p. 15). Sul tema della morte, inoltre, si può leggere l'ottimo ed esaustivo saggio di A. Cortellessa raccolto in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, 2006.

(11) E. Risso, *Tra Laborintus e Passaggio la figura femminile in Edoardo Sanguineti; indagini sul trattamento di un archetipo*, «Poetiche», vol. 10, n. 3, 2008, p. 478.

(12) Cfr. a questo proposito Ernesto Livorni: «*Erotopaegnia's* sexuality and eroticism are a clear indication that Sanguineti aims at identifying possibilities of overcoming the alienated state of the mind present in *Laborintus*» (*Edoardo Sanguineti's Early Poetry: Between Language and Ideology*, in P. Chirumbolo e J. Picchione (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology, and the Avant-Garde*, Legenda, 2013, p. 63).

(13) N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 143.

(14) *Ivi*, p. 145.

(15) P. Zacometti, *op. cit.*, p. 11.

(16) Su questo aspetto si possono leggere le parole stesse di Sanguineti: «quando nelle poesie domina per me la situazione, i personaggi sono irrilevanti: non loro contano, ma la situazione che li investe» (*Questa mia poesia si può leggere così*, «Corriere d'informazione», 16-17 giugno 1964, p.3; ora in E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, 2018, p. 74).

(17) *Ibid.*

(18) Su questo cfr. L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit.

(19) E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, 2000, p. 78.

(20) György Lukács, *Scritti sul realismo*, volume primo, Einaudi, 1978, p. 206.

(21) *Ivi*, p. 207.

(22) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 78.

(23) L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit., pp. 111-2.

(24) Sanguineti usa, per lo più, amore-passione e amore-borghese come termini interscambiabili. Niklas Luhmann, tuttavia, ricostruendo la lunga evoluzione dell'amore passione, ha messo bene in luce come le forme del codice amoroso abbiano subito delle trasformazioni (o meglio: gli elementi della semantica

amorosa si modificano nel peso e nell'importanza, potremmo dire, dunque, che si ha a che fare con un cambio di dominante) nel corso dei secoli, per cui si può individuare una prima modifica nella seconda metà del XVII secolo, in cui si passa dall'*idealizzazione* alla *possibilità di formulare paradossi* (tipica dell'*amour-passion* moderno, con un corollario decisivo: l'irraggiungibilità della donna adorata, che si inserisce sempre all'interno di una relazione extra-coniugale, viene trasferita nella decisione della donna stessa. Nel Medioevo era garantita dalle differenze di classe). L'*amour-passion* si trasforma poi, in amore romantico attorno al 1800 in cui la dominante diventa una forma di *riflessione dell'autonomia ossia dell'autoriferimento*: «L'unità del codice è dunque in primo luogo un ideale, poi un paradosso e, infine, una funzione, cioè la funzione di sottoporre a riflessione l'autonomia». N. Luhmann, *Amore come passione*, Mondadori, 2006, p. 41.

(25) E. Sanguineti, *Questa mia poesia si può leggere così*, cit., p. 74.

(26) Cfr. Denis de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Bur, 2014. Cfr. anche S. Micali, *L'innamoramento*, Laterza 2001.

(27) E. Sanguineti, *Amore in stato morente*, «L'Europeo», 15 novembre 1979, ora in Id., *Ghirigori*, Marietti, 1988, p. 67. Dell'amore-passione Sanguineti parla anche in un articolo dal titolo *Amore amaro*, uscito su «Paese Sera» del 18 agosto 1977 discorrendo della voce «amore dell'Enciclopedia Einaudi. Ora si può leggere in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, 1979. Vale la pena segnalare, a questo proposito, anche l'entusiastica recensione al saggio di Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, uscita su «marcatré», 6-7, 1964, e intitolata *Amore e morte* (ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit.). Va ricordato, inoltre, che il libro di Fiedler viene tradotto molto presto in Italia, già nel '60 per Longanesi, e Sanguineti, come testimoniato dal carteggio con Filippini, lo legge proprio negli stessi mesi della stesura del *Purgatorio de l'Inferno*. Decisiva, inoltre, per Sanguineti deve essere stata la lettura dell'Engels de *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, dove si avvertiva già che «la prima forma storica dell'amore sessuale, come passione comune a tutti gli essere umani (alle classi dirigenti, almeno) e come forma superiore dell'istinto sessuale – questa prima forma, l'amore cavalleresco del Medioevo, non fu in alcun modo un amore coniugale; al contrario, nella sua fisionomia classica, presso i Provenzali, naviga a piene vele verso l'adulterio cantato dai loro poeti. Il fiore della poesia amorosa provenzale sono le *Albas*, i canti del mattino tedeschi (*Tagelieder*). Dipingono a brillanti colori come il cavaliere si corica con la sua bella – la moglie di un altro – mentre fuori veglia chi fa da sentinella e lo chiama al sorgere dell'alba, affinché egli possa fuggirsene senza essere visto: la scena della separazione forma allora l'elemento culminante del poema» (cito dall'edizione Savelli, 1976, p. 99).

(28) N. Luhmann, *op. cit.*, pp. 23-4.

(29) *Ivi*, p. 87.

(30) Sulla narratività del *Purgatorio* rimando a W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, 1975 e A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991: «il loro nucleo narrativo non è mai dato da un solo o pochi e congruenti fatti, bensì da una loro incongrua miriade, atomi e spezzoni ancora incandescenti della realtà, e perciò scortato da un esagerato sciame di luoghi e personaggi» (p. 39).

(31) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 89.

(32) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, 1978, p. 45.

(33) F. Engels, *op. cit.*, p. 94.

(34) Scrive Marx in *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, 1957, p. 6: «A grandi linee, i modi di produzione asiatico, antico, feudale e borghese moderno posso essere designati come epoche che marcano il progresso della formazione economica della società. I rapporti di produzione borghese sono l'ultima forma antagonistica del processo di produzione sociale; antagonistica non nel senso di un antagonismo individuale, ma di un antagonismo che sorga dalle condizioni di vita sociali degli individui. Ma le forze produttive che si sviluppano nel seno della società borghese creano in pari tempo le condizioni materiali per la soluzione di questo antagonismo. Con questa formazione sociale si chiude dunque la preistoria della società umana».

(35) W. Siti, *op. cit.*, p. 86.

(36) J. P. Sartre, *Questions de méthode*, Gallimard, 1989, p. 30.

(37) F. Engels, *op. cit.*, p. 94.

(38) Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, 1969.

(39) A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 39.

(40) W. Siti, *op. cit.*, p. 87.

(41) La conclusione di *Purgatorio 7* («Philippe (disse), / j'ai SOIF!:)») è una citazione da uno studio psicanalitico di Serge Leclair, il primo discepolo di Lacan, intitolato *L'incoscient, une étude*

psychanalytique (uscito su «Les Temps Modernes», 183, 1961, pp. 81-129), in cui viene ripresa la tesi di Lacan secondo cui i traumi si verificano non nel vissuto, ma nel linguaggio. È Sanguineti stesso a chiarire questo riferimento nel carteggio con Enrico Filippini.

(42) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 115.

(43) N. Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, 1978, pp. 22-3.

(44) E. Sanguineti, *Amore in stato morente*, «L'Europeo», 15 novembre 1979, ora in Id., *Ghirigori*, Marietti, 1988, p. 67.

(45) *Ibid.*

(46) E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, 2002, p. 32.

(47) Lettere di Edoardo Sanguineti e Enrico Filippini datata 22 ottobre 1964, ora in E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 117. Sulla possibile influenza di Kierkegaard nell'etica sanguinetiana all'altezza del *Purgatorio de l'Inferno* si vedano le considerazioni di E. Baccarani, *op. cit.*

(48) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 82.

(49) U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Carocci, p. 132.

(50) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 82.

(51) U. Foscolo, *op. cit.*, p. 52.

(52) vv. 138-9: «MIRRA: Amo, sì; poiché a dirtelo mi sforzi; / Io disperatamente amo ed indarno». V. Alfieri, *Mirra*, Einaudi, 1988, p. 53.

(53) Alcuni riferimenti biografici possono aiutare a chiarire il senso di questi versi: Luciana è il nome della moglie del poeta e il 30 settembre la data del loro matrimonio.

(54) E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, cit., p. 115.

(55) F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, cit., p. 94.

(56) G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 55.

(57) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, 2004, p. 150.

(58) G. Policastro, *Sanguineti*, Palumbo, 2009, p. 65.

(59) Su questo aspetto si veda N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, 2009.

(60) Ead., *Sanguineti e il teatro della scrittura*, cit., p. 98.

(61) Forse può aver agito in Sanguineti una suggestione dai *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx e in particolare il capitolo sul denaro, dove si trova scritto: «Poiché il denaro, in quanto è il concetto esistente e in atto del valore, confonde e inverte ogni cosa, è la universale *confusione e inversione* di tutte le cose, e quindi il mondo rovesciato, la confusione e l'inversione di tutte le qualità naturali ed umane» (cit., p. 156).

(62) G. Policastro, *op. cit.*, p. 65.

(63) E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici*, in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, 2010, p. 27.

(64) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 88.

(65) Cfr. P. Zacometti, *op. cit.*

(66) Per lo stile di *Senzatitolo*, di cui il *Novissimum Testamentum* fa parte, Pietropaoli parla di «falso popolare» (A. Pietropaoli, *Sanguineti Angelus Novissimus*, «Lingua e stile», anno XXX, n. 2, 1995, p. 442).

(67) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., 229.

(68) T. Wlassics, *Lectura di "Novissimum Testamentum"*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Metafora Edizioni, 1991, p. 97.

(69) Cfr. su questo A. Cortellessa, *op. cit.*

(70) Cfr. su questo P. Zacometti, *op. cit.*

(71) Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, 2001.

(72) A. Pietropaoli, *Sanguineti Angelus Novissimus*, cit., p. 442.

(73) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 248-9.

(74) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici*, cit., p. 156.

(75) M. Fuchs, «Introduzione» a E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 43.

(76) Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici*, cit., p. 155: « Il denaro, in quanto è il *mezzo* e il *potere* esteriore, cioè nascente non dall'uomo come uomo, né dalla società umana come società, in quanto è il mezzo universale e il potere universale di ridurre *la rappresentazione a realtà e la realtà a semplice rappresentazione*, trasforma tanto le *forze essenziali reali, sia umane che naturali*, in rappresentazioni meramente astratte e quindi in *imperfezioni*, in penose fantasie, quanto, d'altra parte, le *imperfezioni e le*

fantasie reali, le forze essenziali realmente impotenti, esistenti soltanto nell'immaginazione dell'individuo, in *forze essenziali reali* e in *poteri reali*.»

(77) *Purgatorio 10*: «questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona / fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro, / ci vedi il denaro: / questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada / del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei *Poetae / Latini Aevi Carolini*, sono le scarpe, sono le bugie, è la scuola di Atene, è il burro, / è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo massetere, / è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi / il denaro: e questo è il denaro / e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri / con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette / di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie: // ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente».

(78) A. Cortellessa, *op. cit.*, pp. 262-3.

(79) N. D'Antuono, *op. cit.*, p. 65.

**EMILIO VILLA E L'YTALYA.
INTORNO ALLE ORIGINI DI UNA CANONIZZAZIONE PROBLEMÁTICA.**

Premessa

Dopo la pubblicazione dell'*Opera poetica* di Emilio Villa (a cura di Cecilia Bello Minciocchi, L'Orma, Roma 2004) e dei testi accolti nella collana di *Ricerche e studi villiani* varata dall'Archimuseo Adriano Accattino di Ivrea, ci si può sorprendere nel constatare come altre iniziative volte a illustrare, con piglio presunto innovativo, le attività coltivate da Villa (in veste di traduttore, biblista, poeta, artista visivo, istigatore a getto continuo di eventi artistici e ideatore di progetti editoriali) si siano spesso risolte in tentativi maldestri e frettolosi di annettersi un'opera lungamente negletta dall'ufficialità istituzionale. Il fatto sul quale si sofferma il presente testo è il ritorno di antiche remore che, non identificate, riaffiorano anche in sedi sussiegose e adibite ad accogliere rituali di aggiornamento di una collettività dotata di scarsa memoria.

In un Paese in cui molte istituzioni culturali si muovono, come gli indovini danteschi, con la testa girata verso la schiena, ipnotizzate da un passato che non passa mai, e dal quale tanti rampolli fuggono non appena altre società dischiudono le proprie frontiere a teste produttive, forse non si possono ottenere risultati di maggior rilievo, ma anche se così fosse ci resta il compito di non rassegnarci di fronte alla mediocre, o pessima, gestione di eventi culturali dannosi per la causa che pretendono di servire. A parte i meriti attribuibili al poeta lombardo e la rete di relazioni sotterranee, ora emergenti, tra la sua opera e quella di altri poeti italiani, il "caso Villa" si configura esemplare perché ogni disanima volta a metterlo a fuoco deve fare i conti con incalzanti questioni che, lasciateci in eredità dalla progettualità modernista, si intrecciano condizionandosi a vicenda. Si investe un aspetto dell'opera e della poetica villiana e presto ci si imbatte in resistenze erette dai difensori di ortodossie vigenti in recinti disciplinari e ideologici entro i quali non si affronta volentieri il meticcio tra le arti che, dilagante nella seconda parte del Novecento, diventa cruciale, e talora parossistico, nell'esperienza di Villa, provocatore di collisioni di lingue, di collusioni di epoche storiche e preistoriche, e di tormentose revisioni nell'interpretazione della stessa modernità dalla quale discende la poetica villiana. L'esuberanza linguistica villiana, coinvolgente arcaismi, vernacoli e invenzioni grafico-sintattiche avanguardistiche (caratteristiche essenziali dell'"espressionismo" nella accezione proposta da Gianfranco Contini) turba i sonni di menti adibite ad accogliere solo codici e protocolli settoriali e autorizzati. Autore enigmatico e sussultorio, vagante nelle anse di un labirinto che egli stesso contribuisce a costruire e dilatare, nella propria scrittura Villa rende operativa la tesi, condivisa da Hegel e Heidegger, secondo la quale l'essenza delle arti è essenzialmente poetica e, al contempo, insegue e incoraggia le metamorfosi che le arti subiscono nel corso del secolo scorso cercando di attingere a una potenza originaria storicamente inattuabile e tuttavia inestinguibile come la voce beckettiana che riconduce ogni processo di nomina a una dialettica immanente alla psiche umana(1). Attraverso pertugi (*trous*) aperti nel linguaggio con l'atto di nomina, porte d'accesso all'innominabile, Beckett e Villa, inventori di movimenti retorici spiraliformi senza fine, propiziano l'avvento di ricadute del linguaggio su se stesso e giungono a percepire la potenza del pensiero dei mistici, ma si assestano sulle sponde dell'indifferenziazione chiasmatica, dove più vantaggiosamente possono difendere le ragioni dell'arte. Entrambi, acutamente consapevoli del vuoto nel quale ci si imbatte quando si cerca l'origine prima, ma anche della necessità, per un artista, di sfruttare la frattura di cui il linguaggio è portatore, tra dicibile e indicibile, mirano a tenere vivo il ricordo di un oblio utilizzando, come insegnavano gli antichi maestri taoisti, "ciò che non c'è"(2).

Da una poetica così scontrosa e polemica nei confronti delle distinzioni disposte lungo il binario di una linearità progressiva conseguono le difficoltà che si incontrano nel proporre una cretomazia o una mostra dell'opus villiano. D'altra parte, dalla riflessione intorno a iniziative culturali che hanno avuto luogo in sedi eterogenee si può anche dedurre qualche indicazione atta, si spera, a evitare

ingloriose ricadute nella disinformazione più grossolana e a distinguere le ricerche serie, quali che siano le valutazioni e i distinguo critici sostenuti dai loro proponenti, dai luoghi comuni e dalle manovre di autorità di dubbia fama, ancorché attive nel mondo mediatico.

Alcune mostre dedicate alle opere visive villiane, a una delle quali, a Prato, l'autore aveva ancora potuto presenziare, aprì la strada a una mostra ben più comprensiva che, intitolata *Emilio Villa poeta e scrittore*, ebbe luogo a Reggio Emilia nel febbraio 2008 a cura di Claudio Parmiggiani e costituì una occasione per conoscere o scoprire una storia italiana tra le più esemplari del secolo scorso. In quest'ultima mostra una cospicua massa di testi e documenti relativi alle molteplici attività nelle quali Villa si era distinto, giustapposti a opere di artisti cui Villa aveva concesso il proprio sostegno, ebbe l'effetto di attrarre un pubblico relativamente folto. Prendendo lo spunto soprattutto dalla mostra reggiana il presente testo costituisce un tentativo di indagare, al di là degli stentati rapporti instauratisi tra l'opera di Villa e la cultura istituzionale italiana, il permanere di un certo grado di incompatibilità tra le due e i motivi della reticenza della seconda a riconoscere la rilevanza della prima. Vicende nelle quali sono stato coinvolto sono riportate non perché le ritenga memorabili, ma perché contribuiscono a chiarire il contesto entro il quale va collocata la tormentata storia dei rapporti stabilitisi tra Villa e quella che da lui veniva definita "Ytalya", o con altre denominazioni deformanti, un Paese burocratizzato e devitalizzato, dove imperano "La predica della virtù e la pratica dei vizi. La partitocrazia e l'immeritocrazia. Le colpe dei governanti inetti e corrotti"(3). Per il poeta l'Ytalya è ciò che resta della società italiana quando questa, infiammando "l'avversione e le passioni naturali degli uomini contro gli uomini, massime contro i più vicini, che più importa di amare e beneficiare o risparmiare" (Leopardi nel *Discorso* scritto nel 1824), spreca capitale umano e si scopre incapace di incoraggiare e sostenere una "grande catena" dei suoi artisti, benché abbia prodotto "grossi ingegni"(4).

Genealogia di una incompatibilità

Non sarebbe agevole identificare con nettezza il motivo che indusse Villa, in concomitanza con l'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, ad abbandonare gli studi all'Istituto Biblico romano, mentre è ragionevole supporre che motivi di varia natura, sommandosi, lo convinsero a compiere un passo che, da una parte, gli avrebbe permesso di godere di quella libertà alla quale sempre più ardentemente aspirava e, dall'altra, lo avrebbe escluso dalla vita culturale che, intorno a lui, si conformava ai dettami dello Stato fascista. Illudendosi di potersi inserire senza attriti in una società laica, Villa fa un errore analogo a quello commesso da Ernesto Buonaiuti, che finì per vedersi negare la possibilità di dedicarsi all'insegnamento da un ministro liberale che, rappresentante dello Stato delegato a tutelare i diritti dei cittadini, voleva soprattutto evitare di avere seccature contraddicendo una fatwa ecclesiale. L'uscita dall'Istituto biblico fa precipitare il poeta nello spaesamento determinato dal fatto di trovarsi in un terreno che, visto dall'esterno come una sponda sicura e allettante, si rivelava ostile alle inclinazioni pacifiste e agli interessi culturali di un giovane allora impegnato soprattutto a tradurre testi risalenti alle antiche culture mesopotamiche e medio-orientali. Eventi circostanti sempre più stringenti che lo costringono a prendere posizione, come del resto avvenne nell'esperienza di tanti suoi coetanei, convergono nel creare il clima socioculturale lasciato, negli anni successivi, alle cure di storici decisi a non dimenticare. Le carnevalate del regime intento a rinnovare le gesta degli antichi romani in anni in cui Gedda, presidente dell'Azione cattolica, confidando nella "infallibile guida del Duce", esultava per la rinascita dell'impero; l'imposizione delle leggi razziali, con relativa spartizione accademica delle spoglie, in anni in cui si canonizzava l'adozione del passo romano; la normalizzazione in atto negli atenei in concomitanza con il giuramento di fedeltà dei docenti allo Stato; la diffusione in ogni aspetto della vita civile della concezione organica della società elaborata dal fascismo, con ricadute nelle attività editoriali entro i cui spazi il pensiero critico veniva soffocato: questi furono gli choc che si sommarono nell'esperienza di Villa trovandolo del tutto impreparato ad affrontarli, destinato

a sentirsi straniero nel contesto nazionale. L'opera poetica villiana nasce e si irrobustisce sottraendosi alle imposizioni provenienti dall'Ytalya.

Accenni, anche sporadici, a fatti biografici bastano dunque a sconsigliare di scindere il consolidarsi del ribellismo villiano dal suo allontanamento dalla fede cattolica e a ribadire che si tratta di gettare luce non su una decisione subitanea bensì sull'evolversi di una esperienza, interiore e sociale, traumatica e sofferta, per fissare i cui limiti cronologici si può senz'altro far riferimento agli anni in cui esplose il parossismo bellico fascista, con le note conseguenze. Il 19 settembre del 1938, quando, in una lettera a Carlo Betocchi ora conservata presso il circolo Vieusseux di Firenze, Villa si autoflagella e riconduce al proprio "egoismo" il naufragio del sogno adolescenziale, indotto dalla famiglia, di dedicarsi al "Sacerdozio cattolico", egli soffre di un evidente stato di incertezza paragonabile a quella esperita da tanti precoci lettori di Nietzsche in bilico tra la fedeltà all'educazione religiosa ricevuta e quella alla vocazione artistica, prima che la seconda fagociti la prima. Nella vita di Villa il 1938 è anche l'anno in cui la fisionomia delle riviste letterarie toscane alle quali egli contribuisce, e soprattutto del cattolicissimo "Frontespizio", viene modificata da una più aggressiva ingerenza fascista con la quale non tutti i collaboratori sono disposti a venire a patti; è anche l'anno in cui Corrado Cagli, destinato a diventare, dopo la guerra, amico, e per certi versi mentore, di Villa, deve lasciare l'Italia in quanto ebreo produttore di un'arte degenerare. Alla esigenza di "purezza" (culturale, linguistica e razziale) insufflata per via "spirituale" nello sforzo, collaudato nel primo conflitto mondiale, di incoraggiare "una religiosità virile" che permettesse di "uccidere senza odio"⁽⁵⁾, Villa, pacifista a oltranza, *àtopos* e, memore delle proprie origini sociali, incline a schierarsi dalla parte dei diseredati, reagisce allontanandosi dal discorso pubblico e investendo le proprie energie negli studi biblici e nella scrittura poetica. Dal suo rifiuto della retorica della purezza, alimentato dalla conoscenza delle antichissime stratificazioni culturali costituenti il terreno sul quale crebbe l'Italia, per secoli terra di passaggio e di conquista ma anche di innesto e di fertile commistione, discendono la ricerca e la pratica villiane di un'arte dell'impurità.

Con l'esplosione della bellicosità fascista avverrà di peggio, con un prevedibile effetto a cascata che investe gli interessi e gli affetti del biblista proprio nel periodo in cui questi si allontana dall'Istituto Biblico: nel gennaio del 1939 padre Agostino Gemelli, presidente della Pontificia Accademia delle Scienze, pronuncia a Bologna una vibrante concione contro i Giudei, "coloro che non possono far parte e per il loro sangue e per la loro religione di questa magnifica patria". È un periodo in cui la parola "patria", abusata da noti ciarlatani, diventa sospetta. Nella postfazione alla nuova edizione ampliata degli *Attributi dell'arte odierna* (Firenze 2008) avevo contrapposto la figura bellicosa di Gemelli a quella eccitabile ma compassionevole di Villa senza prevedere che, l'anno dopo, al primo sarebbe stato dedicato un convegno dall'università da lui fondata a Milano (con un titolo che sotto una patina buonista mal nasconde rivendicazioni rimaste inalterate nel tempo: *Nel cuore della realtà*), nonostante fossero stati intanto documentati non solo i poco onorevoli trascorsi politici dell'osannato ma anche la violenta campagna denigratoria da lui scatenata contro padre Pio. Vale la formula inconcussa, escogitata dal cardinale Bellarmino, della *potestas indirecta in temporalibus*: in una roccaforte della propria composita realtà la Chiesa avrebbe celebrato un proprio rappresentante mostrando di non dimenticare coloro che hanno operato per potenziare un dominio al di là del bene e del male⁽⁶⁾.

Nel 1947 la pubblicazione della traduzione villiana di alcuni testi biblici in *Teatro ebraico* testimonia di uno stato d'animo del tutto diverso rispetto a quello del periodo toscano e di un diverso atteggiamento nei confronti dei testi biblici. Gli studi di semitistica, documentati nel 1939-40 dai testi apparsi in "Studi e materiali di storia delle religioni" grazie alla mediazione di Raffaele Pettazzoni, erano diretti a esaltare la sapienza delle più antiche culture medio-orientali a tutto detrimento della supposta origine trascendente delle Scritture, alla cui lettura convenzionale Villa non risparmia blande chiose critiche, per esempio sottolineando il "pensiero audacemente

irreligioso” del *Cantico dei cantici*, o ironizzando sugli esegeti “troppo rispettosi, che sono sicuri di trovarsi davanti alle parole di Dio”, o insinuando che “quando il poema ugaritico di Danel sarà messo a punto, i contatti con Giobbe appariranno inquietanti”. Nel retrodatare un fecondo nucleo sapienziale biblico facendolo risalire alle culture medio-orientali (alla letteratura in sumero, ugaritico, egizio e assiro-babilonese), Villa, mentre trascura l’innovazione etica e politica dell’alleanza tramandata da Mosé, incomincia a delineare una “poetica dell’oramai” candidandosi come profeta di una modernità destinata, nella rilettura offertane da Villa, a essere stravolta non meno della testualità biblica. Dalla parola testamentaria e dalle smanie letteraliste di tanti suoi interpreti lo allontana un ritorno al mito, “strettura tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza”, che lo rende partecipe del fenomeno culturale, potenziato dal diffondersi di varie scuole psicanalitiche e compendiato da James Hillman nel titolo *La vana fuga dagli dèi*, per cui le potenze un tempo dette divine, rimaste senza nome, sconfitte dall’avanzata della rigida discriminazione introdotta da Mosé contro gli “idoli” pagani, e oggi obnubilate dalla cultura tecnologica massificata, ritrovano stanza nella letteratura e nelle arti nella misura in cui si rivelano riconducibili a istanze proprie della nostra struttura mentale. Villa radicalizza, e traduce in arte, la tendenza culturale volta a indagare il passato più remoto nel tentativo di restituire un senso al presente, procede a ritroso nel tempo, ben oltre l’ellenismo e oltre Babilonia, fino a occuparsi della preistoria, e aggira la concezione cristiana del divino per il fatto stesso di soffermarsi preferibilmente su quei tempi e quei testi in cui la divinità, enigmatica e imprevedibile, irascibile e naturalistica, non era ancora scesa sulla terra per redimere l’umanità. Come si evince da quanto sopra è stato ricordato, sia pure sommariamente, il suo amore per il trapassato remoto ha un’origine apofatica in quanto consegue dall’opposizione a un presente esperito come liberticida e angosciante.

Nell’opera villiana, stilata in parallelo con la sua esegesi biblica, e in armonia con i criteri che avevano guidato la sua traduzione dell’*Odisea*, è rimasta costante la tendenza a riservare a figure simboliche del cristianesimo lo stesso lavoro revisionistico compiuto su quelle del mito greco, facendo risalire entrambe a precedenti figure mitiche venerate in area egizia o medio-orientale. Tra le sue notazioni se ne trova una, relativa alla Vergine e da questo punto di vista esplicita, che prescinde dall’intera tradizione teologica cresciuta fornendo ingegnose interpretazioni della verginità di Maria ed esemplifica l’inclinazione mitografica dell’estensore: “In realtà, Maria ha tutti i caratteri di una paredra stagionale del Padre Divino, che la feconda con una sua irradiazione, o manifestazione.” In vena analoga, in una scheda stilata e conservata a San Paolo, in Brasile, illustrando un ex voto sumero non manca di rilevare che il tipo figurativo dell’uomo con la pecorella “si protrae per tutta l’antichità, passa in Grecia e da questo tipo è tratto ‘Il buon pastore’ dell’arte paleocristiana.” Sporadiche espressioni più polemiche e irriguardose nei confronti dei tradizionali articoli di fede appariranno solo in epoca successiva (del tipo “e io mi specchierò, *vis-à-vis*, in quel coglione là del Padre eterno lugubrantè”)(7), ma qui preme solo mettere in evidenza, per ora, un momento cruciale di una vicenda che trova sbocco anche nel diverso tono della poesia villiana quando questa è avviata verso lidi neognostici. La raccolta poetica intitolata *Oramai*, pubblicata nello stesso 1947, illustra in chiave largamente autobiografica fatti che lungo il tormentato decennio trascorso hanno accompagnato il passaggio dai rapporti amicali con i poeti partecipi dell’esperienza ermetica fiorentina a quello instauratosi con le avanguardie parigine e, per quanto attiene alla religione, dal senso di colpa alla rivendicazione di una autonomia critica alla quale egli non vorrà più rinunciare.

Villa resta estraneo agli scontri che hanno luogo all’interno delle istituzioni fascistizzate tra il culto di una modernità accettata come via regia per la creazione di una Italia all’altezza dei tempi e una modernità esecrata come propaggine dell’odiato razionalismo illuministico, tra l’idolatria dello Stato (di fronte al quale l’individuo non esiste, come predicava il filosofo Gentile) e quella del partito, tra la devaticanizzazione del Paese auspicata da Marinetti e una nuova controriforma vagheggiata dagli integralisti cattolici, tra l’odio per la capitale burocratica, inetta e corrotta, dove si accampano gli eredi della “rivoluzione fascista”, e la capitale imperiale dispensatrice di giustizia universale. Mentre il fascismo si nutrirà di velleità rivoluzionarie e di compromessi realizzati per

domare gli straripamenti delle fazioni in lotta, Villa cercherà nella pratica artistica un modo di sottrarsi alle scelte comportate da ogni idea prestabilita di totalità e, nella vita quotidiana, da ogni imposizione dogmatica. Ritiratosi in una propria privatezza, sa troppo di storia delle religioni e dei miti per prendere sul serio il fascismo come religione, ma la sua apoliticità porta l'impronta di un diffuso atteggiamento nazionale nei confronti dell'insorgente totalitarismo: come la maggior parte dei connazionali, si è occupato d'altro finché ha potuto, illudendosi di poter sopravvivere ai margini di istituzioni di stampo sempre più coercitivo, ossia finché il regime, dopo averlo lasciato pascolare negli spazi dell'arte e delle lingue morte, lo snida e lo mette di fronte a scelte inevitabili. Nel silenzio in cui egli si è rifugiato si radica, dapprima soffocato e infine incontrollabile, un atteggiamento ribelle, ma nella scelta di Villa non vi è nulla di eroico, né tanto meno di politicamente ponderato, e agiscono non un progetto oppositivo e una capacità di analisi come quelle che animarono rare coscienze democratiche o, più tardi, i padri della Resistenza, bensì un pacifismo riconducibile al suo apprendistato giovanile e a un atavico istinto di sopravvivenza. Alla radice della sua circospetta reattività nei confronti degli eventi politici permane la convinzione che una massa sia, in quanto tale, incline ad affidarsi alle decisioni di un Capo capace di prometterle un destino epocale in cambio della gestione della sua libertà (convinzione che tiene il poeta sempre sulla difensiva e che già balugina in un testo raccolto in *Oramai*, del 1947: "del pessimo gusto dei cittadini nella scelta dei propri governi").

Negli anni Quaranta Villa segue la stessa linea di condotta adottata da Beckett, altrettanto incline a schierarsi dalla parte degli oppressi, estraneo alle contese partitiche e assorto nello sforzo di mettere alla prova, in tempi precari, le risorse dell'arte, ma non compiaciuto della impotenza in cui versano la poesia e l'arte, nelle quali anzi i due fanno echeggiare la denuncia delle ingiustizie e degli inganni ideologici di cui sono testimoni. Quando tenta di sfuggire ai tentacoli del potere, più ramificati, prensili e vendicativi di quanto immaginasse, Villa dietro il nemico che lo braccia intravede la situazione del *Natus de muliere, brevi vivens*, come recita una citazione da Giobbe (14,1) eletta a titolo di un testo in *Oramai*, dell'uomo che "sacramenta e fa i suoi fatti, scaltro / o no, igienici o immortali; s'arrangia." Affiora, inaggrabile e incomprendibile, la questione del dolore che affligge Giobbe alle prese con il tasso di ingiustizia e di inquietudine inerente alla condizione del vivente che "appena può, muore", e al contempo si annuncia il rimedio che rende sopportabile l'inevitabile, la reazione annunciata tanto da un atteggiamento ludico e dissacratorio, serpeggiante nelle trasgressioni formali e nel tipico meticcio lessicale adottato dall'autore, quanto dalla possibilità di "cambiar aria". Dietro la speranza del poeta di dissociarsi dalle vicende italiane e dal retroterra culturale dal quale proviene il fascismo, contro il quale egli si rassegna a combattere, sussiste il retrogusto amaro comportato dalla convinzione che, in assenza di una legge o di una fede in grado di tutelare la sopravvivenza del "nato di donna", nelle vicende umane permanga una contraddittorietà che l'arte può rendere sopportabile. Più tardi dubiterà anche del potere salvifico riservato alle arti, e anche da questo punto di vista si muoverà sul solco delle riflessioni di Nietzsche, dal quale eredita la tormentosa matassa delle interrogazioni conseguenti all'avvento del nichilismo contemporaneo: vive il trapasso dalle dottrine ermeneutiche in voga nelle accademie e negli istituti religiosi dei suoi anni all'adozione di una prospettiva decostruttiva che lo indurrà a reagire a una temuta insensatezza della Storia affidandosi, con alterne vicende e in un incessante corpo a corpo con il linguaggio, a una produzione di senso di natura paradossale, slegata da contenuti oggettivi.

Come si è visto, Villa precisa le proprie scelte esistenziali e intellettuali dopo il 1945, quando il ritorno alla libertà che inebria gli Italiani viene accolto come valore ormai acquisito dai giovani, e senza troppi imbarazzi da una maggioranza cui spetta di riconoscere di aver camminato per un ventennio a passo dell'oca, o a quattro zampe, che non è cosa sostanzialmente diversa. Il trionfo di un masochismo collettivo indotto attraverso il culto di un'autorità insindacabile che "ha sempre ragione" consegue dalla messa in moto di meccanismi ai cui effetti malefici l'ex seminarista impara presto a sottrarsi. Egli nutre una feroce avversione non solo per ogni forma di legalità imposta, per

il conformismo istituzionale diffuso attraverso di essa, e diffida di una patria della quale aveva conosciuto un volto iniquo e dissimulatore poi imbellettato con una truccatura democratica alla quale molti si sarebbero genuflessi al momento opportuno senza alterare la propria disposizione ad adattarsi al volere dei potenti di turno. Anche dopo la conclusione del conflitto, la costruzione per via propagandistica di una vagheggiata coscienza nazionale non risulta compatibile con l'esperienza di Villa, dal cui punto di vista le linee di continuità col passato tendono a ricomporsi e diventano abbastanza evidenti da indurlo a cercare in Brasile una soluzione, sia pure temporanea, ai propri problemi economici ed esistenziali.

La Città Eterna in cui Villa si insedia dopo il conflitto è lo scenario in cui si realizza una promettente metamorfosi conseguente alla sconfitta, ma dove anche si affaccia un nuovo conformismo, rispettoso di una faziosità tollerante che nasconde, e poi addirittura ostenta, il lento ritorno a rituali poco rassicuranti: il valore dell'autodeterminazione, riscoperto a caro prezzo, è presto obnubilato dall'espandersi dell'economia di consumo cresciuta sulla scia del "miracolo economico" e la sacralità assegnata all'arte nel passato si estingue insieme con la capacità dei suoi fruitori di cogliere ancora sussulti di un sacro discendente non più dall'autocoscienza di uno Spirito sovrano ma immanente all'economia psichica di ciascuno. Villa resiste con accanimento alla prosaicità introdotta dal mercato nell'arte secondo la processualità prevista dal genio speculativo di Hegel, e inizialmente imbocca la via della privatizzazione romantica del reale, ma cerca di concedere all'umano la possibilità di una disalienazione attivata da un soggetto che, non in grado di obiettivare del tutto la propria contestazione del mondo come è, si autocondanna a cercare di redimerlo, per quanto può, tramite il ricorso all'arte. Novello Don Chisciotte, tutela gelosamente un proprio sogno di emancipazione sottraendosi al dominio del mostro mercantile con le armi primitive di cui dispone un soggetto ormai ridotto a mal partito dalla logica della produzione pianificata e del profitto, ma deciso a eccedere i luoghi istituzionali. In seno all'ambiente universitario, e alle istituzioni da questo tutelate, dove più corale era stato lo spettacolo della sottomissione a leggi dissennate, dove con maggior nettezza era dunque spiccato il coraggio di coloro che si erano dissociati in tempo, e più forti albergavano le speranze di coltivare le libertà appena riconquistate, fazioni in guerra tra di loro si adeguano all'avvento di spartizioni che stemperano ogni innovazione in compromessi e trasformismi con inevitabili riflessi in altre istituzioni, con ricadute automatiche nelle ambite rappresentanze culturali dell'Ytalya all'estero. Estraneo alle consorterie universitarie, Villa gode, per contro, del privilegio di frequentare ambienti dove incontra soprattutto artisti e letterati "irregolari", non senza avvantaggiarsi di un benefico feedback, perché se, da una parte, egli sprona gli artisti imponendo alle loro opere una griglia ermeneutica forgiata attraverso la propria formazione, in bilico tra il religioso e l'artistico, d'altra parte gli artisti lo contagiano con i loro interessi e con le loro ricerche di nuovi orizzonti culturali. Si potrebbero riassumere i termini essenziali di questo caso di fecondazione incrociata assumendo che come i poeti della generazione di Ungaretti avevano comunicato a Villa il senso di una viva partecipazione alle sorti della cultura parigina, oscurata dal nazionalismo fascista, così molti artisti del dopoguerra, come Matta e poi altri raccolti intorno alla rivista "Arti Visive", gli trasmisero un fervido interesse per la nuova cultura americana, pittorica e letteraria. Realizzate le debite incursioni negli Stati Uniti, dismette anche questo modello culturale in un Paese che cerca una propria collocazione nel processo della globalizzazione.

Oberata dal peso della tradizione neoclassica e da ingombranti fardelli dottrinali, di scuola o di partito, l'università invece si trasforma in una fabbrica di "esperti" di letteratura e d'arte che, consolidati i propri poteri in combutta con rappresentanze politiche, camarille mediatiche e cerchie familistiche, detteranno legge, e con questi Villa e gli artisti suoi amici dovranno fare i conti. Diventa indispensabile, al fine di difendere posizioni appetite o conquistate, conteggiare i voti in vista di concorsi truccati, fingere di non vedere quanto accade intorno a sé, tessere alleanze, in breve praticare un'arte nei cui confronti egli mostra una assoluta inettitudine. A Roma, centrale di ramificati intrecci politico-accademico-mediatici, professori ancora in grado di trasmettere ai loro discepoli validi strumenti di ricerca si trovano condizionati da una struttura elefantica in

inarrestabile espansione dalla quale fuoriescono personaggi stentorei che, simili ai generali di Baj, e come questi sovraccarichi di medaglie e di riconoscimenti da parte degli organismi che li partoriscono invadono ogni spazio delegato ad accogliere le nuove arti e a garantire la sopravvivenza della propria specie. Non si perde occasione per informare con gaudio il pianeta che la Città Eterna ospita la più grande università europea(8).

Utilizzare una cappa di silenzio come deterrente contro l'insubordinazione è arte antica, perfezionata in seno alle antiche guerre religiose che squassarono l'Europa accompagnando i roghi di libri non autorizzati o non graditi, e Villa, che coi potenti non poteva tessere intese più o meno diplomatiche e calibrate, ha fatto quello che ha potuto per agevolare la propria caduta nell'oblio, della quale il suo ammutolire finale, a partire dal 1986, segnò solo la conclusione formale. È noto che la tecnica della cancellazione ha conosciuto un rilancio sistemico con l'affermarsi dei totalitarismi novecenteschi, in ossequio ai quali, come è noto, persino nelle fotografie di gruppo erano fatte sparire presenze ritenute inopportune o imbarazzanti: come risultato di sordide lotte scatenatesi intorno alla realizzazione di enciclopedie o di antologie di poesia il nome di Villa scompare, come per incanto. Ma il silenzio, si sa, si presta a essere concepito, articolato e percepito secondo prospettive diverse, secondo tempi lunghi o brevi, e qui si allude, in prima istanza, a un silenzio precauzionale del genere esemplificato da un aneddoto al quale ricorro per illustrarne la natura. Quando vivevo a Milano, attraversavo ogni giorno il parco allora chiamato Solari (poi ridefinito don Giussani in concomitanza col fiorire del business etichettato Comunione e Liberazione, in anni in cui pochi subodoravano l'avvento della fatturazione allegata)(9), e lì mi capitava di incontrare docenti universitari insediatisi nei dintorni in conseguenza dei rapporti che avevano avuto, o conservavano, con l'Università Cattolica. Un giorno vi incontrai un valente slavista, messo in agitazione dal progetto che stava realizzando, forte del proprio curriculum, di trasferirsi da una università del Nord a Roma, dove la vita quotidiana gli sembrava più attraente e quella accademica più promettente. Lo impensieriva, tuttavia, quanto gli era stato detto da un altro studioso che, dopo averlo anticipato nella trasferta, gli aveva spiegato quanto fosse difficile tessere rapporti di collaborazione con colleghi impigliati in cerimoniali rigidi e improduttivi: era stato colpito, l'aspirante transfuga, dalla descrizione di dibattiti nel corso dei quali, quando capitava che qualcuno (di solito un giovane, o uno straniero ignaro dei rituali indigeni) osasse avanzare critiche al sistema, i più restavano ostinatamente zitti e aspettando che l'intervento inopportuno si concludesse fissavano il paesaggio che si profila oltre le vetrate delle finestre. Convenimmo che forse si trattava di un caso di ipersensibilità soggettiva alla routine universitaria e ci salutammo. Pochissimi anni dopo mi capitò di incontrare nel parco la stessa persona e quando cercai di informarmi circa la sua nuova sistemazione ricevetti una risposta inattesa: immerso nel clima delle cordiali intese prestabilite dagli indigeni, era presto incorso nella riprovazione di dignitari che non avevano gradito la sua disapprovazione nei confronti delle usanze locali e, deciso a non lasciarsi coinvolgere in una inattesa guerra di logoramento, era tornato precipitosamente nel freddo Nord. Al mio allarmato interlocutore era sfuggito che in mezzo a quel gregge ammutolito ci potesse essere qualche giovane che taceva senza assentire, ma ciò non toglie che il commento col quale egli concluse la propria ricostruzione della vicenda meritasse di essere ricordato: "Le sembrerà inverosimile, eppure le cose vanno proprio come mi era stato detto: di fronte a obiezioni fondate, guardano fuori della finestra." Era quella la qualità del silenzio che, come il silenzio calato intorno alle attività di Villa, implica, ancora prima che un'ostilità mirata contro una persona, una insofferenza pregiudiziale nei confronti di chi si ribella a un rituale robotizzato e assurdo. La distrazione programmata introduce varianti spericolate, tra le quali discorsi fondati su silenzi ben protetti e deresponsabilizzanti che, eterogenei nelle origini soggettive, essendo variamente determinati da progetti di sopravvivenza, o da rimozioni, o dal desiderio di strisciare di fronte all'autorità accogliendo i precetti dettati dal barone d'Holbach, infine confluiscono nella cornice onnicomprensiva del silenzio connivente, dove ciò che conta è il risultato finale, corale e vincente. Nel 1970, agli inizi della mia esperienza editoriale, coincidenti con quelli della "mutazione antropologica" denunciata da Pasolini, la pubblicazione degli *Attributi dell'arte odierna* fu accolta

da un silenzio ostile e, per contro, nel decennio successivo, imperanti a Milano i socialisti, nel mio ufficetto a poche centinaia di metri dal palazzo in cui era insediato il sindaco incontravo abitualmente critici d'arte che, operosi come api, da lì provenivano o lì si sarebbero recati per perfezionare progetti che senza quell'alto patronato non avrebbero mai potuto decollare. Se una volta coloro che si facevano raccomandare per candidarsi a un premio dell'Accademia d'Italia potevano orgogliosamente vantare, oltre all'uso dell'orbace, la "non appartenenza alla razza ebraica", ora il colore alla moda virava verso il rosa garofano e noti critici d'arte si accapigliavano sulle riviste per esibire la propria fedeltà a un "socialismo" che garantiva la percorrenza di corsie preferenziali nell'allestimento di mostre d'arte. Era un adeguamento al tradizionale copione messo in scena dagli eredi spirituali dei molti letterati, artisti e architetti che, pochi decenni prima, avevano scatenato indecorose gazzarre perché ciascuno si sentiva di poter vantare maggiori titoli di fedeltà nei confronti del partito fascista(10). Data per superata nel dopoguerra, in realtà la grande disintossicazione si era inceppata e un devoto seguace di Villa, Corrado Costa, poteva formulare l'amara constatazione sfuggita a esperti politologi: "Il 25 Aprile abbiamo conquistato la città, il 26 Aprile abbiamo incominciato a perderla." (*Invisibile pittura*, 1973)(11).

Che i sintomi di dannose derive ideologiche nei confronti di nuovi orientamenti artistici attirassero la riprovazione di Villa era già desumibile da molti suoi testi apparsi negli anni del dopoguerra, quando, prendendo le distanze sia dalla svolta di Breton, sostenitore di istanze normative sempre più pressanti al fine di annodare le sorti del surrealismo al disegno di una "emancipazione dell'uomo" (*De l'art d'aujourd'hui*, 1935), sia dalle inclinazioni politiche di Matta, che "come agnello assorto, cadde nel vino del marxismo ingenuo"(12), egli respinge non solo il ruolo del poeta-guerriero personificato da D'Annunzio e Marinetti, ma anche quello dell'artista "impegnato" col quale la maggioranza dei suoi amici artisti si immedesima a costo di restare vittime di ingorghi ideologici e di essere guardati in cagnesco dalla stessa parte politica cui essi avrebbero voluto associarsi(13). La nettezza e la concretezza di un impegno assunto come vessillo da coloro che, rischiando la vita, si erano opposti alla dittatura, si stemperavano lungo percorsi divergenti: quando non si perdeva nel groviglio delle rivendicazioni corporative, l'impegno era pensato soprattutto entro spazi universitari dai quali faticava a uscire, o indossava la sembianza di un maoismo che, non oltrepassando l'adozione di una casacca esotica, si riduceva a gesticolazione teatrale. Agli occhi di Villa le compromissioni più o meno esibite dell'arte con la politica sono trascurabili rispetto ai risultati che le arti possono conseguire direttamente nel contrastare i prodotti culturali ufficiali e l'ordine sociale che li produce. La promessa di una pacificazione dell'arte con un mondo non più alienato, proiettata da Villa nella dimensione temporale da lui chiamata "eternità", realizzazione dell'attimo nel cui ambito *eschaton* e *proton* mirano a coincidere, non è compatibile con un programma politico che pieghi l'arte a una ortoprassi, se non a un ruolo di servizio celebrativo, mentre ciò che conta è preservare l'autonomia dell'arte da ogni mercificazione ed estetizzazione predisposta dal potere(14). L'assunto villiano, esposto nel corso della *Conferenza* del 1984, secondo cui l'arte non può essere dissociata dalla libertà che l'artista si prende (e non da quella che altri gli concedono) discende dalla scelta, da parte del poeta, di occuparsi non degli effetti immediatamente politici determinati dalla pratica dell'arte, bensì della difesa della singolarità associata a tale pratica, inventiva tanto nell'attingere ai propri precedenti storici quanto nello stravolgerli piegandoli ai propri fini. In conseguenza dell'urgenza con la quale ha assunto il ruolo di nunzio di un'arte ancora inedita e in fuga dalle codificazioni tradizionali, nella propria convulsa esistenza Villa ha corso il rischio di sopprimere *tout court* l'arte, o di confinarla in una situazione di caducità estrema, o di ripudiarla riattivando una tradizione risalente almeno a figure cardinali come Rimbaud, Artaud o Bataille, pur di non rinunciare all'aspirazione alla libertà dalle costrizioni pratiche e ideologiche di una realtà vissuta gnosticamente come male. Se l'operazione controcorrente avviata da Villa risulta ancora tanto rischiosa e ardita, ciò dipende essenzialmente dal fatto che l'opera artistica da lui vagheggiata si oppone non solo agli aspetti convenzionali e mercantili di un "mondo cattivo", ma al mondo in sé in quanto negazione dell'assoluto.

Che gli *aut aut* dettati dall'impegno politico vengano elusi da Villa è testimoniato anche dalla volontà, da lui manifestata più volte, di distinguere le opere di un artista dalle sue opinioni politiche. La regola adottata da Villa vuole che egli accolga nella cerchia dei propri amici, e faccia convivere, artisti di diverso orientamento politico. Per lo stesso ordine di motivi dichiara la propria ammirazione per Pound in anni in cui il poeta americano, ostaggio di contrapposizioni cresciute al di fuori di ogni partecipazione alla sopravvivenza della poesia, era evitato come la peste da professori che, passata la bufera, tenevano molto a dimostrarsi devoti osservanti delle regole democratiche e, per quanto riguardava più da vicino la letteratura, erano paghi di assestarsi sulla linea di un esangue passatismo. I bruschi mutamenti di rotta collettivi come quelli di cui Villa fu testimone generano conversioni di facciata anche all'interno degli spazi aperti dagli artisti, dove si verificano trasformismi conseguenti dalle difficoltà che si incontrano nell'adeguare alle nuove realtà socioeconomiche le aspirazioni palinogenetiche delle prime avanguardie europee. Aleggja la tentazione di passare dalla esortazione di Artaud, accolta da Villa, a "forsennare il soggettile", secondo il paradigma indagato da Derrida, al rientro nei ranghi di una comunicazione accomodante e competente: dai tentativi più o meno traumatici di sottrarsi alla rappresentazione e all'armonismo tradizionali, a costo di esasperare un inesauribile alterco con la lingua madre, alla ingiunzione di silenziare il soggettuale.

A proposito di Pound, poeti antifascisti che potevano vantare una esplicita partecipazione alla vita politica, non erano imbarazzati dal riconoscere i meriti del poeta: con mossa simmetricamente opposta, un trombone accademico, sedicente crociano e socialista, emise un grottesco anatema sui partecipanti all'incontro nel corso del quale l'editore Vanni Scheiwiller presentò il poeta americano in persona all'università statale di Milano nel 1961. Non aveva ancora assunto una fisionomia culturale precisa la crisi che avrebbe reso la metropoli lombarda sempre più estranea agli interessi coltivati da Villa e avrebbe decretato il trionfo di quella borghesia contro la quale, nella conferenza del 1984, egli scagliò strali furibondi, non meno spuntati della profetica invettiva stilata in *Napoli porta pittura*, del 1965, contro la schiera degli "accattoni di idee e di proposte, naturalmente retrivi, avariati, necrotici", ingrossata dai rinforzi costituiti da personaggi piovuti dal nulla ma "vicini a Comunione e liberazione", come recitava allora il mantra più ripetuto a Milano.

Una annessione maldestra

Negli ultimi due mesi del 2007, impegnato nella stesura di un testo in vista del previsto catalogo della mostra reggiana e nella impossibilità materiale, relegato in un ospedale, di recarmi a Reggio e cogliere l'impostazione conferita all'insieme degli apparati, mi rassegnai ad attendere che la mostra aprisse i battenti e fornisse risposte ai molti interrogativi che l'iniziativa sollevava. Dopo tutto risultava problematico comporre una visione globale dell'opera di Villa, dispersa e spezzettata in tanti piccoli segmenti editoriali, e le opere apparse nei suoi ultimi anni avevano avuto una circolazione ridotta anche quando avevano ricevuto premi di un certo rilievo. A complicare lo scenario dell'attesa concorsero lunghi e allarmanti silenzi calati durante l'estate sull'intera programmazione della mostra, e messaggi criptici o smozzicati dai quali si deduceva che non mancassero ostacoli, o resistenze, alla realizzazione del progetto, mentre al contempo mi giungevano, insieme con voci incerte circa la scelta dei collaboratori al catalogo, pressioni certe perché una riedizione degli *Attributi dell'arte odierna* uscisse in una progettata collana reggiana. Che la regia dell'intero evento comportasse bizzarri equivoci divenne lampante quando appresi da un perplesso William Xerra che la copertina creata da Villa per *The Flippant Ball-Feel*, del 1973, a suo tempo non utilizzata ma conservata da Xerra, non era stata accettata dagli organizzatori perché la mostra avrebbe evitato ogni materiale relativo alla "militanza politica" villiana. L'opera, di natura segnico-materica con alcune scritte paronomastiche tipiche dell'autore, era stata realizzata sul retro di un libretto di "Potere operaio", cioè su un cartoncino strappato a casaccio da Villa, che prediligeva i materiali cartacei di riporto e con ogni probabilità aveva ricevuto la pubblicazione da

Corrado Costa, coautore del *Flippant Ball-Feel* nonché avvocato di alcuni esponenti di gruppi extraparlamentari: di Villa era arcinoto tanto l'affetto che nutriva per Costa quanto l'ostentato disinteresse per ogni contesa politica, e risultava quanto meno bizzarro che in una città ritenuta custode di antichi valori liberali, o addirittura roccaforte "rossa", qualcuno, confondendo un supporto materiale con un contenuto, scorgesse un'impronta diabolica in un'associazione del tutto casuale. Se, pur essendomi impegnato a consegnare un testo per il catalogo, e nella impossibilità di recarmi a Reggio, accettai di occuparmi anche della riedizione ampliata, per *Le Lettere di Firenze*, degli *Attributi*, e quindi di stilare parallelamente due diversi testi su Villa, ciò conseguì, oltre che da una valutazione delle latitanze e delle contorsioni di cui ero stato testimone, dal timore che l'opera di Villa fosse sottoposta a collaudate griglie censorie da parte di qualche burocrate disinformato, ancorché animato da piissimi propositi, oppure da parte dei temibili "esperti" che avevano indotto magnati locali ad accumulare collezioni d'arte contemporanea, o di altre arti, di scarsissimo rilievo. Forte di precedenti rapporti con assessorati poco attendibili e con editori succubi di amministrazioni capaci di imporre disarmanti giravolte ai programmi, e testimone, in quanto comune cittadino, del torpore in cui sono cadute intere regioni italiane in balia di nullapensanti imposti alla guida di istituzioni culturali secondo la logica della lottizzazione clientelare, non ero affatto sicuro che le cose prendessero una piega favorevole al rilancio dell'opera villiana, della quale mi premeva precisare alcuni connotati, perché non era affatto ovvio che, alle prese con un caso non mancante di aspetti spinosi e controversi, un distretto della meccatronica potesse trasformarsi in mecca culturale senza esporsi a fraintendimenti di varia natura. Certo, la situazione in cui venne allestita la mostra villiana non mancava di nessi, dei quali ero inconsapevole ma che decifrati a posteriori mi sembrano significativi, con la coincidente nascita, proprio a Reggio, della Holyart, una società affermata come leader mondiale nella vendita online di oggetti sacri (rosari, statue, icone, paramenti et similia).

Al fine di giustificare i miei timori potrebbe giovare, soprattutto a chi di Villa non si è mai occupato, qualche premessa relativa alle circostanze, sopra accennate, entro le quali si formò la sua diffidenza nei confronti del discorso politico. Se l'opera villiana si adatta con fatica ad essere illustrata e discussa in sedi istituzionali, ciò consegue anche dalla coerenza con la quale, erede di tecniche e linguaggi delle avanguardie storiche, essa radicalizza quella inclinazione dissensuale, propria delle arti novecentesche, che i regimi totalitari avevano cancellato, o adulterato con interpretazioni propagandistiche. Il dissenso villiano cresce, come si è visto, in seno all'esperienza diretta di quell'intreccio malsano di autoritarismo, burocratismo, censura e razzismo che dopo la caduta del fascismo è rimasto insediato nelle viscere del Paese come un virus dormiente e camaleontico, pronto ad essere ripresentato come rimedio ai guasti che esso stesso produce. Nate in anfratti seminariali dominati dal severo, e talora cupo, controriformismo lombardo, la poesia e la prosa villiane crescono sulla scia di esperienze traumatiche portandosi dietro come un marchio indelebile un alto coefficiente di conflittualità nei confronti di qualsiasi autorità e una tenace volontà di opporsi al linguaggio dell'ufficialità. Qualche ulteriore riferimento alla storia patria costituisce, in questa sede, lo sfondo rispetto al quale acquistano rilevanza le scelte fatte da Villa nel corso degli anni, e qualche pausa riflessiva mira, almeno nelle intenzioni, a esplicitare la portata di quelle scelte.

Nel febbraio del 2008 fui in grado di recarmi a Reggio Emilia per assistere all'inaugurazione della mostra, che ebbe luogo nella chiesa sconsacrata di San Giorgio, di fronte alla quale si raccolse una piccola folla eterogenea. Lì convennero alcuni dei superstiti amici del poeta, alcuni giovani studiosi che, imbattutisi nelle opere villiane seguendo gli imprevedibili sentieri del passaparola, desideravano conoscerle meglio, e sicuramente molti presenzialisti che fino a poche settimane prima avrebbero guardato fuori della finestra più vicina. Le circostanze apparivano più favorevoli di quelle in cui Villa era apparso, nel 1985, in occasione dell'inaugurazione di una mostra reggiana di Claudio Parmiggiani: allora l'avevo visto apparire, scuro in volto e male in arnese, in mezzo a un

pubblico del quale facevano parte numerosi critici e docenti universitari a lui ostili, tra i quali egli si muoveva accigliato con evidente disagio, e dove invano lo cercai quando si trattò di partecipare a una cena collettiva. Assolto il compito di presenziare per fedeltà all'amico, si era volatilizzato, come del resto era solito fare quando le circostanze acquistavano un sapore mondano. La questione nel 2008 si poneva, d'altra parte, in termini ben diversi, perché era in gioco la resistenza della sua opera a una omologazione da lui temutissima, e la proposta di un inserimento nel discorso pubblico avveniva sul territorio del Curatore, che si assumeva l'onere di risollevare il sipario su una vicenda offuscata, oltre che da silenzi colpevoli, da interventi mediatici maldestri e sbrigativi. In occasione della celebrazione della figura dello scomparso presto si susseguirono alcuni fatti che prolungavano la serie delle bizzarrie già notate: gli interventi previsti per la presentazione ufficiale della mostra a Reggio, dei quali ero stato messo al corrente (non quella del catalogo, che ebbe luogo a mia insaputa), vennero aboliti all'ultimo momento per insondabili ordini dall'alto; del catalogo era presente solo una copia che circolava frettolosamente tra le mani dei privilegiati cui era concesso sbirciarla; introdotta nel tempio, la folla dei visitatori fu accolta da una fitta oscurità dissipata mentre un canto gregoriano scendeva a sorpresa dal coro della chiesa. L'unico rappresentante del comune col quale ebbi modo di scambiare due parole mi comunicò d'un fiato, come se fosse stato inseguito dalle Menadi, di doversene andare per impegni inderogabili assunti altrove, e poiché i notabili locali, appartatisi con discrezione, erano decisi a non proferire verbo sul senso di quanto stava avvenendo, a coloro che volevano saperne di più doveva bastare assistere al rito inaugurale. Insieme con il profumo dell'incenso sparso per secoli in tante cerimonie, aleggiava nell'aria il sentore della reticenza e della manipolazione burocratica. Ignoravo che il Curatore era entrato nelle grazie di un cardinale allora molto influente, già presidente della Conferenza Episcopale, più che mai deciso a interferire nella vita culturale e politica italiana concorrendo a marginalizzare una laicità tremebonda, coatta alla genuflessione, e attivissimo nel favorire l'egemonia vaticana: nella sua scalata al Paradiso, al quale il cardinale Ruini lo avvicinò più che poté, il Curatore si faceva mallevadore di una possibile ascensione di Villa a impreviste vette spirituali.

Tolto di mezzo l'inatteso impedimento costituito dalle tenebre, si diede inizio allo spettacolo. Mentre, spalancato il portone ai catecumeni, il canto scendeva dall'alto e lo spazio era gradualmente illuminato, divenivano visibili, inserite nelle nicchie delle cappelle o esposte sulle pareti, le opere di artisti di cui Villa si era occupato e, nella navata centrale, le teche nelle quali erano stati collocati documenti, carte manoscritte ed edizioni più o meno rare. In quelle circostanze, la cura prestata alla teatralizzazione della mostra si manifestava non tanto nella profusione delle icone esibite quanto nella loro collocazione complessiva, non tanto nella studiata messa in mostra di tanti documenti quanto nel fatto che il tutto era presentato nello spazio di una chiesa, sia pure momentaneamente sconsecrata, e secondo il cerimoniale sopra riassunto. La folla, composita quanto suole esserlo in occasioni del genere, quando il fatto stesso di presenziare tra gli indigeni incliti costituisce un segno di distinzione culturale, e ammutolita dalla solennità del rito seguì docile il percorso lungo le navate, e lì ciascuno poté ritrovare, o più spesso scoprire, qualcosa di quel vasto e variegato insieme di testi che costituiscono l'opus villiano.

Tenuto conto del fatto che lo spettacolo ora appartiene al passato, non sarà fuori luogo qualche osservazione circa la problematica inerente alla *mise en scène*. La localizzazione agiva come un'informazione supplementare sul contesto della mostra, nel senso per cui la regia del Curatore, apprezzato scenografo ed esperto nella gestione di presenze spettrali, "delocazioni", ombre e spazi a destinazione ecclesiale (chiostri, abbazie o cappelle abbandonate o vuote) entro i quali sono confinate presenze inattese ed enigmatiche, poteva contare sulla teatralità di una atmosfera a mezza via tra il museale e il sacrale. In tali circostanze vari effetti si sovrappongono, come hanno capito aggiornati organizzatori di mostre in aree sconsecrate: i fruitori dello spettacolo, addestrati a una distanza rispettosa sia dalla ritualità museale sia da quella ecclesiale, e predisposti alla sospensione di ogni turbolenza soggettuale, tendono più ad ammirare un'atmosfera arcana, o "spirituale", che non a misurarsi con l'oggetto di tanta devozione, e in quel caso il contesto esercitava una pressione

direttamente proporzionale alla mancanza di informazioni intorno a un'opera abbandonata per anni al mutismo o a reazioni amatoriali o viscerali (feticismo collezionistico, ostilità accademica preconcepita, edizioni pirata truccate da sgangherati "omaggi", presa in ostaggio ideologica della figura del caro estinto per vendicchiare le proprie opere ecc.). Nelle circostanze date, cioè trasformato in ricettacolo privilegiato, l'edificio ecclesiale è esposto agli stessi rischi nei quali sono impantanate tante sontuose sedi museali nuove di zecca dove saltano all'occhio imbarazzanti discrepanze tra le strutture architettoniche avveniristiche e le opere che vi sono esposte, spesso anodine, imposte dai capricci di curatori impegnati nella ricerca sempre più frenetica di oggetti ai quali si possa attribuire la qualifica di artistici.

La collocazione sfruttava il mistero col quale la musa villiana ha trescato, o meglio i *mysteria*, dato che Villa ha attinto liberamente, e in più occasioni, al largo bacino dei culti misterici pagani (eleusini, orfici ecc.), girando al largo di ogni professione di fede e di ogni mistero cristiani e convertendo la segretezza ritualistica nei termini dell'enigmaticità dell'evento artistico. Se il luogo prescelto fosse stato sacro in senso confessionale, la portata culturale delle opere messe in mostra ne sarebbe uscita incompatibile, perché la consacrazione sarebbe entrata in cortocircuito con la natura degli enigmi esposti *svelandoli*, sia pure con tutte le precauzioni del caso, e costringendoli nell'ambito della Verità rivelata, con la quale Villa non ha nulla da spartire. Nella fattispecie, la chiesa sconsecrata diventa invece il cilindro dal quale il prestidigitatore, contando sull'arbitrio posizionale, con mossa inattesa estrae un oggetto attirando l'attenzione sulla capienza e la solennità del contenitore, nobilitante e ambiguo, a detrimento della fisionomia dell'oggetto, di fronte a un pubblico che si accontenta di apprezzare soprattutto i colpi di scena e coloro che sanno allestirli. Per l'occasione l'edificio era stato addobbato in modo da attenuarne la funzione storica, da apparire spazio neutro, una specie di terra di nessuno ideologica in cui si potessero esibire, con qualche precauzione e qualche omissis, le spoglie di un modernismo "per bene" e compatibile con un cattolicesimo disposto ad accettare il ritorno del figliolo prodigo. Ma l'allusività indotta risulta dispersiva, sfuocata, perché mentre lascia intendere che c'è dell'Altro, al contempo non può cancellare lo iato tra l'opera villiana e il suo occasionale contenitore.

Sarebbe dunque riduttivo ritenere che l'allestimento reggiano si limitasse a prolungare quella tradizione novecentesca, da tempo stucchevole ma tenuta in piedi da esperti del riciclaggio, che ha visto il diffondersi di pratiche rivolte a spettacolarizzare la delocazione o la scomparsa dell'"oggetto" artistico mediante cancellazioni, impacchettamenti, devastazioni programmate ecc., perché qui l'oggetto, calato in un'atmosfera austera e fascinosa, viene caricato di una magia riflessa finché dura lo spettacolo, in attesa di istruzioni supplementari che sarebbero poi giunte in soccorso di chi volesse mettere a fuoco, in un senso o nell'altro, l'opera di Villa. Costruzione eretta a protezione di quel particolare rapporto con la realtà implicato da quello con Dio, dunque luogo in cui diventa arduo distinguere questo godimento da quello più prosaico determinato da una pura sottomissione ritualistica all'assolutamente Altro, il tempio conserva l'alone di una *religio* indeterminata e tuttavia predisponente all'osservanza e all'ossequio: abbastanza vaga da poter ospitare tanto una tela del Caravaggio quanto un molto sospetto crocefisso ligneo di Michelangelo, come quello, strapagato dallo Stato e oggi vilipeso, di fronte al quale a Montecitorio sfilarono compunti ministri e vescovi nel 2008, o oggetti di culto che, anche quando sono kitsch come le chiese oggi criticate dai monsignori più *à la page*, da un punto di vista fideistico non perdono la loro efficacia proprio in quanto presiedono al ritualismo del quale fanno parte. Se un Michelangelo risultasse falso, ancorché proposto dall'immane esperto, la fede non si lascerebbe distrarre dal proprio oggetto ideale e la questione dell'autenticità non sarebbe che una patata bollente lasciata tra mani laiche.

La mostra reggiana era decifrabile nella prospettiva dei mutevoli rapporti che negli ultimi decenni sono stati proposti tra una struttura architettonica e un contenuto artistico-museale. Non si trattava di un caso come quello della cattedrale di Doha, avamposto *in terra infidelium*, nel Qatar, affidato alle cure del pittore Gilberto Vago, altro addetto alle riqualificazioni ambientali, che negli affreschi ha immesso le risorse, oramai estenuate, della pittura aniconica occidentale al servizio di un

impianto rigorosamente ortodosso ma attento a rispettare la suscettibilità di un monoteismo concorrente e a produrre, in nome dell'universalismo, un effetto di continuità tra interno ed esterno. Né entrava in gioco un impacchettamento spettacolare come quello che Christo poteva imporre a una cattedrale senza sentirsi vincolato a un contenuto specifico. A San Giorgio è stato piuttosto lanciato un *ballon d'essai* nel territorio, di grande attualità, in cui si stabiliscono rapporti tra un contenuto indocile e un contenitore sacralizzante. Nel caso qui in esame la coreografia allontana l'oggetto esposto all'attenzione del pubblico, lo priva della sua natura antagonista e polemica, lo pre-dispone a una ambigua spiritualizzazione, lo sottopone a un filtraggio pneumatico sulla cui natura resta molto da chiarire, o da estrinsecare, caso mai raccogliendo il testimone passatoci dallo stesso Villa. Si profilano ingorghi ideologici conseguenti dalla ostilità nutrita dalla Chiesa nei confronti di una modernità dalla quale Villa non voleva prescindere. In breve, qui si propone una anticipazione della problematica afferente alla mostra di Piero Manzoni che ebbe luogo nel 2018 nella cripta secentesca di san Fedele a Milano, dove i gesuiti poterono finalmente esibire, in spazi limitrofi a quelli in cui sono conservate reliquie della Compagnia di Gesù, una raccolta di opere di Piero Manzoni, tra le quali spiccava, per ingolosire il pubblico dei collezionisti, l'ambitissima scatoletta di "Merda di artista". (Tra parentesi, trattandosi dell'esemplare numero 1 e venendo al sodo, un quotidiano che recensiva l'evento poteva opinare che l'esemplare in questione, dati i precedenti stabiliti nelle aste e fatte "le dovute proporzioni", avrebbe avuto un valore pari a circa mezzo milione di euro: la metamorfosi miracolosa della vile materia in oro ha avuto luogo aldilà delle più rosee aspettative degli alchimisti, benché Villa avesse amichevolmente messo in guardia Manzoni, nel 1960, circa i rischi impliciti nell'operazione). Non è detto che tale genere di rilancio dell'interconnessione tra arte e religione, già al centro della riflessione di eminenti filosofi, sia destinato a rinverdire i propri antichi allori, tanto oggigiorno nell'ambito istituzionale si è fatto problematico, come ha rilevato Slavoj Žižek, il rapporto tra la Cosa e il suo contesto, tra una presunta opera d'arte e la sua cornice di senso, né d'altra parte è detto che ci si debba rassegnare ad assistere all' "aver luogo del luogo" cui qualcuno vorrebbe voler ridurre l'opera. Occorre però misurarsi con la constatazione di Žižek a proposito della forza consacrante che il museo moderno ha preteso di ereditare dall'edificio religioso tradizionale, restando infine scalzato da quest'ultimo: "non si può più contare sul fatto che il Luogo sacro sia lì, pronto per essere occupato dai manufatti umani"⁽¹⁵⁾. Difendendo la pre-esistenza del luogo che, da solo, sarebbe in grado di legittimare il proprio contenuto i sostenitori della tesi istituzionale non fanno che consolidare la priorità del simbolico rispetto a qualsiasi altro registro linguistico, mentre nella fattispecie non si può tralasciare di notare come Villa resista alla investitura escogitata per ricondurlo all'ovile italiano: nella sua opera, intenzionalmente fuori luogo e fuori sistema, il rifiuto della prospettiva storicistica e della concezione logocentrica dell'arte investe anche la religione storica per eccellenza, il cristianesimo, e non per caso un senso pagano del sacro pervade molti suoi testi (basti pensare a *Sibyllae, Trous, Labirinti, Niger mundus...*). Al contrario del religioso istituzionale, che ha un proprio preciso referente trascendente distinto da sé, il *sacer* villiano rivendica l'ambiguità qualitativa attribuita al termine, il doppio senso rinfacciatogli dalle teologie monoteiste, e una correlata irriducibilità al Logos: la sacralità villiana si nutre di una soggezione lucreziana, o leopardiana, al mistero cosmico evocato in *Niger mundus*.

Riassumendo: lo scambio tra contenitore e contenuto si configurava quanto mai spinoso perché né il primo era assunto nella sua piena autorità ufficiale, né il secondo era mansueto al punto di lasciarsi assimilare senza resistenze a una sacralità prefabbricata, essendo noto che Villa più volte scelse di annettere alla propria arte anche il "diabolico", di ospitarvi il negativo con esibita indifferenza, o sarcasmo, alle profferte delle buone intenzioni e delle ideologie dominanti.

Da questo punto di vista sarà opportuno precisare che la mostra reggiana ha avuto luogo avendo come sfondo l'operazione a vasto raggio annunciata dalla lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, del 1999, per ristabilire un rapporto di buon vicinato tra l'arte moderna e le istituzioni religiose e, ove l'operazione si mostrasse soddisfacente a insindacabile giudizio dei vertici gerarchici, per

introdurre opere moderne negli edifici di culto. Che il percorso attraverso il quale si realizza tale strategia non sia agevole, e anzi incontri resistenze imprevedute, lo si deduceva dall'esempio menzionato nel mio testo pubblicato nel catalogo, dove ricordavo gli affreschi del giovane Testori nella chiesa di san Carlo a Milano, fatti sparire da un autorevole censore, ma molti altri esempi potrebbero essere adottati. Quando i frati che presidiano l'edificio, più faraonico che francescano, dedicato a Pio di Petralcina, consultarono Rauschenberg per ottenere un progetto di affresco parietale con la rappresentazione di "un'Apocalisse gioiosa, con riferimenti specifici alla Gerusalemme Celeste", e ricevettero, come spiegò l'artista in un'intervista del 2004, una rappresentazione di dio "come un'antenna satellitare, dal momento che vede e sente tutto", si ritrassero in buon ordine; introdussero nell'edificio una scultura di Arnaldo Pomodoro, più decorativa e meno compromettente. Oltre la costruzione di conventi e chiese, affidata a architetti di prestigio internazionale vellicati dalla prospettiva di misurarsi con la casa di Dio e di coltivare buoni rapporti con il potente committente, si delinea il progetto globale di annettere lo spazio inaugurato e occupato da una modernità a lungo contestata e ora convertita. Entro quello spazio le innovazioni degne di nota non solo facili, sia in conseguenza dell'inquinamento introdotto dal connubio tra il mercato e la "critica" sia per via dei pretendenti al ruolo di angeli della nuova alleanza, divenuti rapidamente una nutrita schiera, ma è lecito supporre che neanche in questi frangenti la fede si farà disarcionare. Giungere sempre *post factum* per adattarsi al cosiddetto spirito dei tempi non è affatto villiano ma può risultare politicamente efficace, e permette di arginare, evitando scontri frontali, una certa idea oleografica e dolciastra della rappresentazione religiosa (alla *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli, per intenderci, in alternativa al filone sadico-truculento alla Mel Gibson per non scontentare gli aficionados del genere) e di recuperare una tradizione aniconica che in seno allo stesso cristianesimo può vantare precedenti illustri, senza per questo rinunciare ad attingere, nelle opportune sedi, a soluzioni alternative. Non per caso, a proposito della tattica dilatoria e dei relativi passaggi dall'indice delle opere proibite agli onori della cronaca più aggiornata, è in corso una rivalutazione di Pasolini da parte degli stessi che, con i gesuiti in testa, collaborarono con fervore al suo linciaggio morale, ma il caso qui in questione è meno rocambolesco perché il poeta lombardo fa del proprio meglio per sottrarsi al sacrificio cui il poeta friulano cristianamente aspira.

L'Ytalya non farà sconti, se non a posteriori e fatti gli opportuni calcoli di convenienza. Molto più semplice puntare su una concezione esplicitamente e teatralmente impegnata sul piano confessionale e tentare di introdurre Mario Luzi nel canone dei grandi poeti reagendo alla mancata assegnazione, nel 1997, del premio Nobel, al quale Luzi ardentemente aspirava e che invece venne conferito a Dario Fo con grande disappunto dei baciapile (come se Fo fosse estraneo alla tradizione cristiana). Per questa via si allestiva un goffo tentativo di glorificazione, concepibile solo in una prospettiva provinciale, di quella cerchia del "Frontespizio" dalla quale Villa si era estraniato a tempo debito(16).

Accertare che un Sommo Bene è giunto in soccorso di una specifica opera, e quindi escludere che il Maligno ci abbia messo lo zampino, non costituisce un ostacolo per l'esperto, cui non si potrà negare il diritto di tenere d'occhio le intolleranze proprie di una fede aggiornata e attenta a sottomettere ogni immagine fluttuante a un ordine simbolico prestabilito. Fattosi più elastico il criterio di validazione delle scelte formali, l'autorità incaricata di renderle operative resta garantita dal tradizionale processo di autolegittimazione infinita, di fronte al quale contano meno di nulla anche le proteste tanto dei tradizionalisti quanto degli atei devoti che scalpitano indignati di fronte agli "orrori senza anima" di tanta nuova architettura ecclesiale. Gli indignati finiscono per rassegnarsi, e intanto il metalinguaggio teologico verrà utile a giustificare il nuovo orientamento ecclesiale nei confronti delle arti annunciata nella Cappella Sistina da Benedetto XVI nel 2009 nel corso di un incontro nel quale spiccava lo squilibrio tra la nutrita rappresentanza, da una parte, di celebri architetti e cantanti pop e, dall'altra, quella striminzita dei letterati & artisti. Prevaleva l'antica preoccupazione per la spazializzazione del religioso, affidata sotto severa sorveglianza alle archistar e non c'era bisogno di essere studiosi di insiemistica per rendersi conto che qualcosa non

quadrava, perché mentre gli architetti vantavano un medagliere professionale e quindi partecipavano alla parata con una formazione relativamente compatta, la compattezza della presunta avanguardia di una nuova arte era garantita solo da un'adesione fideistica (rispondevano all'appello il rappresentante di CL noto come incauto interprete di Beckett, la pasionaria dell'Opus Dei toccata dalla grazia di un bestseller, l'artista già impegnato a sinistra e ora "rinato", ecc.). Pur concedendo che le vie del Signore sono infinite, sarebbe stato molto arduo associare Villa a tale compagine.

Si potrà stare comunque certi che il clero vigilerà per evitare, se non altro, ritorni di fiamma diabolici, trattandosi comunque di questioni non prive, da una parte, di una rilevanza politica incidente sulla vita delle comunità, e dall'altra, di ineludibili grovigli ideologici, dato che l'arte contemporanea notoriamente non si limita a cercare di rappresentare il "bello" e si avventura, come dimostra anche la vocazione dissensuale abbracciata da Villa, a inglobare l'eccessivo, il terribile, l'informe e, insomma, quanto in altri tempi sarebbe stato relegato nel brutto o nel "primitivo". Donde alcuni interrogativi che si pongono, del genere se Villa, artista per certi versi *eccessivo*, sia convertibile alle aspettative dei cardinali, o questi a quelle di Villa, o se tali atteggiamenti culturali abbiano reso manifesto un accordo tra le parti passato inosservato nel secolo precedente, o se le pressioni iconoclaste degli altri monoteismi stiano inducendo la teologia cattolica ad assumere una diversa tattica nei confronti di una storia (quella dell'arte novecentesca) che le era sfuggita di mano, o le era sembrata poco disposta all'addomesticamento, e quindi a parcheggiare Villa in un limbo artificiale, in attesa di sdoganamento. Ricordando l'articolo del 1954 in cui Villa medita sulla ragione che può aver indotto un uomo di Neanderthal a trascinare "fin dentro casa" una vertebra di balena caricando un oggetto di un significato che esso "in sé naturalmente non presuppone", sembra lecito avanzare il sospetto che la collocazione dell'opera villiana in una chiesa trasformata per l'occasione in un vistoso sarcofago non sia meno spiazzante, ma lasciamo agli esperti in disquisizioni teologiche decidere se sia ortodosso introdurre Villa, fatti i debiti scongiuri, entro san Giorgio, riservandoci piuttosto di formulare, più avanti, qualche osservazione sulle prospettive dell'"alleanza" insinuata nella mostra reggiana(17).

Torniamo dunque alla mostra. A parte i godimenti, inevitabili e percepibili a vista, di collezionisti, lieti di esibire le proprie prede, e di artisti che vedevano documentato il proprio rapporto personale con Villa, noncuranti del fatto che questi avesse chiarito di non aver mai inteso valorizzare gli artisti di cui si era occupato ("In questo magma c'è un nome solo, ed è il mio"), non c'è ragione di ritenere che la folla uscisse insoddisfatta dall'esperienza, il cui esito poteva essere interpretato secondo aspettative e motivazioni personali diverse. Si può sostenere che Villa stesso avesse aperto la strada a una mostra di questo genere, non tanto per aver collaborato con il Curatore in alcune occasioni (tra l'altro, non potendo il primo prevedere la cordiale intesa stabilita negli ultimi anni dal secondo con il Vaticano), ma per aver spesso operato, e con tenace deliberazione, come del resto molti tra i maggiori artisti del Novecento, ad esaltare l'indeterminazione sottesa ad ogni opera d'arte concepita come *evento*, se si sottrae questo ultimo termine al suo generico uso corrente e gli si restituisce il senso di un significato emergente indecidibile e aperto all'interpretazione, privo di garanzie ontologiche a priori e sfuggente all'ordine simbolico, ancor prima che politico, prevalente in una società. Villa non si preoccupava di attribuire uno statuto ontologico all'evento, girava al largo di ogni collocazione che mirasse a oggettivarlo stabilmente, e puntava invece sulla creazione di un'opera incentrata sul rifiuto della retta aspettativa ideologica e sulla capacità di sfuggire al logocentrismo normalizzante. Con una dichiarazione tagliente ed esemplare che, ancora una volta, ci permette di collocarlo nella *lignée* che va da Nietzsche alle avanguardie, nel 1981 mette in risalto la natura eventica delle scenografie realizzate da Burri per il teatro, dove ha luogo "l'espulsione dei 'fatti' e della 'realtà' come istituti vessatori, e così noiosi del resto, e della stessa parola come istituto".

Va chiarito subito che tale modo di procedere lo pose in un rapporto contraddittorio con la stessa modernità della quale si professava prosecutore, perché di questa egli accoglieva alcune istanze basilari (la polemica antiaccademica correlata al rifiuto di ogni tradizionalismo, una apertura alle

culture “altre” che favorisce il dialogo con quelle “barbariche” e “primitive”, la tendenza a evitare il costituirsi di un codice formale fisso, a tutto favore di una azione imprevedibile), ma al contempo contrastava quella fiducia nel progresso che aveva ispirato tanti indirizzi avanguardistici del primo Novecento e ripristinava una pratica del *sacrum facere* di esplicita ispirazione preclassica e prebiblica.

Se il primo impatto della mostra attirava l'attenzione del pubblico più sull'opera del Curatore che non su quella villiana, ciò dipendeva dall'importanza conquistata dalla scenografia a tutto svantaggio di una lettura critica intralciata dalla mancanza di quelle previste informazioni che avrebbero potuto illuminare la scena più di quanto potessero fare i fari accesi allo svanire del coro angelico. Limitiamoci ad anticipare, per ora, che l'opera villiana si compie, e oscilla, intorno al dubbio se essa emerga dall'essere o dal nulla (in ogni caso dall'assoluto), senza dimenticare la spinta delle pulsioni materiali che la sorreggono, e che il Curatore ha dato il meglio di sé in un allestimento trasformato in un'occasione per riproporre un'atmosfera parasacrale insinuandovi un tocco personale nella scelta sia delle opere di artisti apprezzati da Villa sia delle stampe antiche intese a sottolineare linee di continuità tra la poetica villiana e la cultura barocca.

Risulta impossibile, a rigore, mettere a fuoco la mostra dopo che questa si è conclusa, ma a tale ovvia considerazione va aggiunto che la regia fu coerente con lo stile più maturo del Curatore e con il genere di atmosfere evocate da sue opere precedenti, delle quali questo allestimento costituiva una continuazione, o una amplificazione. L'aspetto evenemenziale della mostra poggiava, come ho anticipato, su una teatralità giocata sullo slittamento dal piano del suo oggetto, situato materialmente sotto gli occhi di tutti, a quello della presentazione che, ricca di implicazioni e di una valenza interpretativa suggerita dalla particolare allocazione, non mancava di un proprio potere di richiamo, costituendo essa stessa un evento, sovrastante e sovradeterminante. L'opus villiano, che, giova sottolineare, affida la propria sopravvivenza soprattutto a un lavoro linguistico, appariva nel suo aspetto essenzialmente cosale e depotenziato, cedendo il passo all'avvolgente evento maggiore, per sua natura più appariscente e comunque dominante. In anni in cui sotto il compiacente ombrello della teoria istituzionale dell'arte, secondo la quale sarebbero le istituzioni a conferire a un oggetto lo statuto di “opera d'arte”, proliferano mostre organizzate accumulando o serializzando oggetti ricavati da qualsiasi ambito della vita quotidiana, la mostra reggiana si distingueva per il fatto di collocare Villa sotto l'egida e la mediazione di uno spazio non propriamente museale, ma la contestualizzazione imposta all'opus villiano ne condizionava e direzionava la lettura, in mancanza di altri lumi, con effetto di stridore percepibile solo dai pochi consapevoli della determinazione con la quale Villa, elaborando un proprio mito intorno al ritorno all'origine (un'origine non sostanzializzata e attingibile attraverso una pratica linguistica infinitamente percorribile), si era allontanato da quello spazio e da quella sacralizzazione.

Da questo stato di cose conseguì che il catalogo, diffuso solo dopo qualche settimana, e quindi dopo che le effervescenze giornalistiche erano scemate, per il fatto stesso di mirare a mettere a fuoco l'oggetto misterioso attraverso contributi di varia inclinazione (storica, filologica, ermeneutica, filosofica) venisse atteso con impazienza. Quali che siano i rischi inerenti a ogni tentativo di tradurre l'opera villiana in un discorso critico e di situarla entro una cornice storica, il catalogo sarebbe rimasto a durevole testimonianza e giustificazione della mostra: sarebbero entrati in scena, insieme con il contesto, le ragioni del dissenso villiano nei confronti delle istituzioni italiane, le radici della sua passionalità decostruzionistica e interrogante, e dunque le implicazioni del suo certificabile trasloco dall'antro ecclesiale a quello della Sibilla, dalla reliquia che rinvia a una trascendenza a una azione che si situa ai confini della sacralità.

Et lux fuit. Scorrendo le 522 pagine stampate dall'editore Mazzotta, chi ha qualche dimestichezza con l'argomento nota presto che il risultato di un parto così laborioso presta il fianco a diverse critiche, soprattutto in quanto, benché comprenda anche interventi all'altezza della situazione, vi prevale il principio dell'accumulo laddove testi eterogenei, di e su Villa, richiederebbero un coordinamento che mirasse a superare vecchie incomprensioni e a tenere conto del lavoro di

recupero e scoperta attuato negli ultimi dieci anni. Sulla scelta delle tele, accanto alle quali erano esposte gigantografie di citazioni da testi nei quali Villa fornì una propria decifrazione, o celebrazione, non ci si soffermerà, date le difficoltà nelle quali ci si imbatte nel far circolare opere d'arte protette da alti valori assicurativi, ma vale la pena di notare che la loro presenza viene descritta "quale coro angelico" dal Curatore, cui premeva ordinare le cose (opere, documenti, testimonianze) non per evidenziare la portata del loro dissenso bensì per garantirsi un assenso dall'alto, maiuscolo o minuscolo, e anettere Villa al proprio coro di appartenenza.

Non è chiaro in quale misura gli autori presenti nel catalogo accetterebbero senza resistenze le suggestioni celestiali indotte in esso dal Curatore, mentre è evidente che nel campo di ricerca costituito dall'opus villiano, vastissimo mosaico tuttora in via di definizione, chiunque può incorrere in difficoltà ed errori nel reperire materiali e documentazioni attendibili, e che un grado di coordinazione meno dilettantesco avrebbe giovato all'esito dell'impresa. L'avanzata in ordine sparso genera, per contro, incertezze ed equivoci e lascia trapelare vistosi sintomi di una curatela dilettantesca: le note bibliografiche non sono state correlate tra loro, con conseguenti ripetizioni involontarie e sprechi di quello spazio che è stato lesinato nei risicati bordi delle pagine; l'importante testo del 1983 sulle quattro stagioni, pubblicato come "inedito", era apparso nel numero monografico dedicato a E.V. da "il Verri" nel nov. 1998 con l'incolonnamento corretto e il titolo definitivo, *Vanità verbali*; viene riciclato un testo di Nanni Cagnone già pubblicato su "Leggere" nel febr. 1991, mentre si sarebbe potuto ripubblicare quello, più meditato e aggiornato, che lo stesso autore aveva stilato per il citato numero del "Verri"; *Un fossile rigenerato*, spacciato per "inedito", era stato stampato in occasione del Festival dei due mondi a Spoleto nel 1973. Da informazioni erronee o incomplete conseguono inespliciti evitabili: per es., l'articolo di Cagnone menzionato in nota a pag.373 è lo stesso stampato nel catalogo, dove però porta un titolo diverso; Marco Vallora mostra ragionevole cautela, a p.321, nel cercare di interpretare l'allusione alla Gioconda in *Un fossile rigenerato* e da ciò si deduce che ha preso visione del presunto inedito, ma non dell'opera di Francesco Delli Santi alla quale si riferisce Villa, riprodotta in un manifesto pieghevole spoletino. Tra le lacune deprecabili va segnalata la mancanza di ogni riferimento alla fonte dell'illustrazione di p.304, dove compare uno schema, allegato da E.V. a una lettera indirizzata a Gianfranco Contini, alla quale anche altri alludono: quel documento, senza dubbio significativo, è stato scovato dopo una accanita ricerca coronata da esito fortunato per merito di Ugo Fracassa, che lo commentò illustrando e interpretando con perspicacia sia la venerazione provata dal poeta nei confronti del filologo sia l'imbarazzo provato dal secondo nei confronti del vulcanico corrispondente(18). Errori di altra natura, talvolta veniali altre volte irritanti, non mancano: per esempio, il pittore Giorgio Ascani, meglio noto come Nuvolo, non fu mai amministratore di "Arti Visive" (p.288) mentre quel ruolo venne occupato da suo fratello Ascanio; il titolo della *Sibylla* riportata a p.501 è *angelicans* e non *angelica*; a p.25 appare una "struttura" che dovrebbe essere "strettura", ma è probabile che in questo caso si tratti di un refuso introdotto da uno dei correttori automatici che funestano le nostre stesure al computer (in ogni caso, "struttura" è lemma troppo ideologicamente vincolante per essere accettato da Villa, mentre "strettura" appare già nelle sue traduzioni dal sumero, e "stretturale" è un'invenzione villiana).

A parte la deplorabile confusione indotta tra editi e inediti, risulta molto opinabile la scelta dei testi villiani, data la mancanza di giustificazioni circa i criteri che l'hanno guidata. Di gusto antiquario torna, qui come in alcune cretomazie della poesia italiana del Novecento, l'insistenza con la quale si evidenziano i testi giovanilissimi di *Adolescenza*, una raccolta del 1934 non per caso esclusa dalle bibliografie redatte dal nostro autore, mentre i testi greci, le *Sibyllae* e i *Trous* appaiono esiliati nella parte iconografica(19). Avventate risultano alcune formulazioni generiche del tipo "per Villa sicuramente l'operazione artistica di Alberto Burri è fortemente legata alla realtà contemporanea", a p. 290, dove si trascura l'anatema villiano: "Contemporaneo a chi?". Striminzita appare anche la rappresentanza dei testi in latino, benché a questa specifica e ingente produzione poetica nel catalogo sia dedicato uno scrupoloso saggio di Cecilia Bello Minciocchi, e decisamente di inclinazione *rétro* è anche la scelta delle lettere, solo in parte inedite, risalenti per lo più al periodo

precedente la Liberazione e quindi a un'epoca in cui Villa non aveva ancora inaugurato un proprio percorso intellettuale originale, sicché Marco Vallora può giustamente parlare di "un Villa molto pre-Villa". La ristampa anastatica di *Attributi dell'arte odierna*, che avrebbe meritato almeno qualche notazione esplicativa e qualche precisazione storica, galleggia inerte dal punto di vista della curatela, con il risultato che questa ristampa oggi risulta largamente superata dalla nuova edizione ampliata, in due tomi, pubblicata a Firenze da Le Lettere nel 2008.

E tuttavia, nonostante la caoticità dell'impostazione generale, le pagine parassitarie di impronta impressionistica, i belati encomiastici, un paio di borbottii teorici in cui gli autori seguono i propri pensieri senza alcun concreto riferimento all'opus villiano, alcune illustrazioni superflue o riprovevoli (come quella che maltratta un Rothko riproducendolo in bianco e nero) e l'ingombro di sterili elencazioni nelle quali eccellono ricercatori sguinzagliati per salvare l'opera, se non l'anima, del defunto, il catalogo, oltre a costituire la più vasta antologia di testi villiani in circolazione, contiene anche contributi che, per un verso o per l'altro, introducono prospettive esegetiche originali e riflessioni utili a chi voglia rendersi conto dell'eccezionalità e poliedricità dell'opus villiano. Non mancano spunti degni di essere ripresi e sviluppati, come il nesso, intravisto dalla perspicacia di Niva Lorenzini, tra un certo Villa e Zanzotto, argomento che poi è stato esplorato da Chiara Portesine con rigore filologico e con esiti che condizioneranno le scelte degli antologisti a venire⁽²⁰⁾. Come sopra si è detto, la vastità dell'orizzonte culturale in gioco, espone il ricercatore a molteplici rischi, primo tra tutti quello di trincerarsi nello spazio dello specialismo e dello storicismo esecrati da Villa, esponendosi all'errore metodologico cui alludeva il vecchio apologo cinese secondo il quale dei ciechi, ciascuno dei quali aveva toccato una parte del corpo di un elefante (chi il codino, chi le enormi orecchie, chi una dentatura spropositata), non potevano accordarsi circa la forma complessiva da attribuire all'animale. Villa ha il dono di allarmare gli esperti, veri o presunti, perché nel proprio procedere da una disciplina all'altra, da una lingua e da un'epoca all'altra, egli tematizza quanto essi, timorosi di creare spiacevoli ingorghi ideologici, escludono volentieri dalla propria ricerca: l'esigenza di coniugare senza sosta il rapporto tra un'origine, in sé inattuabile, e la necessità di approdare a una tematica e a un linguaggio determinati. La parcellizzazione trova una giustificazione nella misura in cui si rapporta consapevolmente a una totalità cui l'opera villiana si riferisce attraverso il costante ritorno al mito dell'origine e a mitologemi riconducenti a una "fondazione prima", mentre, trattando d'arte, una idea dell'arte presupposta e pensata astrattamente, ridotta a concetto o a un insieme di concetti previsti da una cosiddetta "estetica", non è in grado di rendere giustizia alla genialità linguistica di cui Villa ha dato prova, né alla efficacia e all'originalità della sua azione militante nel campo delle arti visive. E tali considerazioni di ordine generale acquistano inevitabile rilevanza, comunque si intenda articolare, perché Villa si propose come un indefesso praticante dell'ibridazione e come un araldo dell'esigenza di assumere la metamorfosi come unica bussola, sempre rivolta all'acquisizione di nuove forme d'arte.

Su entrambi i versanti, quello della micro- e della macro-analisi, quello dove un dato viene isolato e indagato sul piano storico o filologico e quello in cui l'insieme dei dati si pone come problema, il catalogo fornisce anche informazioni e spunti per continuare l'esplorazione del corpus. Per esempio, Elena La Spina esclude con buone argomentazioni che Villa sia stato l'autore di traduzioni da Platone che gli erano state attribuite, sia pure come errori giovanili, e l'accertamento compiuto non è marginale, perché, opportunamente esteso, vale anche a demolire l'attribuzione all'autore di articoli, sia pure di natura linguistica, apparsi sulla famigerata rivista fascista "In difesa della razza", ma l'autrice, cui bisogna essere grati per aver colmato una lacuna imbarazzante, non si inoltra in un'interpretazione della portata di tale correzione e interrompe la trasmissione (stacca la spina, oso chiosare) quando i suoi contenuti si prospettano promettenti. Sull'altro versante, quello che punta su questioni teoriche di fondo, Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, prendendo lo spunto dall'articolo sopra citato, dove Villa cercava una contiguità tra il gesto artistico e la materialità di una vertebra di balena preistorica, si soffermano sull'importanza, più tardi formulata ne *L'arte dell'uomo*

primordiale, dell'arte concepita come lacerazione e attraversamento della materia, ma anche come segno, inteso come "taglio sul mondo". *Viribus unitis*, gli autori concludono: "Qualunque aspetto essa abbia, l'arte non può che approfondire il labirinto del mondo, incidendolo a fondo nello squarcio che essa porta con sé". Sarebbe ingiusto equiparare i due autori ai ciechi dell'apologo sopra menzionato, giacché la loro analisi non solo investe simboli ricorrenti nell'intero arco delle attività villiane, ma lascia altresì trapelare la loro consapevolezza di avere a che fare con immagini interconnesse a tutto vantaggio di una ricomposizione del mito del labirinto. In questo caso gli autori, impostata la loro ricerca, ne riducono la portata tralasciando di investire lo stretto rapporto riscontrabile con tesi maturate in seno alla scuola di sociologia parigina e la lunga sequela di articolazioni gravitanti, nei testi villiani, intorno alla "veemenza" della "ferita" inferta al "mondo". Essi circoscrivono la questione sottesa alla metafora della ferita allontanandola dall'insieme (o corpo) testuale al quale essa dovrebbe essere ricondotta perché questa assuma tonalità e implicazioni propriamente villiane. È abbastanza sorprendente, insomma, che essi non menzionino né le ascendenze gnostiche di molte formulazioni villiane da essi stessi riportate, né i testi dei *Trous*, né il rapporto Villa-Bataille, al quale ci riporta con la necessaria fermezza il testo di Andrea Cortellessa, cui va riconosciuto il merito di aver identificato un'altra dimensione di quel rapporto indagando la nozione di "informe" secondo Bataille. Le conclusioni di Panattoni-Solla, già per il fatto di lasciar intravedere un nesso tra la morte e l'arte, sono prossime a quelle cui giunse il pensatore francese, eppure tralasciano la tematica del sacrificio, fondamentale in conseguenza dell'ineliminabile nesso postulato da Villa tra il "recupero dell'atto iniziale" e il topos dell'origine, da lui concepito in funzione di una possibile rigenerazione dell'"arte odierna".

Se il tentativo dell'uomo "dell'intimità perduta", come lo chiamava Bataille, di uscire da questo mondo, popolato da cose a lui estranee secondo una tesi riscontrabile anche in Villa, ha successo, ciò avviene per effetto dell'ambiguità inerente alla ferita, che è taglio ma, secondo la logica del rituale sacrificale realizzato intorno al *pharmakon*, porta in sé la possibilità di porre rimedio al "male del mondo", ovvero di inaugurare precisamente quella moltiplicazione di segni-tagli che Panattoni e Solla descrivono come un intreccio infinito inerente alla concezione villiana del segno. La comprensività di quest'ultimo rinvia, infatti, in virtù della sua continua espansione, alla "libera sconfinata lacerazione" enunciata in un testo su Colla, al "tracciato (di fili, di graffi, di tagli, di spaghi)" identificato nell'opera di Burri ecc. In arte la forma non è sufficiente a se stessa se non si fa carico del compito paradossale di denunciare una mancanza alla quale essa stessa si propone come rimedio. Per potersi realizzare, l'eterna metamorfosi messa in moto dall'origine secondo Villa necessita di azioni linguistiche e/o segniche concrete e forme significanti che, per quanto effimere, alimentino il proprio divenire. Al contempo, un genere di intervento così concepito richiede una continua vigilanza, dato che attraverso la via inaugurata da un autentico innovatore passano presto folle di imitatori rispondenti a nuove esigenze di mercato, come Villa ebbe presto modo di constatare quando, per esempio, trattando di Sante Monachesi nel 1963, notò con ironia "quanti mestieranti spersi nel mondo simulano ferite su ordinazione"; e l'impegno indefesso va esercitato anche sul poeta e sull'artista che, ottenuti risultati di eccellenza, si trova comunque esposto al pericolo, o alla tentazione, di una autocontraffazione e può tramutare il proprio stile in una ripetizione più o meno stanca e traballante, come del resto è successo anche a illustri poeti e artisti. Donde l'opportunità di non perdere mai di vista l'interrogazione dell'origine e quindi, coniugando le mosse tattiche con una visione strategica, le diverse modalità secondo le quali Villa piega il linguaggio ai propri fini, giacché il linguaggio stesso è ferita, obiettivazione temporanea della realtà esterna e suo oltrepasamento grazie alla mediazione di un reale che, lacanianamente inteso, lacera il tessuto delle previsioni "realistiche". Riconosciuto che la distanza tra il Reale e la Realtà lacanianiana subisce oscillazioni e variazioni già nel procedere del pensiero dello stesso Lacan, e che la stessa osservazione, come nota Žižek, può essere estesa al pensiero di Nietzsche, occorre anche riconoscere preliminarmente che la passione di Villa per la destrutturazione è prossima, come alcuni non hanno mancato di osservare, alla *dépense* di Bataille, che stabilisce un "dominio del sacro" ed esige un atto di violenta trasgressione rispetto a ogni idea standard di realtà(21). Che quella

passione, mai sopita nell'accidentata vicenda villiana, escludesse una pacificazione con le cosiddette leggi di mercato e con l'anemico realismo dello storicismo universitario ha trovato conferma nella resistenza che queste forze avverse spesso gli hanno opposto, non potendo imporre una museruola allo sfondo caotico, ignoto, del quale il pensiero poetico resta sempre memore e debitore.

Il testo di Giulio Busi col quale si apre il catalogo giunge opportuno non solo perché alla Biblioteca Panizzi di Reggio è conservata la traduzione villiana della Bibbia, né solo per l'accanimento col quale il traduttore nel corso della propria intera vita profuse energie e ricerche nella realizzazione di tale ambiziosissima impresa, destinata a ripartire sempre da zero, ovvero dall'Origine, ma anche perché una analisi dei risultati da lui ottenuti nelle vesti di biblista costituisce una specula per penetrare nel retroterra culturale al quale risalgono sia la peculiare scrittura di Villa sia la sua concezione dell'atto creativo. Direttore dell'Istituto di Giudaistica presso la Freier Universität di Berlino, Busi, pur essendo stato convocato a collaborare al catalogo solo *in extremis* e disponendo di poco tempo per assolvere il delicato compito affidatogli, ha scelto di compiere un test su passi del *Genesi*, fonti di dispute millenarie. Busi, commentatore misurato e molto allenato a tale genere di imprese, tenendo conto dei predecessori (come Giancarlo Lacerenza, presente nel citato convegno salernitano del 2007), coglie, nella strategia retorica villiana, "un'attenzione, tutta da avanguardia letteraria, per la figura inedita del redattore-contraffattore" ed evita di trincerarsi nella prospettiva di un aggiornamento filologico di cui Villa non poté, o non volle, disporre. Illustra le proprie ragioni soffermandosi su specifiche mislettture villiane di alcuni passi biblici, senza espungere il nesso di continuità che il traduttore sempre sottintende tra i miti elaborati nel *Genesi* e la cosmogonia centrale nel testo dell'*Enuma eliš*. Proprio perché il poema babilonese costituisce, per Villa, "la punta di un iceberg" (secondo la calzante metafora proposta da Simonetta Graziani in un contributo al convegno salernitano) nella quale già si profila il topos supremo dell'origine, si impone come ineludibile la questione della traduzione di un mito tra temporalità diversamente concepite, e quindi della concezione villiana della temporalità. Nell'accanito scavo etimologico cui Villa, "infranta l'intenzionalità eufemistica della teologia", sottomette la parola biblica, Busi vede in opera quella che definisce "un'azione, volta a liberare la parola sacra dalla propria inerzia, e i miti dal *rigor mortis* della teologia" e alla base di tale operazione riconosce una consonanza con la ricerca dell'inattualità perseguita da Nietzsche nelle proprie tesi sull'*Utilità e il danno della storia per la vita*, lo stesso testo al quale mi ero riferito nella stesura della biografia di Villa. Non è questa l'unica assonanza riscontrabile tra le tesi del pensatore tedesco e quelle del poeta, come si è accennato sopra, ma vale la pena di seguire la traccia indicata da Busi, che formula e ribadisce un legittimo dubbio: se, traducendo la Bibbia, Villa stia cercando di compiere "un salto in avanti, in direzione del tempo escatologico, o forse invece bruciare le tappe all'indietro, verso un'età edenica del testo" e, in un altro punto: "Come Nietzsche, Villa lavora al di fuori del tempo, attratto dal bagliore del giorno ultimo, e forse ancor più dalla luce aurorale dei primordi." Rinunciando a riconsiderare in questa sede fino a qual punto il traduttore-traditore sia riuscito nel tentativo di liberare il testo biblico dalle spire di tenacissime tradizioni teologiche, peraltro in continua evoluzione, si può indagare ulteriormente il senso assegnato da Villa all'eternità cui spesso egli si riferisce fin dalle poesie giovanili e rapporta alla natura più intima dell'arte, ma al contempo intreccia con i temi dell'origine e del sacrificio.

L'idea villiana consiste nel catturare frammenti di eternità mediante eventi che non si lascino ridurre a meri tasselli storici e che funzionino come dispositivi sacrificali. La ricerca del "prima" villiano, di ciò che chiamiamo origine nell'accezione data dal poeta a questo termine, non può mai finire, perché l'inizio proviene da un'eternità cui la ricerca incessantemente ritorna, e questa eternità così connotata trova la propria manifestazione più compiuta nel sacrificio, raccolto per essere nobilitato e, almeno intenzionalmente, superato dal cristianesimo, che appunto, come è stato ribadito da René Girard con una determinazione conseguente dal progetto di aggiornare per via

antropologica le ragioni della fede cristiana, inaugura una concezione finalistica della temporalità. Ma Villa tiene conto della coincidenza di eterno e di istante offerte dal rituale del *sacrum facere* secondo un modello antico, pagano, estraneo alle ragioni dei capisaldi del cristianesimo, la resurrezione e l'incarnazione, cioè delle due giustificazioni con le quali, a partire dal concilio di Nicea, il cristianesimo ripristinò il culto delle immagini e si differenziò dagli altri monoteismi. La scelta villiana, a tutti gli effetti inattuale, di correlare il "primordiale" all' "odierno", e un tempo "minore", ovvero determinato, storico, a uno "superiore" (un "eterno nascente" come enuncia una scheda riprodotta nel catalogo a proposito della cosmogonia orfica) e quindi di cogliere barlumi d'eternità nelle opere di Burri o di Rothko, due artisti sedotti dal testo di Nietzsche sull'origine della tragedia, sconcerta tutti coloro per il quali il senso della Storia è stato tracciato una volta per tutte dal sacrificio del figlio di Dio, ma è coerente sia con il rifiuto della Storia intesa come decifrazione obiettiva e definitiva del passato sia con la campagna in favore dell'arte aniconica alla quale Villa ha dedicato tante pagine.

Dal punto di vista villiano, che comporta un avvicinamento a punti cruciali della tradizione ermeneutica cresciuta sulla scia dell'asse che va da Nietzsche a Heidegger, la visione storica implica un oblio dell'origine dal momento in cui diviene progressiva: il poeta accetta la sfida di restituire un senso possibile alla Storia, almeno tendenzialmente, prestando all'origine una voce col proprio linguaggio e avvantaggiandosi dell'ambiguità della Storia, che, come il linguaggio, può perdersi nella comunicazione e nel luogo comune, ma può anche operare nella direzione del recupero di un senso perduto anche (e per Villa soprattutto) tornando agli scampoli di passato trascurati da ogni lettura progressiva della Storia e agli eventi linguistici che l'ufficialità può ritenere inadatti a un impiego "alto". A Nietzsche, che polemizzando con le pretese delle formulazioni ultime e definitive metteva in guardia, in *Aurora*, contro la futilità di cercare di raggiungere una piena cognizione dell'origine intesa come Causa Prima, Villa risponde optando per l'adozione di una *poetica dell'oramai* che gli permette non solo di scrivere poesia ma anche di perorare in favore di coloro che, pur riconoscendo di vivere nelle miserie della Storia, non rinunciano a aprire varchi nella direzione dell' "eterno nascente" (o *physis*, nella accezione riproposta da Heidegger come via d'accesso alla questione originaria).

Fatte queste premesse, è illuminante tornare al testo di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia* per estrapolarne tesi di cui si trovano riprese, o adattamenti, nell'opera villiana. L'attacco del filosofo contro i "conoscitori d'arte", che in realtà vorrebbero "eliminare l'arte in genere" paralizzandone il libero divenire, anticipa il disprezzo del poeta per gli "esperti" di cose d'arte, così come la denuncia del "ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica" anticipa le sarcastiche esternazioni del poeta contro il collezionismo, soprattutto se condizionato da motivazioni economiche; la concezione della critica messa alla berlina da Nietzsche come esercizio storicistico parassitario "senza effetto", privo di "efficacia sulla vita e sull'agire", trova un continuatore radicale in Villa, che punta su una prassi volta a estendere, o storcere, o comunque modificare, qualsiasi codice trasformato in feticcio. Sono tesi alle quali hanno attinto artisti novecenteschi di prima grandezza, anche cresciuti entro orizzonti culturali diversi, e che rispuntano nell'opera di Villa, il quale invece di affrontare le contraddizioni, sempre in agguato negli sviluppi del pensiero di Nietzsche, le assume e intreccia in paradossi sostenibili sul piano dell'arte, ma non su quello dimostrativo e calcolante: la celebre distinzione tra dionisiaco e apollineo proposta dal pensatore, talmente innovativa da introdurre un modo inedito di interpretare la storia della grecità, conduce a un intreccio in cui i due termini sono non solo affratellati nella complementarità, ma anche interconnessi in nodi inestricabili.

La stiletta riservata da Villa a filologia, storia e critica, accomunate nello stesso contenitore omologante e identificate come sostegni della critica saprofitica, non è in sé una novità, e in sostanza ripete quanto Schopenhauer sostiene enunciando che il classico professore tedesco dei suoi tempi guarda al genio "all'incirca come noi guardiamo alla lepre, che soltanto dopo morta è buona da mangiare", ma penetra più in profondità se la si considera un prolungamento di idiosincrasie già

manifestate da Nietzsche e non ci si lascia distrarre dai tentativi di inghiottire frettolosamente il corpus villiano dopo averlo trattato secondo i dettami di qualche ricettario universitario *à la page*. Per cogliere il senso della rivolta villiana è bene tener conto, prima di tutto, del fatto che egli si è nutrito, a lungo e con entusiasmo, di quelle stesse discipline in anni che, per un biblista, furono fervidi di scoperte storiche e archeologiche dalle quali conseguirono nuove ipotesi ermeneutiche. Giova ribadire che qualsiasi disciplina allarma Villa nella misura in cui, perimetrata, questa diventa portatrice di una lettura “obiettiva” e specialistica che soffoca i nessi di continuità con altre discipline i cui risultati e le cui ricerche non cessano di essere rimessi in discussione per evitare che ricadano nella trappola di una dogmatica, o di un circolo ermeneutico chiuso. In proposito è cruciale sottolineare che una prospettiva a tutto campo, dinamica e sempre aggiornata, si impone naturalmente in un istituto biblico, entro i cui confini i diversi corsi universitari si intersecano in una ricerca interdipendente della verità ultima, che alcuni possono ritenere di aver già assimilato, ma altri, temendone appunto le cristallizzazioni dogmatiche, perseguono come inesauribile e altri ancora finiscono a proprio rischio e pericolo per ricusare a costo di alimentare una contestazione infinita di quanto per altri resta appurato. La strategia villiana, delineatasi a contatto con la ricerca archeologica e filologica, inaugura un cammino eccentrico rispetto alle sue stesse origini, si sottrae sia alla tutela teologica sia a quella filosofica, dalle quali cerca una via di fuga nel ritorno al linguaggio dei miti, e in particolare dei miti cosmogonici e teogonici più antichi, divenuti a lui familiari attraverso le interpretazioni dei testi che, come *Gilgamesh*, sotto certi aspetti anticiparono il *Genesi*.

Mentre Villa lavora alacremente in direzione dei mitologemi più antichi, come il labirinto e l'enigma sibillino, il “tempo minore” macina nuovi primati in sintonia non tanto con quelli civili e morali invocati in altri tempi quanto con le vicende, non prive di risvolti swiftiani, narrate in un vecchio film francese a suo tempo manipolato dalla censura italiana per impedire che corrompesse la sana gioventù, chiamata a più alti compiti: un tale, dittatore di un Paese da operetta (immaginario, bene inteso), in seguito a una botta presa in testa impone ai sudditi comportamenti bizzarri e, tra l'altro, promulga un editto in base al quale i rappresentanti del parlamento sono tenuti a camminare come animali a quattro zampe. La Storia minaccia di ripetersi e qui basterà ricordare un solo dettaglio: nel film, quando il Capo, in seguito a una nuova botta in testa, torna in sé e ristabilisce nel Paese le consuetudini che siamo soliti definire normali, alcuni politici all'oscuro del ritorno alle vecchie norme continuano a camminare a quattro zampe e per questo vengono derisi dagli altri, più lesti nel rientrare nei ranghi. Di fronte agli incalzanti sintomi di un ritorno al *déjà vu*, al deprimente spettacolo di quello che Franco Cordero definirà “il climaterio d'Italia”, da rubricare sempre più nitidamente sotto la voce “collasso europeo” declinata in chiave tragicomica, Villa si scopre disarmato, in preda di uno sconforto che gli drena ogni energia potenzialmente oppositiva. L'oblio al quale il poeta infine sembra rassegnarsi gli permette di tenersi ancora al largo da una realtà insopportabile dedicandosi, sia pure in modo sussultorio e rapsodico, alla stesura di qualche testo, ma quando elabora un *Progetto di una comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una diaconia dell'immaginario* sbanda e rivela una disarmante arrendevolezza nel tradurre in termini sociali le aspirazioni che avevano guidato le sue attività. Al *Progetto*, presentato nel catalogo reggiano senza alcun commento ma risalente all'incirca al 1980, esito tardo di un uomo solo e stanco la cui vita è stata segnata da troppe sconfitte, combattuto tra l'orgoglio della propria eccezionalità e il sospetto di essersi impantanato in una terra desolata senza ritorno, giova riservare qualche commento.

In questo strambo testo, del quale esiste almeno un'altra versione, con un impianto ideologico reminiscente del genere inaugurato da utopie classiche e adattato alle esigenze di vari ordini monastici succedutisi nei secoli, riaffiorano i tradizionali bersagli della mai sopita protesta elevata dall'autore contro il linguaggio delle istituzioni, l'egemonia “vessatoria” della società, le blandizie della “protezione” offerta dalla società alle arti, le “strettoie” che inibiscono “i momenti di sorpresa della mente umana”, il “protagonismo divistico o mercantile” alimentato da una critica che,

asservita al sistema, non riesce neppure a concepire una opposizione alla mercificazione dell'arte. Sono evocate, insomma, tutte le forze ostili nominate o presupposte in molte opere di Villa apparse dopo la guerra e permangono alcuni tratti tipici della personalità dell'estensore, come l'esigenza di non delegare i poteri a un Capo e di evitare i compensi pecuniari per gli artisti. Rispetto a precedenti sortite rivolte allo stesso scopo, e in particolare rispetto all'invito rivolto agli artisti su "Appia Antica" nel 1959 perché reagissero al "gusto corrente" che stava "neutralizzando l'arte", l'appariscente novità consiste nel fatto che alle forze avverse vengono opposte regole intese a combatterle, o almeno a rintuzzarle, immaginando un campo di battaglia artificiale, perché alla possanza delle prime, fattesi sempre più aggressive e pervasive, si cerca un rimedio con difese velleitarie. Come tanti poeti e artisti del Novecento Villa non riesce a concepire un passaggio sostenibile dall'ambito della libertà individuale a quello comunitario, se non nella direzione di un dissenso ultimativo da parte dell'artista. Quando cerca di uscire dal labirinto linguistico per via comunitaria Villa compie un errore simmetrico rispetto a quello di Sanguineti, che per uscire dallo stallo della Storia, da lui marxianamente definita "preistoria", proponeva l'utopia secondo la quale una immaginaria "letteratura della crudeltà" sarebbe stata in grado di porsi come *la* rivoluzione in grado di sbarazzarci delle soffocanti istituzioni vigenti. In entrambi i casi occorre districare il poeta dalle cadute in utopie regressive e nel caso di Villa pare evidente che, nel cupo periodo in cui egli contempla la possibilità di abbandonare il ricorso al linguaggio, degradato al rango di "baldraccone", e quindi di rinunciare a misurarsi con il simbolico, gli si squagli tra le mani il tentativo di ri-collocare l'artista in un rapporto costruttivo con la comunità: il percorso iniziatico previsto dalla tradizione gnostica "classica" naufraga per carenza di prospettiva politica.

Non si tratta solo di rilevare, percorrendo l'esperienza villiana in tutti i suoi snodi storici, come il poeta-agitatore abbia sbandato le volte che, in Campania e nelle Marche, si propose come *meneur d'hommes* (alla Breton per intenderci) rivolgendosi a "una accolta di uomini" in difesa dell'arte e riscuotendo al massimo il plauso di qualche simpatizzante, perché qui egli presume di ricavare indicazioni plausibili dalla cultura dalla quale in gioventù era fuggito a gambe levate: inseguendo il "climax proprio del tempo superiore" invoca uno stato di "grazia" evidentemente collettivo, la pratica di non precisati "esercizi spirituali", addirittura "l'osservazione e controllo di competenti organi universitari" e, *dulcis in fundo*, il rito delle "confessioni pubbliche". Prevale la rassegnata sottomissione alla castrazione teorizzata dalla psicanalisi, e dunque la sterilizzazione del dissenso di cui l'arte villiana è stata depositaria. È significativo che il testo, questa volta davvero inedito, verosimilmente stilato in una di quelle parentesi di cupo sconforto in cui il poeta cadde negli ultimi anni, sia stato preferito ad altri per essere stampato nel catalogo reggiano per intero, con decisione che non saprei se definire tattica o ingenua, dato che, pur prestandosi ad essere marginalmente arruolato nel "coro angelico" presupposto dal maestro concertatore della mostra villiana, tale testo costituisce un tentativo patetico di contrastare l'incubo mercantile e di proporre, quanto meno, una politica di vicinato tollerabile con coloro che in quell'incubo si trovano a loro perfetto agio.

Per una lettura critica del testo è opportuno sottolineare che la sua natura ideologica, rivolta a delineare la fisionomia di una comunità organica a costo di plasmarla secondo criteri disciplinari e pedagogici, stride con l'inclinazione dell'opera creativa dell'autore, poetica e prosastica, segnata dalla insistente rivendicazione di uno spazio in-disciplinato entro il quale l'artista deve operare in piena libertà. È significativo che l'avvicinamento alla realtà sociale, nella quale Villa sempre teme di restare intrappolato, abbia luogo insieme con un simmetrico allontanamento dall'elaborazione del mito dell'origine, dal quale discende l'opera poetica villiana: non per caso alla comunità ideale qui Villa presta non la propria lingua "sibillina" bensì quella istituzionale, dettata da un esterno sovrano e legiferante(22). Il *Progetto*, pallido succedaneo del sogno di una Gerusalemme Celeste estranea ai conflitti storici dell'umanità, privo di qualsiasi riferimento non favolistico all'impegno economico sotteso alla realizzazione dell'utopia, e muto nei riguardi del problema dell'identificazione di chi si ponesse alla guida di un simile collettivo, conferma e precisa le difficoltà incontrate dal poeta nei suoi sporadici tentativi di patteggiare un inserimento in ranghi prestabiliti: il progetto di *assistere*, come suggerisce l'adozione del termine diaconia, la sopravvivenza delle arti minacciate

dall'invasione mercantile sposta il discorso dal piano dell'invenzione poetica e delle arti a quello delle giustificazioni e degli aggiustamenti concordati, dove organi "competenti" si incaricano, grazie ai propri "controlli", di riportare gli eccessi delle arti contemporanee nell'alveo di un simbolismo per sua natura condiviso e accettabile. Questo diverso piano, che appartiene alla politica *tout court*, non è quello dal quale ha tratto ispirazione l'opera villiana, che, traumatica e turbolenta, variamente si articola secondo i tropi dell'enigma irriducibile, della ferita insanabile, del *trou*, insomma di una impossibilità che, inerente alla soggettualità, persiste e si ripropone al di là di ogni conciliazione definitiva, e di fronte alla quale non ci sono "esercizi spirituali" che tengano.

È opportuno rilevare che di questo testo esiste un'altra versione, trasmessami dall'autore, depurata di ogni aspirazione disciplinare e interessante per altre considerazioni che vi si trovano formulate a sostegno del progetto comunitario. Si tratta ancora di auspicare l'avvento di un'arte "libera dalle lusinghe e dagli inganni culturalistici sistemistici del sociale e del mercantile", questa volta precisando che l'intenzione non è quella di operare "contro il mondo della tecnica ma contro il suo massacrante congegno." Un enunciato spicca come chiave di lettura per l'atteggiamento generale dell'autore nei confronti dell'invasione della tecnica nella vita contemporanea, un punto sul quale egli si distanzia dal pessimismo dello Heidegger degli anni Quaranta concedendo una possibile libertà di manovra a una umanità ritenuta in grado di riscattarsi dal destino dell'omologazione assoluta: "la 'tecnologia' che dà forma al mondo attuale non è una condizione divina o demoniaca, ma uno strumento autoprodottosi e destinato a autoestinguersi."

Comunque lo si voglia giudicare, il Villa autentico è quello che si inoltra ad oltranza nella decifrazione dei testi biblici, e non nella pratica di dubbi esercizi spirituali. Con sentenza incontestabile Giulio Busi conclude il proprio testo sostenendo che la Bibbia offertaci da Villa è "arcaica, discontinua, e scomoda", definizione che a me pare esatta ed equa. In effetti, applicando alla Bibbia lo stesso progetto di risalita *in progress* all'origine cui si affida leggendo qualsiasi testo antico, Villa batte il sentiero di una lettura tendenziosa dei testi, costellata di avventurose divagazioni paretimologiche che possono essere convincenti o solo seducenti, e avanza ipotesi nelle quali investe la propria inclinazione al dissenso e all'eresia muovendosi sul terreno della letteratura e non su quello della teologia. Lo stesso modo di procedere, nomadico, battagliero e anarchico, che gli aveva permesso di calcare con autorità il palcoscenico un tempo detto delle avanguardie, fa sì che egli non possa essere accolto tra i biblisti accreditati da una ortodossia. Il punto cruciale, però, non è stabilire se, e in quale misura, Villa forza il testo in passi specifici, perché è evidente che egli punta a delegittimare il grande Altro in quanto padre garante di tutte le leggi. Fedele a una consegna filologica, non emette scomuniche e lascia ad altri di giudicare se la poesia e la prosa villiane siano infine avvantaggiate dalla lunga guerriglia condotta dall'autore contro ogni codificazione che non fosse quella da lui imposta di volta in volta a ogni lingua o mitologema. Ma chi prende sul serio l'esigenza villiana di dissenso, rispetto non solo alle istituzioni italiane bensì al "creato", non può trovare una risposta al quesito rimasto in sospenso limitandosi ad assistere alla esposizione di un coacervo di documenti ammassati entro un equivoco scenario teatrale, o cercare la risposta in un catalogo che nel suo complesso esemplifica la via ondivaga e confusionaria imboccata dalle istituzioni italiane alle prese con l'attualità più viva.

Strette e aperture

Per i motivi sopra addotti, e in particolare per le sue dimensioni e per la sua peculiare collocazione, la mostra reggiana ha segnato, più di altri eventi dedicati a Villa, il passaggio dal periodo del silenzio, indifferente o imbarazzato, nei confronti della sua opera, a quello dell'annessione, più o meno meditata, o subìta *oborto collo*. Da quest'ultimo punto di vista fu illuminante l'occasione in cui mi capitò di collaborare con l'associazione milanese dei Cento Amici del Libro quando, nel 2005, questa si riunì in assemblea plenaria per proporre la pubblicazione di 7 frammenti da *L'arte*

dell'uomo primordiale con calcografie di Arnaldo Pomodoro e in quell'occasione mi trovai solo nel sostenere, contro la resistenza del presidente dell'associazione, Alberto Falck, industriale molto pio ma anche battagliero, l'opportunità di realizzare il progetto al quale sapevo che altri presenti, ammutoliti, erano favorevoli. Non so a chi poi si dovesse il mutato atteggiamento della direzione dell'associazione, passata poi a Paolo Tirelli, ma ho qualche motivo per ritenere che intervenne Giancarlo Vigorelli, già compagno di studi al seminario con Villa e pontiere influente e astuto nel tessere rapporti tra i poteri che aggiornano gli indirizzi delle scelte culturali a Milano.

In una prospettiva generale, la disponibilità a concedere spazio all'opera villiana è testimoniata dalla crescente frequenza con la quale Villa appare in antologie poetiche, dove egli può trovarsi a mal partito, o in cattiva compagnia, anche a causa delle difficoltà obiettive che si incontrano nell'accogliere e giustificare la sua presenza in una prospettiva multidisciplinare se non ci si vuole accontentare di una operazione di aggiornamento passivo, o plagio manifesto, percorrendo furtivamente le scale costituite dalle ricerche altrui. Nelle traduzioni in lingue straniere aumentano i rischi di sottovalutazione dei problemi impliciti, linguistici ed ermeneutici, con effetti amatoriali che diventano molesti quando sono incoraggiati da presunte autorità di estrazione universitaria(23). Nel campo delle antologie di poesia novecentesca, condizionato dalle interferenze di potenze, o prepotenze, editoriali e accademiche operanti come cinghie di trasmissione di sistemi di natura disciplinare, ideologica o religiosa, l'adeguamento a una linea programmatica è prassi diffusa, sorretta da giustificazioni prevedibili e controllata da cerberi amministrativi tanto più severi quanto più è potente la macchina editoriale coinvolta. L'accidentata storia editoriale dei testi villiani da questo punto di vista è esemplare fin dai traballanti albori, destinata a produrre risultati solo sui tempi lunghi, a dare segni di vita in spazi separati sfuggiti a ogni censura. L'artista sovverte sempre la realtà intesa come luogo comune e pertanto cozza contro gli amministratori, economici e culturali, del "mondo come è" nella accezione beckettiana, impegnati a conservare i codici ben più che a rinnovarli, a praticare una "politica polizia" concepita per neutralizzare le potenzialità sovversive del soggettuale e sostenere il *Midcult*, strumento di massificazione potenziato dai nuovi media e nemico organico di ogni vigorosa differenza qualitativa(24). Tuttavia, la forza oppositiva maligna entrata ora in azione non è quella che contempla una opposizione trasparente e ragionata, per esempio perché rivolta a ottenere rapidi vantaggi economici.

A un silenzio ostile o distratto subentra un silenziatore che minaccia la poesia e l'arte in genere, ben oltre il "caso Villa", delegando ad altri il compito di pensare. Come avviene nelle temibili cerchie della disinformazione telematica più disinvoltata e irresponsabile, qualunque curatore di opere collettanee può sentirsi autorizzato a lasciar cadere da un luogo presunto neutro, o addirittura superiore in quanto garantito dalla presenza di un "esperto", opinioni strampalate prescindendo da quanto è documentato e meditato da altri, caso mai a poche pagine di distanza. Se, come si rileva nella presentazione di una recente silloge critica, Villa oggi costituisce un valore "in effetti sempre più quotato nella borsa critico-accademica"(25), il valore presupposto resta dettato da un calcolo di convenienza aleatorio, suggerito da un "si dice", in assenza di un pensiero che accetti la responsabilità di sostenere, o di contrastare, detto valore. Così si alimenta, deliberatamente o inconsapevolmente, l'antica pratica che consiste nel promuovere per rimuovere.

La cruciale distinzione critica introdotta da Nietzsche a questo punto non è eludibile. Secondo il filosofo l'interpretazione, che ovviamente sta in luogo dei fatti, produce "effetti di verità" (o anche "effetti di realtà") e questi effetti, che costituiscono appunto l'effettualità, sono del tutto veri e conclusivi finché non vengono soppiantati da altri effetti più utili e persuasivi. Se così non fosse, occorrerebbe ipotizzare il presupposto di una Verità assoluta, variamente e vanamente avvicinabile. Una interpretazione, sia essa del mondo o di un'opera d'arte, non può essere relativizzata in astratto, a titolo precauzionale, con previsione della sua sostituibilità, perché questo nascosto relativizzare preventivo, questa riserva mentale, si appella a un principio astratto di verità e non alla concreta presenza di un altro successivo e superiore suo effetto, e quindi prende le mosse da un'idea di verità di stampo ancora platonico. Una interpretazione, sia del mondo sia di un'opera d'arte, ha la natura di una realtà di fatto, e può essere legittimamente sostituita solo da un'altra interpretazione che si

dimostri più comprensiva e persuasiva: ma, in assenza in attesa di tale determinato e concreto evento, essa non può essere considerata relativa o provvisoria, bensì deve essere considerata assoluta e conclusiva, come tutti gli effetti di verità e di realtà, perché ciò è quanto esige la legge dell'avvicendamento storico distributore di verità e di realtà. Porsi, velleitariamente, al di sopra di questa, che il filosofo considera l'unica legge, equivale a ricadere nell'antico assunto classico: dare per assoluta e conclusiva una propria o altrui interpretazione attuale corrisponde fedelmente alla concezione nietzscheana del relativismo storico, per il quale, per vero, va accolto con ogni dignità l'effetto di verità, mentre il relativizzarlo a priori corrisponde alla concezione platonica del fenomeno ordinato pregiudizialmente alla verità noumenica.

Aldo Tagliaferri

Note.

(1) Non è marginale che il destino della ricezione italiana dell'opera di Villa corra parallelo a quello riservato a Beckett, a proposito del quale Gabriele Frasca ha potuto constatare come "l'Italia continui a in buona sostanza a sottovalutare la lezione di un autore che pure tanto doveva alla cultura italiana" e come l'editoria italiana mostri uno strano torpore nel diffonderne i testi (nella *Premessa. L'Italia senza Beckett*, in *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, Pacini Editore, Pisa 2007).

(2) Circa i meccanismi psichici sottesi alla retorica del paradosso, rinvio a Giorgio Barbaglia-Aldo Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Sipiell, Milano 1998.

(3) Emilio Gentile, *Né Stato né Nazione. Italiani senza meta*, Laterza, Bari 2011 (terza ed.), p.95. Dalla lista stilata da Gentile, più lunga e circostanziata, delle cause tradizionalmente addotte per spiegare i mali antichi del Paese stralcio queste voci perché mi sembrano particolarmente rilevanti in una ricostruzione dei rapporti stabilitisi tra Villa e le istituzioni italiane in genere. A proposito del generico orgoglio di essere italiani, sui quali molto puntò il nazionalismo fascista, e sul quale Villa era solito esercitare il suo sarcasmo, Gentile ne sottolinea la natura parassitaria: "come l'orgoglio di persone che si vantano di un bene che non hanno prodotto, e che spesso non sanno neppure apprezzare e preservare", p.29.

(4) Cfr. Emilio Villa, *Conferenza*, Coliseum, Roma 1997, pp.20 e 35. Nella conferenza ricompare, vibrante, il tema della libertà indispensabile alla crescita delle arti. La concezione villiana dell'arte insiste sia sulla non-naturalità e non-meccanicità dell'evento artistico, in contrapposizione agli eventi del mondo dato, sia sull'immagine dell'arte come sfera indipendente, dal raggio infinito (v.p.29).

(5) Su questo argomento, fondamentale per comprendere il costituirsi della presa di distanza villiana dal corso delle vicende italiane, è sommamente istruttiva la documentazione raccolta da Francesco Piva in *Uccidere senza odio. Pedagogia di guerra nella storia della Gioventù cattolica italiana (1868-1943)*, Franco Angeli, Milano 2015. D'altronde la giustificazione dello scannamento sacrificale accompagna come un'ombra l'intera storia dei monoteismi.

(6) Che lo Stato italiano assista da una zona neutrale e incolpevole alle epurazioni messe in atto presso le Università cattoliche è smentito da fatti che ripropongono il copione dell'ingiustizia patita da Buonaiuti. Per esempio, nel 2009 la Corte di Strasburgo ha condannato lo Stato italiano per aver violato i diritti di Luigi Lombardi Vallauri, che aveva presentato un ricorso dopo essere stato silurato dalla università cattolica. Cito Lombardi Vallauri anche perché il suo puntiglioso saggio sul cattolicesimo apofatico (*Nera Luce*, Le lettere, Firenze 2001) può offrire indirettamente valido aiuto a chi voglia ricostruire, entro un quadro di riferimento teologico, la lenta marcia villiana di allontanamento dalle Scritture e il correlato avvicinamento a un "buddhismo" che, nel caso di Villa, viene associato a un processo di de-ontologizzazione dell'arte e a un rifiuto della poesia più vagheggiato (sulle orme di Artaud) che portato a termine: il buddhismo è accolto dal poeta come ipotesi di un possibile ritorno a uno stato di elazione originario e quindi come giustificazione del proprio gnosticismo. A proposito dello statuto paradossale della meta costituita dalla "vacuità" buddista, Lombardi Vallauri spiega: "Un buon teologo è a-teo nel senso che per conoscere 'Dio' prescinde il più possibile dalla teologia. La storia dell'interpretazione dei testi sacri, biblici e pontifici, è la storia di un impressionante smantellamento. È la storia dell'ininterrotto progredire dell'a-teismo apofatico." (P.234)

(7) Da un frammento manoscritto custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

(8) È sintomatico che in questo clima fiorisca, accanto al diffondersi di nuove discipline con denominazioni fantasiose, un nuovo genere saggistico costituito dai libri di denuncia dei mali che minacciano l'ordinamento universitario italiano. La bibliografia italiana riguardante il ritorno di questo fenomeno degenerativo ha

assunto dimensioni allarmanti, Alcuni docenti, poco inclini a chiudere gli occhi di fronte a procedure poco onorevoli, e desiderosi di marcare una distanza di sicurezza rispetto all'andazzo, aspettano pazientemente il momento del pensionamento per sottolineare la propria estraneità a pratiche truffaldine (come fece, per es., Gianni Vattimo su "La Stampa", del 23.8.2008), ma ricordo esternazioni analoghe e più dettagliate di altri docenti che entrarono nei dettagli (per es., Massimo Cacciari su "la Repubblica" del 28.09.17).

(9) Non saprei dire se si trattasse di una specie di medaglia al merito. Di certo don Baget Bozzo, politologo "socialista" di riferimento in quel periodo, riferì che don Giussani aveva fatto coincidere la decisione di Silvio Berlusconi di fare politica con l'avvento di un nuovo uomo della Provvidenza ("È l'uomo giusto". In una intervista a "la Repubblica" del 26 agosto 2006). Del resto, anche don Luigi Verzé, fondatore del San Raffaele a Milano, definiva Berlusconi "Un amico con un preciso mandato storico e provvidenziale" ("Panorama", 9. 5. 2002).

(10) La letteratura relativa a tali precedenti e in generale alla fascistizzazione dell'università italiana è vasta. Su questo punto è istruttivo consultare la scrupolosa indagine svolta da Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011. In particolare le pp.95 e 159.

(11) Giova sottolineare, a questo punto, che segnali di una regressione politica e culturale di massa erano già evidenti quando Villa, di passaggio a Milano nel 1985, scoprì che proprio a partire dalla regione lombarda godeva di un vigoroso rilancio il mito del Capo priapeo (Fava Invincibile, nell'appropriato lessico gaddiano), mito al cui aggiornamento si sarebbero poi dedicati altri pretendenti al trono; e che vecchi piedistalli erano adattati ai rinnovati culti, ai quali partecipavano con impressionante sollecitudine molti esponenti del clero, recidivo, mentre simulare amnesie diventa pratica corrente. Su questo argomento ci soffermammo, Villa ed io, nel corso del nostro ultimo incontro a casa mia, come ho accennato nella biografia del poeta, che in quelle circostanze colse lo sfondo rispetto al quale era sancita la sua definitiva condanna all'emarginazione. Solo col progredire di clamorosi interventi della magistratura negli affari correnti della politica nazionale lo sfondo celestiale ammutolì, come un coro di cicale all'avvicinarsi di un corpo estraneo, in attesa di nuovi segnali provvidenziali, che non sono mancati.

(12) Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Le Lettere, Firenze 2008, I, p.39.

(13) La struttura comunista "ortodossa" resistente alle profferte di Turcato in favore dell'arte astratta segue la traccia dell'apparato di cui aveva patito le resistenze Pound, cui non riuscì di essere preso sul serio dalle autorità fasciste alle quali offriva il proprio sostegno, che si pretendeva ortodosso. Nell'introdurre una scelta di lettere poundiane nel 1980 citavo una nota riservata della polizia fascista che lo definiva "mente nebbiosa, sprovvista di ogni senso della realtà". L'esperienza di Turcato era stata anticipata da altri interventi politici sintomatici di un persistente clima censorio già sperimentato da un altro amico di Villa, Corrado Cagli, attaccato dal segretario del partito comunista (alias Roderigo di Castiglia) sulle pagine di "Rinascita" nel 1948; in quell'occasione fu Renato Guttuso, non ancora obnubilato dal "realismo socialista", a schierarsi dalla parte di Cagli, come ora ci ricorda Alberto Mazzacchera (ed.) in *Corrado Cagli from Rome to New York*, Brun Fine Art, London 2018, p.40. Sulla stretta collaborazione tra Villa e Cagli è molto utile il testo di Chiara Portesine "*Tarocchi*" o "*variazioni*"? *La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli*, "Letteratura e arte", Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2017.

(14) Il punto cruciale dell'influenza del pensatore tedesco sulla poetica villiana è riconducibile a una lapidaria formulazione del primo riscontrabile in un frammento postumo che in quegli anni il poeta non poteva aver conosciuto: "Il senso del divenire deve essere adempiuto, raggiunto, compiuto in ogni attimo." *Frammenti postumi, 1887-1888*, Adelphi, Milano. Quanto ai nessi tra tale concezione del divenire e una temporalità estatica si veda la postfazione all'edizione dell'*Opera poetica* sopra citata.

(15) Slavoj Žizek, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 34.

(16) Non va sottovalutata l'efficacia della mossa apologetica entro i confini di una prospettiva nazionale che può contare su una collaudata rete di controinformazione. Abbandonato il solco del discorso etico che gli è più consono, e riallacciandosi alle direttive vaticane, il teologo Enzo Bianchi, divagando intorno alla nascita del divino, ha potuto abbinare "Luzi e Hölderlin" ("la Repubblica", 19.10.2017). Sul piano della cronaca più spicciola ma ben concertata, lo stesso quotidiano aveva potuto annunciare con giubilo che gli studenti del liceo classico milanese Beccaria "dopo le maratone sulla Divina Commedia" leggevano in pubblico 17 liriche di Luzi, guidati da una insegnante "innamorata ed esperta di letteratura." (07.05.2016). Per contro, se si tiene conto della resistenza pregiudiziale che il tradizionalismo più intransigente oppose al linguaggio delle arti contemporanee, giova sottolineare la linea di continuità riscontrabile tra il linguaggio villiano e il gramelot di Fo, cultore di un meticcio culturale che prevede il trapasso dalla pura sonorità alla performance.

(17) È interessante confrontare l'inaugurazione della mostra villiana con quella del nuovo altare escogitato dallo stesso Parmiggiani per la chiesa di Santa Maria Assunta a Gallarate nel 2018. Per superare il prevedibile sconcerto provocato tra i fedeli dalle 120 teste mozzate scolpite con uno scanner 3D (con un riferimento all'Apocalisse che fornisce l'atout del messaggio criptico) le autorità si affidarono a una presentazione del gesuita Andrea Dall'Asta, da tempo impegnato nel centro della diocesi ambrosiana a proporre il proposito, annunciato nella *Lettera del Papa Giovanni II agli artisti* del 1999, di "riannodare la proficua collaborazione tra arte e Chiesa." Ritengo realistica l'esortazione elargita in occasione dello svelamento ufficiale dell'opera dal presentatore: "Abbiate fede. Col tempo vi piacerà." Digerito lo shock, in quello spazio interviene il pulpito a fare la differenza, corredata di una eventuale calata di cori angelici, ma sullo sfondo dell'impresa colonizzatrice si erge la problematica restaurazione di una divinità ammutolita.

(18) Il testo di Ugo Fracassa si trova nella raccolta degli atti del convegno salernitano dedicato a Villa, *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, a cura di Gian Paolo Renello, DeriveApprodi, Roma 2007. Nella *Presentazione* della raccolta il Curatore non manca di sottolineare, opportunamente, che Villa "è sempre rimasto e tutt'ora rimane ai margini della cosiddetta cultura ufficiale." (p.7) Non vedo alcun valido motivo per modificare questo giudizio.

(19) Una novità introdotta nella parte iconografica dedicata alle immagini in cui Villa è fotografato in compagnia di artisti, dove domina la presenza del Curatore, viene ostentata anche una delle fotografie scattate negli ultimi anni, quando alcuni non persero l'occasione di recarsi nei pressi di Rieti per farsi fotografare in posa solenne accanto al poeta, come nelle vecchie fotografie dei tempi coloniali in cui il grande cacciatore bianco esige di essere celebrato accanto al trofeo.

(20) In Aldo Tagliaferri - Chiara Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi, Finestre per la monade*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 1916.

(21) Cfr. Slavoj Žižek, *Il cuore perverso del cristianesimo*, Meltemi, Roma 2006, pp.71 (a proposito di Lacan) e 101-4 (a proposito di Nietzsche). Per opporre la concezione cristiana della Caduta a quella gnostica Žižek ricorre al vasto repertorio concettuale lasciato in eredità all'Europa da Hegel, e in particolare al concetto di universalità concreta, che suggerisce di far risalire ogni fallimento umano a una divisione interna alla divinità ("il movimento stesso della negatività che scinde l'universalità dall'interno", p.112). Mossa tanto efficace quanto rischiosa, che si presta ad essere interpretata anche capovolgendo il giudizio valoriale di fondo, dato che di una retorica dello sdoppiamento si avvale, addirittura clamorosamente, anche lo gnosticismo, inquieto erede di antiche dottrine dualistiche. (Cfr. *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, cit.). *Hic Rhodus, hic salta*. La condizione religiosa, che nella sua paradossale apologia del cristianesimo Žižek non esita a rinvenire anche in certe ambiguità di Nietzsche, ha un proprio referente fuori di se stessa, tanto da essere trascendente e ben definito nei suoi attributi, formulabili per dottrina teologica. Invece il sentimento del sacro, a parte l'ambiguità qualitativa (benigno, maligno?) che ne affida il valore alla nuda intensità, e, lo statuto, al mistero e all'irriducibilità al logos, non ha referente altro da se stesso, come sopra si è sottolineato. Ciò che è religioso *partecipa* del trascendente, mentre il sacro è solo *in atto*, avviene solo in proprio, non partecipa che del proprio sentire. Sacralità e autoreferenzialità non necessariamente coincidono: l'arte prevalentemente aniconica alla quale Villa riservò le proprie perorazioni più potenti (soprattutto Burri e i maestri dell'espressionismo astratto americano) allude al sacro comunque, lo evoca, lo sostituisce persino, un po' come l'inginocchiarsi a pregare, per Pascal, suscita e surroga la fede che non c'è. A proposito della rilevanza di altri caratteri del sacro nella poesia villiana (la soggezione al mistero cosmico, l'angoscia dell'essere gettati, la percezione dell'ambivalenza delle forze che dominano la vita umana) si veda la *Postfazione a L'Opera poetica* sopra citata. È significativo che Žižek, pur riconoscendo al Reale la caratteristica di essere un impossibile (un impossibile da accettare o simboleggiare) situato al centro del soggetto, guardi con sospetto all'invasività del Reale in letteratura come si manifesta, per esempio, in *Moby Dick*, nella fine di *Cuore di tenebra* di Conrad e nel maelström di Poe (p.86), ovvero in testi in cui si ripresenta, puntuale, l'abisso della Cosa gnosticamente sfuggente a ogni nostra simbolizzazione definitiva.

(22) Vi erano stati dei precedenti. Per es., si vedano i testi pubblicati sull'Enciclopedia Treccani nel 1948-1949, dove le voci villiane potrebbero essere state scritte da uno storico dell'arte convenzionale, tanto sono caute, "corrette" ma ap problematiche e soprattutto lontane dal linguaggio poetico di un autore che, sapendo bene di non potersi concedere lussi creativi in quella sede, si mimetizza come un animale intento a passare inosservato. Quando uscì da questo registro linguistico e si autoelesse araldo di nuove forme d'arte, Villa cozzò inesorabilmente contro la freddezza, o l'ostilità manifesta, della critica universitaria.

(23) Da questo punto di vista resta esemplare la traduzione americana, a cura di Dominic Siracusa, di *Emilio Villa. Selected Poetry*, Contra Mundum, New York 2014. A proposito di questa infelice impresa editoriale si veda il mio *Post scriptum*, Edizioni Morra, Napoli 2014.

(24) Mi riferisco alla distinzione posta da Jacques Rancière tra una politica concepita come mero esercizio del potere e una politica intesa come “ripartizione di una sfera particolare d’esperienza, di oggetti posti come comuni e dipendenti da una decisione comune, di soggetti riconosciuti capaci di designare tali oggetti e di farne gli oggetti di un discorso.” In *Il disagio dell’estetica*, a cura di Paolo Godani, Ed. ETS, Pisa 2009, p.37. Se si riconosce che l’estetica contemporanea vive nella tensione di due politiche opposte, “tra la logica dell’arte che diventa vita al prezzo di sopprimersi come arte, e la logica dell’arte che fa politica all’espressa condizione di non farne affatto” (*ivi*, p.55), la distinzione riflette perfettamente la situazione vissuta da Villa.

(25) *I verbovisionari. L’altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*. A cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre. Edizioni Engramma, Venezia 2017.

LE ALTRE POSIZIONI

SOCIETÀ E POLITICA NELL'OPERA DI CORRADO COSTA E ADRIANO SPATOLA

Nel 1969 Corrado Costa affidava a “Nuova Corrente” un’operina in prosa intitolata *Ubiequivocità e descrizione della lotta operaia*, volendo dimostrare *more geometrico* i fondamenti delle pratiche di lotta in fabbrica. Quelli erano gli anni, 1969. Giungeva al culmine il percorso di rivendicazioni e battaglie che il movimento operaio aveva iniziato nel 1960.

Il testo di Costa è una lunga disquisizione sui modi di intendere la posizione di un operaio in lotta e anzi, di come la posizione *di lotta* sia permanente – ovvero in essere e ubiqua anche quando *non esplicitata*. Che sia cioè relativa al suo essere, di modo che un operaio alla fresa lotta anche mentre lavora. E viceversa. Operaio è insomma un ente *lottante*... E qui si scopre la parte d’ironia con cui il poeta reggiano guardava ai fatti della vita, anche ai più complessi. Soprattutto quei fatti che precipitano nell’esistenza e sono destinati alla memoria. Heidegger avrebbe forse ricordato che l’operaio è il «pastore» della lotta.

Ubiequivocità è costruito mettendo in sequenza blocchetti di testo incolonnato come lo sarebbe un programma politico; sagome nere di poliziotti e di giovani scandiscono gli spazi tra i blocchi, insieme ad ampi segni grafici di interpunzione; una dimostrazione algebrica svolta a penna chiude il ciclo. Il tutto è impaginato come un volantino diffuso fuori dalle fabbriche. In questo modo Costa utilizzava una forma espressiva del suo tempo divenuta *popolare* poiché fissata dall’uso. *Ubiequivocità* inclina allo scherzo, benché non racconti nulla di totalmente inventato o falso, e invita alla dissacrazione continua e ad ampio spettro.

Sul piano tecnico, invece, l’autore procede secondo il puro stile dell’avanguardia storica: prende un testo (o riscrive un testo), lo disarticola, lo ritaglia, lo riduce all’insignificanza e poi lo rimonta, lo ri-articola in funzione rinnovata.

Credo si manifesti così la sua adesione alla realtà politica del tempo: cioè con la considerazione del fatto reale come materiale immaginario e quindi come un’immagine non definitiva. La sua principale raccolta di quegli anni, *Le nostre posizioni* del 1972, non contiene riferimenti aperti alle azioni della vita politica italiana. E però, nella costante verifica del parlato quotidiano, dei modi di dire e dei giochi di parole, balza fuori la critica diretta alla *divisione di lingua* come effetto speculare della *divisione di classe* del mondo capitalistico. Costa pratica con sapienza da monaco erudito e visionario una sezionatura scientifica delle parole e delle frasi comuni: le rovescia, le legge al contrario, scambia di posizione soggetto e oggetto, eccetera. Pratica cioè i trucchi della comicità che sono anche quelli del montaggio surrealista.

Raro, difficile incontrare l’espressione di “posizioni” politiche pure negli scritti di Costa – oppure di Spatola o di Giulia Niccolai, di Franco Beltrametti o di Julien Blaine o di altri che “abitavano” la repubblica del Mulino – dovremmo leggere le prose d’occasione, come furono talune recensioni uscite sulle riviste d’area. Prendiamo uno scritto del 1973 (*Il territorio alle spalle*, su “Tam Tam” n. 3) in cui Costa definisce il *Majakosvkiiiiij* di Adriano Spatola (uscito nel 1971 e scritto l’anno prima), “esempio di poesia politica che si organizza intorno a un’immagine capace di articolare l’esigenza del mondo interiore e del mondo esteriore”. Il poemetto è invece sollevato da finalità politiche e il nome prolungato del poeta russo rimanda semmai un certo immaginario italiano (è in quel senso che vale la ricerca di un incontro tra mondo interiore e mondo esteriore), ma lì si ferma. *Majakosvkiiiiij* ha un’altra genealogia: «Tutte queste “i” per me sono quegli steccati che si erigono tra quei villaggi che si vedono nella steppa russa sotto la neve...», racconterà l’autore in anni successivi.

Sono in pari modo convinto che non via sia testo meno “politico” di Spatola, e, a dispetto del titolo, meno militante, del *Poema Stalin* che si trova sulla medesima raccolta del ‘71. Molti lettori del poeta del Mulino lo hanno considerato una delle prove del suo impegno politico. Ma se non si capisce che un «poema Stalin» è proprio un modo per mettere «il piccolo padre» tra le icone popolari del dopoguerra, cioè tra i materiali dell’arte, allora non si capirà nulla del poeta emiliano.

Spatola ha origini nel surrealismo e da lì non è uscito mai del tutto. Quindi suo scopo precipuo sarà contrapporre, o affiancare, sul tavolo anatomico oggetti divergenti da sezionare. Oggetti che presi di per sé in apparenza non spiegano nulla l'uno dell'altro, ma che in realtà ritroviamo ricollocati lungo una linea comune. In simile processo – e “processualità” – aperto Stalin è tra gli oggetti di un labirinto a un tempo personale e collettivo.

Se poi vogliamo ricostruire la corrispondenza tra Spatola e l'orizzonte sociale del tempo, allora il giorno si rischiara. Vedremo infatti come sia raro incontrare altrettanta fedeltà al destino quotidiano, per così dire, cioè alle sorti dell'umanità urbana, come nella poesia di questo grande *separato*. Già la raccolta del 1966, *L'ebreo negro* (Scheiwiller), riuniva un certo numero di riferimenti ai costumi del tempo pur senza ricorrere a immagini trasfiguranti. Nessuna distanza, bensì immersione:

mi guadagno la paga stando in bagno due ore, scrivendo
versi galanti per vecchie signore

ma questi morti di fame invadono le piazza, rovinano il
selciato, si bagnano con l'acqua degli idranti

vado a prendere l'aperitivo – ghiaccio, possibilmente – in
mezzo alla mia razza, in mezzo alla mia gente

ma questi morti di fame invadono le piazze [...]], eccetera
(da *Il boomerang*).

Un'altra pagina:

i passanti, scuri e bassi, pesanti: avvolti nel fazzoletto
sopra la faccia

come brucia e fa fumo nero e denso l'erba del nuovamente
fiorito giardino

dentro nel quale giocava fanciulla la signora che scivola
nel vento

tenendo ben fissa con la mano la testa da poco rifatta

perché una raffica più forte delle altre non la mandi a
nel centro della piazza

signora salomè domandi al padre tuo soltanto la tua testa.

Storie di un individui provvisori che scivolano sul tappeto della cronaca dentro il circolo ristretto di un giardino, di un tavolino del bar, di un tratto stradale. (E ci sarebbe da dire sulla strada, inteso il fondo stradale, nella poesia di Spatola.)

E tuttavia *un resto politico* c'è nel lavoro di Spatola. Da una parte è la lingua salvata e rigenerata dalla catastrofe di una vicinanza forzata tra opposti o indifferenti. Dall'altra, è la volontà forte del poeta di fissare nel tempo e nello spazio gli anni trascorsi «sotto il vulcano», cioè nelle vicinanze dei fatti che avrebbero cambiato la società italiana: Bologna, Milano, soprattutto Roma, dove Spatola si trasferisce per lavorare nella redazione di «Quindici», sono luoghi di osservazione della lotta politica e della trasformazione sociale.

«Quindici» era rivista politica e culturale che sperimentava senza mediazioni una letteratura *comunque* politica e in ogni caso militante. Nella redazione romana Spatola conosce Giulia Niccolai e avvia con lei un sodalizio umano e artistico che nel 1969, finita l'avventura della rivista, li riporta in Emilia e li spinge in un posto minuscolo della Val d'Enza, tra le provincie di Parma e di Reggio, chiamato Mulino d Bazzano. Volontà d'isolamento per reagire al ripiegamento – già sempre intravisto – delle lotte per l'indipendenza culturale e editoriale. Non lontano da lì, a Selvapiana di Canossa, sei secoli prima s'era ascoso un Petrarca contemplante. Oggi un tempietto neoclassico gli rende memoria.

Nel *resto* di Spatola c'è anche questa scelta di ritirarsi in una piega dell'Appennino anziché lavorare nelle strade metropolitane. È la scelta del veggente che inizia in solitudine a ricostruire il mondo dalle sue rovine. Con metodo e rigore, per quanto dissolutorio.

Sia Spatola che Costa, e potremmo aggiungervi nel tempo la Giulia Niccolai o Franco Beltrametti, non saranno mai direttamente parte delle trasformazioni sociali cui assistono tuttavia; non sceglieranno l'impegno diretto o il racconto dell'impegno diretto come avrebbe fatto Balestrini nei suoi romanzi degli anni Settanta. (E diciamo pure che il romanzo è stato la forma per eccellenza della modernità e della critica alla modernità, ovvero l'efficace dispositivo che ha consentito di raccontare, senza cadere nel patetismo, il mondo industriale e l'incubazione della società amministrata al tempo del "miracolo economico". Vale a dire raccontare lo scenario in cui giungono a ridefinizione, volta a volta, la condizione operaia e le relazioni sindacali; il primo benessere economico e la scuola di massa; la spinta alla proprietà e la mobilità. E sarà ancora il romanzo, che nel frattempo è arrivato alle forme dell'accumulazione o del palinsesto, a fissare i tratti del movimento studentesco e operaio; poi la meccanica elementare della strategia della tensione e del terrorismo; infine il ripiegamento operaio e giovanile. E insomma, a descrivere il perenne stato di crisi).

Poeti come Spatola o come Costa privilegiano invece la posizione del pescatore o del cercatore di funghi, di colui che attraversa la realtà per sottrarle immagini particolari, dettagli da ritagliare e ricucire. La loro posizione, e in parte la posizione di altri poeti del Mulino di Bazzano, è di essere *camera di scoppio* della poesia, dove si assumono fatti e simboli della lotta politica per portarli a reazione.

Politica è stata probabilmente l'azione costante di chi, come Spatola, ha perseguito un'idea di comunità al di sopra delle evenienze. Con l'intesa che comunità è quella forma di società di base senza strutture preordinate che si forma nel *breve* e si perde nel *lungo*, ma in modo naturale, con l'insorgenza del bisogno di norme oltre il costume e oltre l'uso.

Per quanto concreto, lo sguardo che i poeti delle avanguardie ormai residue volgono alla realtà, tra gli anni Sessanta e Settanta, è uno sguardo separato, di distanza dal mondo. E il loro atteggiamento ne consegue: come una poiana che volteggi a lungo intorno a un quadro di terra per censirvi ogni forma di vita con più precisione di un radar, questi poeti fissano ore di vita (la politica, l'abitudine collettiva, la moda, gli ingarbugli della lingua che si usa, le immagini che si vedono nella tivù, nella finestra, nel finestrino, eccetera) cercandovi la filigrana d'oro. In questo sono pienamente ricompresi in un tempo in cui l'immagine della realtà inizia a sopravanzare la realtà medesima: che è appunto il fenomeno nuovo di quegli anni Sessanta e Settanta.

Corrado Costa, avvocato di famiglia borghese di antico patrimonio rurale, si formò nei giovani liberali di Reggio Emilia e in quello schieramento, laico modernista ma per nulla rivoluzionario, cominciò a partecipare alla vita politica della sua città negli anni Cinquanta. Venti anni dopo, verso la metà degli anni Settanta, vi fu chi lo individuò tra i possibili fondatori e dioscuri delle Brigate rosse, il gruppo politico terroristico nato in Liguria per mano, anche, di alcuni emiliani che l'avvocato Costa conosceva bene avendone difeso taluni in sede penale, per esempio Alberto Franceschini.

Identico sospetto di fiancheggiamento colse a un tratto lo stesso Adriano Spatola, più o meno alla fine del decennio. Una squadra di agenti della polizia giudiziaria perquisì la casa-redazione di Mulino di Bazzano e Spatola fu accompagnato in Questura a Reggio, interrogato dagli inquirenti del giudice Caselli, trattenuto per un giorno. Fu rilasciato grazie al lavoro del suo avvocato – che però era Costa, a sua volta lungamente sospettato – e soprattutto dei buoni uffici di Renzo Bonazzi, sindaco amatissimo della città emiliana.

Costa aveva già difeso Spatola (di lui minore di ben dodici anni) due volte nei primi anni Sessanta: la prima in seguito a un fermo operato dalla Polizia di Bologna durante alcuni tafferugli di piazza durante una manifestazione studentesca. La seconda in Tribunale, per rispondere del reato presunto di oscenità in qualità di traduttore del romanzo *Le disavventure della virtù* di De Sade. Con lui era imputato l'editore Sampietro che aveva pubblicato il libro. Furono entrambi prosciolti.

Eugenio Gazzola

LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO

SULLA POESIA DI FRANCO BUFFONI: DAGLI ESORDI A “GUERRA”

Come è stato da più parti sottolineato(1), in svariate raccolte italiane di fine Novecento si registra la tendenza a rielaborare lo statuto e le forme tradizionali del genere lirico allo scopo di valorizzare la portata anche etico-civile della scrittura poetica. In risposta all'ormai definitiva «crisi del ruolo» del poeta(2), emersa in tutta la sua evidenza sul finire degli anni Settanta, nei decenni successivi – in particolare negli anni Novanta – si possono individuare, schematicamente, almeno due cambiamenti diffusi: sul piano dello statuto, il decentramento a volte estremo dell'io lirico – che soltanto in alcuni autori si associa a posture neo-crepuscolari –; su quello della forma, una progressiva diminuzione del tasso di opacità e figuralità del linguaggio.

La linea ermetico-simbolista, dominante nel canone italiano per buona parte del Novecento, perde la propria centralità, e con essa la concezione del genere lirico come spazio in cui l'io esprime senza vincoli e «senza riserve»(3) la propria «fantasia dittatoriale»(4).

Nel panorama poetico più recente, sembra anzi che sia proprio la consapevolezza dell'esistenza di molti vincoli – il primo dei quali è la natura non esemplare e non universale dell'esperienza dell'individuo nelle società contemporanee – a caratterizzare la scrittura di molti autori (Mario Benedetti e Antonella Anedda, per citarne due).

A differenza di quanto ha sostenuto Adorno, «l'io che risuona nella lirica» di fine Novecento spesso non «è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo». Al contrario, «l'espressione soggettiva di un antagonismo sociale»(5) non di rado avviene favorendo la collettività all'individuo, la pluridiscorsività al monologo interiore.

Il caso di Franco Buffoni è, in tal senso, significativo. Attraverso l'analisi di alcuni testi-campione, dalle raccolte di esordio degli anni Ottanta a *Guerra* (Mondadori 2005), in questo studio di mostrerà come il percorso poetico di Buffoni segni il passaggio – promosso da istanze etico-civili – nella concezione del genere lirico da spazio esclusivo dell'io a spazio inclusivo dei molti.

1. Una voce camuffata

Le prime prove poetiche di Franco Buffoni sono chiaramente influenzate dalla formazione internazionale dell'autore(6). In esse compaiono – in esergo, nei titoli o nel corpo dei testi – citazioni e riferimenti a grandi autori europei, come Lawrence, Woolf o Eliot. Questi modelli letterari agiscono non soltanto a livello ipotestuale o intertestuale, bensì direttamente sulla lingua: nei versi dei *Tre desideri* (San Marco dei Giustiniani 1984) e di *Quaranta a quindici* (Crocetti 1987), Buffoni contamina l'italiano con frasi, sintagmi o semplici parole derivanti dall'inglese o dal francese. L'impasto plurilinguistico che ne deriva, nel quale confluiscono e si mescolano le varie attività svolte dall'autore – poeta, studioso, traduttore(7) – rappresenta un caso abbastanza raro nel panorama poetico del Novecento italiano.

Uno dei modelli più importanti per la lingua del primo Buffoni si può rintracciare nel conterraneo Gadda (in poesia si possono ricordare Ungaretti e Caproni), al quale lo stesso autore dichiara di essersi ispirato tentando di creare una lingua vicina al «pastiche», caratterizzata dall'«esplosione del linguaggio, [e dal] tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività»(8). In effetti, quella del primo Buffoni è una maniera poetica complessa e policroma, non soltanto per lingua e lessico, ma anche per musicalità e metro.

Nella plaquette di esordio, *Nell'acqua degli occhi* (Guanda 1979), e nei *Tre desideri* si notano l'ampio uso della rima – o altre figure di suono (assonanza, omoteleuto) – e il ritmo quasi cantilenante che caratterizza molte poesie, legato all'impiego di versi tradizionalmente poco comuni, come l'ottonario o il decasillabo (spesso costruito come un doppio quinario(9)). Tuttavia, nei testi di queste raccolte non sono rintracciabili schemi fissi, né rimici né metrici. L'autore sembra piuttosto voler abbozzare di volta in volta una regola – uno schema formale preciso – per poi

infrangerla puntualmente, inserendo versi ipermetri, ipometri o del tutto fuori misura, o ancora saltando una o più rime. Per fare un esempio sul piano metrico, si consideri *Il passo della Rossa* [TD 21](10), un testo in cui il soggetto lirico ricorda la figura di Massimo, un alpinista «perso in parete»: dei 23 versi che compongono la poesia, 12 sono novenari regolari di matrice pascoliana; dei restanti 11, 6 sono ottonari, mentre gli altri sono versi più brevi (ternario, quinario, senario). Ne risulta un componimento caratterizzato per la maggior parte dalla musicalità ripetitiva propria del novenario – alla quale contribuisce anche la fitta rete di assonanze – ma con al suo interno versi in cui questo ritmo si spezza creando effetti di dissonanza (vv. 15-23):

il blu denso fitto senz'aria
 del cielo che scosta nel marmo
 il rosso del passo:
 un breve passaggio di mani
 rapprese alla roccia tiepida.
 Intorno al silenzio del corpo
 nel vento si sazia la luce
 suggerendo
 la vetta fragile.

Oltre che a livello metrico, nella maniera poetica del primo Buffoni un certo tasso di sperimentalismo si esprime anche nella sintassi, nel lessico, nell'interpunzione, nell'uso delle lettere maiuscole e nella costruzione strofica. Un esempio è *Lettera glossata dal carcere di Cuneo* [NAO 11], dalla quale riporto i primi 7 versi:

Mi piaci perché sai finire
 sai forse grandire le cose¹
 Ti parlo del piemonte innamorato
 delle conversioni:
 un piemonte senza suoni
 di cicale e di ciliegi
 con il nome.

¹ della cucina.
 Dietro il segno illuminato
 che grandivi anno per anno
 si vedeva dalla calce
 un po' scrostata.

Il primo elemento destabilizzante che si nota è l'inserimento di glosse (da cui il titolo), in corpo minore, che spezzano il dettato poetico, prolungando periodi apparentemente conclusi oppure inserendo incisi che il lettore non si aspetterebbe. La sintassi è caratterizzata da forti irregolarità, anastrofe ed ellissi, così come il lessico, con il «grandire» del v. 2 (e poi nella glossa), calco originale dal francese *grandir* (ingrandire). Per ultimo si evidenzia l'uso atipico dei segni di interpunzione (ad esempio la mancanza di alcuni punti fermi, qui e in altre poesie della raccolta) e delle lettere maiuscole («piemonte» ma, più avanti nella stessa poesia, Biella o Moldavia). A questo si aggiunge il ricorso discontinuo al capolettera a inizio verso, che diventerà regolare soltanto a partire da *Scuola di Atene* (L'Arzanà 1991).

Insomma, le prime prove poetiche di Buffoni sono caratterizzate dalla tendenza alla sperimentazione e da una conseguente disomogeneità a livello stilistico, segni di un autore che sta maturando ed evolvendo in corso d'opera.

Quanto detto sin qui pertiene agli aspetti esclusivamente formali della sua poesia. Al «falsetto metrico»(11), alla musicalità, ai ritmi cantilenanti, alle raffinatezze e ai giochi stilistici, si oppongono contenuti prevalentemente seri. Come aveva sottolineato già il prefatore di *Nell'acqua degli occhi*, la tendenza di Buffoni alla giocosità e alla leggerezza «non coinvolge che in minima parte la scelta dei materiali e dei temi»(12). Sin dai suoi esordi, anticipando gli interessi che diverranno dominanti nelle opere della maturità, Buffoni tratta nelle proprie poesie temi come il rapporto con la memoria e con i morti, l'età dell'infanzia e della giovinezza o l'emarginazione sociale, per i quali, già nella prefazione alla sua prima plaquette, si è parlato di un «fondo di gravità quasi elegiaca»(13). In questa prospettiva, le soluzioni stilistiche descritte sopra sembrano quasi fungere da contrappeso alla serietà dei nuclei tematici affrontati, secondo un principio di opposizione fra contenuto e forma ben noto alla tradizione novecentesca italiana (da Gozzano a Penna, fino al Montale di *Satura*).

Tuttavia, non sarebbe corretto parlare di una contrapposizione assoluta fra i due elementi costitutivi della sua scrittura. Il campo dei temi del primo Buffoni, infatti, comprende anche motivi in apparenza più leggeri, in particolare quelli del gioco (legato all'infanzia e alla giovinezza) e della maschera. Del primo possiamo trovare echi, più o meno frequenti, all'interno di tutta l'opera del poeta, dalle prime raccolte («Nel gioco d'universo e d'altri, / Vivi mentre gli alberi si aprono; / Per la mano e il gioco / Esser serbati sempre al cancello, / Al ritorno di pomeriggio con il cane» [TD 26]) a quelle della maturità(14); il secondo è invece legato quasi esclusivamente alla fase iniziale della sua produzione.

Il tema della maschera e del trucco è particolarmente caro al poeta: in *Quaranta a quindici* – un libro diviso in due parti: «“what once was romantic” e il “burlesque”»(15) – esso diviene il motivo dominante. La raccolta si apre con l'immagine di Mercurio, nella mitologia greca dio della comunicazione ma anche dei ladri e dei bugiardi(16), che rimanda il lettore a un'idea della poesia come truffa-inganno e del poeta come falsario: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia» [QQ 39].

In contrapposizione a certe tendenze neo-orfiche coeve e all'idea della scrittura lirica come espressione sorgiva, nelle sue prime raccolte Buffoni intende la poesia come mezzo atto a celare, mascherare e filtrare la realtà e la natura più intima dell'io poetico. In questa direzione mi sembra che muova l'uso dei tratti stilistici descritti sopra (il falsetto metrico e lo sperimentalismo), ai quali si aggiunge l'alto tasso di letterarietà che caratterizza la sua poesia, rintracciabile nelle numerose citazioni colte disseminate in molti testi, da Omero [NAO 13], Montale [NAO 14], Virgilio [TD 15], Woolf [TD 18], Keats, [TD 23], Eliot [TD 25], Pavese [TD 32], Montesquieu [TD 33], Byron [QQ 41].

Nelle opere degli anni Ottanta, Buffoni assume una postura marcatamente intellettualistica, influenzata, con tutta probabilità, anche dalle altre attività letterarie (critica e traduzione) che l'autore andava svolgendo parallelamente a quella poetica. A questo riguardo, Bagicalupo ha definito Buffoni un «poeta doctus»(17). Assieme alle soluzioni metrico-stilistiche e all'elevato grado di letterarietà, lo strumento fondamentale che l'io poetico impiega per mascherarsi è l'ironia, che, come chiarisce lo stesso autore, «in sostanza [...] è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia»(18). Tale elemento, cui nelle opere della maturità – soprattutto a partire dagli anni Duemila – Buffoni farà sempre meno ricorso, in *Quaranta a quindici* emerge con forza nella seconda sezione che, come detto, è posta programmaticamente sotto il segno del «burlesque», della beffa e dello spettacolo satirico. In questi testi la voce del soggetto poetico passa attraverso il filtro dell'ironia il dato autobiografico, come ad esempio l'attrazione provata verso un altro uomo, o un particolare ricordo. Da questa opera di mediazione, per cui Buffoni «non dice semplicemente le cose come stanno», deriva un effetto di straniamento, alimentato dallo sguardo di traverso di un io poetante che si presenta come soggetto emarginato.

Il soggetto di *Quaranta a quindici* è turbato da forze di segno opposto: il «romantic» e il «burlesque», la serietà dei temi e lo sguardo ironico, la volontà di trattare il materiale poetico in maniera diretta e quella di camuffarsi, di nascondersi, sfiorando a tratti la reticenza. A questo stato di sospensione, di precarietà esistenziale fa riferimento anche il titolo, derivante dal gergo tennistico, che rimanda al «momento-punteggio in cui al giocatore può parere di star per vincere, ma in cui può anche aver inizio un declino senza remissione, non esistendo un tempo preciso e già deciso che – esaurendosi – possa salvare chi cede»(19).

A partire dalle opere degli anni Novanta, questa condizione di precarietà e di incertezza dell'io lirico e, soprattutto, del suo dettato verrà gradualmente superata da una poesia sempre più precisa, conscia dei propri mezzi e dei propri obiettivi. È la maniera preannunciata già dai testi meno ironici e meno «burlesque» dei *Tre desideri* e di *Quaranta a quindici*, in cui la voce del soggetto poetante rinuncia alla maschera e al camuffamento per aderire meglio alla realtà autobiografica. Risalgono proprio a questi anni (la seconda metà degli Ottanta) alcune delle poesie che confluiranno nelle raccolte successive, ad esempio *Come un politico che si apre* – posto in apertura del *Profilo del Rosa* (Mondadori 2000) ma pubblicato già nei *Tre desideri* – un componimento nel quale si esprimono con chiarezza la poetica e la maniera dominanti nella produzione della maturità.

2. Poetica, progettualità e istanza narrativa: la maniera del secondo Buffoni

Le opere in versi degli anni Novanta e Duemila di Buffoni sono sostenute e attraversate da un'assoluta razionalità. Sul loro sfondo, è ben visibile la presenza di un autore che concepisce, struttura e ordina la materia poetica con la massima precisione. Questa progettualità riguarda e investe tre aspetti essenziali della sua scrittura: la poetica, la struttura della raccolta di versi (il macrotesto) e l'istanza narrativa.

Nel paragrafo precedente si è messa in evidenza la natura duplice della poesia di Buffoni all'altezza di *Quaranta a quindici*, una poesia oscillante tra serietà e ironia, gravità e leggerezza, a livello sia tematico sia tonale. A partire dagli anni Novanta, e in particolare da *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda 1997), la prima maniera diventa quella prevalente. Questo non significa che l'autore rinunci del tutto ad alcuni dei tratti più propriamente «burlesque» – ad esempio si possono ritrovare, in alcuni versi, i ritmi cantilenanti tipici della plaquette di esordio. L'elemento di novità che bisogna sottolineare, tuttavia, è che da un certo momento in poi Buffoni inizia a concepire e valutare ogni costituente della propria poesia – la scelta dei temi e della lingua, l'ordine dei testi, ecc. – nell'ottica di un'idea precisa, e a priori, della poesia stessa: sulla base, in sostanza, di una poetica specifica alla quale attenersi fedelmente. Si tratta di una scelta programmatica che riguarda ogni aspetto dell'opera:

sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di “poetica” e di “progetto”. [...] Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso – la forza unificante – che mi permette di inanellare i frammenti [...] e quindi di scrivere dei libri in poesia – è la mia “poetica”. Come diceva Pasolini del film montato e finito: solo allora quella storia diventa morale. Solo quando i frammenti naturalmente si compongono mi rendo conto dell'estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica (“la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali”) e dell'importanza del concetto anceschiano di “progetto”.(20)

Le parole di Buffoni richiamano alcuni elementi dell'anceschiana “linea lombarda”. Com'è noto, più che da somiglianze a livello stilistico o tematico, i poeti di questo filone sono accomunati da sensibilità affini, da uno sguardo *in re* che tenta di aderire il più possibile alla realtà concreta, attento anche agli aspetti apparentemente più quotidiani e dimessi della vita dell'uomo, nonché da una certa vocazione morale, o più semplicemente etico-civile, che ne caratterizza la scrittura. Sono tutti aspetti che, secondo gradi di intensità variabili, possiamo ritrovare nell'opera di Sereni, l'autore

di riferimento della “terza generazione” lombarda(21), che Buffoni considera il proprio «padre putativo»(22).

La lezione sereniana è forse quella in assoluto più presente nella poesia della maturità di Buffoni, e mi pare che agisca soprattutto su tre aspetti:

- 1) innanzitutto nell’uso di una lingua mediamente piana e tendente al prosastico, che tuttavia è in grado di poetizzare una materia, prosastica anch’essa (il «monocromo, / grigio per tutti i giorni» di *Come un polittico*), attraverso un particolare respiro della voce poetica, un ritmo interno al dettato;
- 2) in secondo luogo per la vocazione civile della poesia, per la ricerca di una «misura etica individuale e sobria»(23) che affronta la dimensione storico-sociale mantenendo però intatta la centralità del soggetto, ossia dello sguardo e del ruolo dell’individuo in un’ottica di matrice esistenzialista;
- 3) per ultimo in relazione alla struttura della raccolta di versi che, come già avviene in Sereni (si pensi al *Diario* e poi agli *Strumenti*), ruota attorno a un’idea dominante sviluppata attraverso una serie coesa e organica di poesie; in questa prospettiva, l’organizzazione del macrotesto diventa fondamentale, poiché è proprio l’architettura del libro di versi che ne garantisce la coerenza e la coesione, nonché, per riprendere le parole di Buffoni, la «morale».

Si viene così a toccare il secondo elemento caratterizzante la produzione più recente di Buffoni, che riguarda appunto la funzione e la progettazione della struttura della raccolta poetica. A differenza di quanto non avviene con i primi libri, la cui natura è prevalentemente quella di raccolte composite, in quelli degli anni Zero la progettualità alla base dell’opera è imprescindibile: «oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto»(24).

Le raccolte di questo periodo sono tutte caratterizzate da un’estrema coerenza e coesione interne, a livello sia tematico (il racconto autobiografico nel *Profilo del Rosa*, la figura del nipote in *Theios*, la dimensione bellica in *Guerra*, il ricordo di una vecchia relazione amorosa in *Jucci*) sia strutturale. A quest’ultimo riguardo si prenda in considerazione il *Profilo del Rosa*: la raccolta, che per molti aspetti segna l’inizio della fase matura della poesia di Buffoni, costituisce una «descrizione in versi di una crescita, dall’infanzia all’adolescenza all’età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell’ultima sezione»(25). Molte delle poesie qui confluite sono state composte durante un lasso di tempo abbastanza ampio, ossia già a partire dagli anni Ottanta (si è visto il caso di *Come un polittico*), tuttavia, come ricorda Gezzi, la maggior parte di esse sono state riprese e pubblicate senza modifiche o interventi di sorta(26). L’autore ha lavorato a lungo, invece, sull’«ordine interno delle poesie»(27), a dimostrazione dell’importanza del ruolo che l’architettura generale della raccolta riveste.

Questo lavoro non riguarda soltanto la sequenza dei vari testi, ma anche la loro divisione in sezioni. Il *profilo del Rosa* è strutturato in sei parti, più due testi che fungono da cornice (uno all’inizio – *Come un polittico* – e uno alla fine – *Di quando la giornata è un po’ stanca*), caratterizzati anche tipograficamente con l’uso del corsivo. Le sezioni, che dimostrano sul piano dei temi una loro coerenza interna, hanno la funzione di determinare la scansione cronologica del racconto: dai ricordi di infanzia al tempo presente. Lo scopo dell’opera – «la descrizione di una crescita» – dunque, è raggiunto innanzitutto grazie a un’organizzazione strutturale precisa, che garantisce la coerenza e la coesione dei vari frammenti costitutivi, lasciando così intuire al lettore il senso profondo del libro stesso (la morale). In una simile prospettiva, il peso accordato al singolo testo diminuisce: da un certo punto in poi, Buffoni inizia a concepire i propri componimenti come porzioni costitutive di un quadro più ampio che non possono essere separate dall’insieme stesso, se non a costo di perdere o travisare in parte il loro significato(28).

Il lavoro sul macrotesto dell’opera si lega strettamente all’ultimo degli elementi caratterizzanti la poesia di Buffoni che ho individuato in precedenza: l’istanza narrativa. Già a partire da *Scuola di Atene*, l’autore dimostra uno spiccato interesse nei confronti della narratività dei propri versi: le poesie di questa raccolta (che tematicamente ruotano tutte attorno ai ricordi di infanzia e all’omosessualità) costituiscono delle narrazioni brevi che procedono per frammenti, ossia piccole strofe, non sempre legati fra loro. Uno dei modelli è il Gozzano dell’*Amica di nonna Speranza*, che

negli ultimi versi di *Pareti* [SA 63], la poesia conclusiva, Buffoni richiama esplicitamente: «E solo in questo galestro / Bianco ottantacinque / Mi rendo conto / Che siete stati vivi / Zii dell'ottocento». Ma è con *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997) che l'istanza narrativa emerge con forza e in via definitiva nella poesia di Buffoni, trovando nel titolo della raccolta anche una propria definizione di genere. Il primo dato che differenzia i testi di *Suora Carmelitana* da quelli di *Scuola di Atene* è una presenza più diffusa dei nessi logico-temporali, che determinano una maggiore coesione interna dei testi, aiutando il lettore a comprendere meglio lo sviluppo del racconto. A questo si aggiunge il respiro più ampio del dettato poetico, che generalmente ruota attorno a metri lunghi come l'endecasillabo (compresi quelli più rari, come l'endecasillabo epico pascoliano) o il settenario doppio. Anche i tempi verbali predominanti sono quelli propri della narrazione: in particolare l'imperfetto, che sia in *Suora Carmelitana* sia nel *Profilo del Rosa* è il tempo in assoluto più ricorrente.

A livello linguistico e stilistico, Buffoni opera uno spostamento della propria maniera poetica dal modello gaddiano (il *pastiche*) a quello di Sereni, caratterizzato da un particolare «respiro della frase poetica, mirante a trasformare [una certa] povertà lessicale in una ricchezza»(29). Il poeta abbandona progressivamente gli sperimentalismi tipici della prima produzione per approdare a una lingua tendenzialmente piana che, pur sfruttando un'ampia varietà di registri lessicali (da quello medio – che è il più presente – a quello gergale o colloquiale), si esprime in un dettato uniforme e regolare. Tuttavia, per evitare un'eccessiva prosasticità linguistica e stilistica, Buffoni utilizza alcuni espedienti che innalzano il tono della voce poetante, come l'inversione, l'anastrofe o l'anafora, o, al contrario, cambi di registro che lo abbassano bruscamente, provocati anche dal ricorso alla mimesi linguistica, evidente in particolare in una raccolta come *Theios* (Interlinea 2001), dove l'io poetico adatta di volta in volta il proprio lessico alle varie fasi della vita del nipote, protagonista e dedicatario del libro.

Come si è detto, a partire da *Suora Carmelitana* l'autore sviluppa nei libri di poesie delle trame legate soprattutto al proprio passato e ai propri ricordi. Questa vocazione alla narrazione si esprime al massimo grado nei libri a cavallo degli anni Novanta e Zero, e in particolare in *Suora Carmelitana*, nel *Profilo del Rosa* e in *Theios*, per i quali da più parti si è parlato di una “trilogia della Bildung”. Le vicende biografiche, le storie di formazione e di maturazione raccontate in versi – quella dello stesso Buffoni e quella del nipote – trovano nell'organizzazione strutturale dell'opera il loro compimento, poiché, come si è visto, è proprio attraverso il macrotesto che si esprime il senso di una progressione narrativa e dello sviluppo di una trama(30). Così, a proposito del *Profilo del Rosa*, Giovanardi ha scritto che «è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto [di *Suora Carmelitana*] si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta»(31).

Muovendosi nello spazio periferico della poesia narrativa(32) (tra i modelli cronologicamente più prossimi bisogna ricordare Bertolucci, Pagliarani e Giudici), e seguendo al tempo stesso alcune delle direttrici dominanti del panorama poetico più recente, Buffoni ha contribuito a delineare un certo filone della poesia italiana contemporanea, al quale possiamo ascrivere, tra gli altri, autori come Pusterla e Gezzi(33): si tratta di una poesia in cui l'attitudine narrativa e il soggettivismo autobiografico si accordano a una vocazione etico-civile in senso forte, impegnata sull'attualità e sulla storia.

3. L'imperativo etico della testimonianza

Di quando la giornata è un po' stanca
E cominciano le nuvole a tardare
Invece del nero all'alba che promette
Costruzione di barche a Castelletto con dei legni
Morbidi alla vista, già piegati.

Non con la ragione ma con quella
 Che in termini di religione militante
 È la testimonianza
 Ti dico: tornerai a San Siro,
 Sotto vetro la cravatta a strisce nere
 Sul triangolo bianco del colletto
 Come nella fotografia del cimitero.

10

Di quando la giornata è un po' stanca è la poesia finale del *Profilo del Rosa*, raccolta che per molti aspetti può essere considerata un «vero libro-summa della poesia di Buffoni»(34). L'ultima sezione del libro, l'unica in cui sul piano dei verbi si registra una prevalenza di tempi presenti e futuri, è incentrata sulla vita adulta dell'io poetico. In questi testi emerge, a tratti, un presagio di morte: il sentimento della fine, ancora distante eppure già percepibile dal soggetto poetico, viene espresso attraverso una serie di immagini che rimandano alla decadenza e al deperimento di persone e oggetti, prima su tutte quella ricorrente della *Donna del circo Orfei*, che dà il titolo all'intera sezione e che rimanda direttamente al tema della maschera e del trucco. A differenza di quanto avviene nelle raccolte di esordio, tuttavia, il mascheramento non funge più da protezione e scudo: esso si dimostra, inevitabilmente, un tentativo vano di opporsi allo scorrere del tempo. Così, nel finale, Buffoni descrive la donna che ormai «è scarpata / Tra binari capannoni in disuso / Lungo le sponde del Cavour / Verso lo scaricatore Sesia» [PR 134].

Abbandonata in via definitiva l'ipotesi del trucco, alla donna del circo (voce mascherata) si sostituisce nell'ultima poesia una figura reale (voce autentica): quella del padre di Buffoni. L'autore spiega che *Di quando la giornata...* è costruita attorno al ricordo della figura paterna, nella quale si fondono e si confondono quelle del «padre legittimo» e del «padre poetico»(35), ossia Vittorio Sereni. I due sono accomunati da dati sia anagrafici sia biografici: nati a un anno di distanza l'uno dall'altro (Sereni nel 1913, il padre di Buffoni nel 1914), hanno entrambi prestato servizio militare come ufficiali nell'esercito italiano durante la Seconda Guerra Mondiale, vivendo tra le altre l'esperienza della prigionia, che entrambi hanno cercato di raccontare attraverso un diario di memorie: Sereni nel *Diario d'Algeria* del 1947, il padre di Buffoni in un diario privato il cui ritrovamento da parte del poeta è alla base di *Guerra*.

La poesia costituisce una sorta di colloquio, ma ad una sola voce, dell'io poetico con la figura di un padre ormai scomparso, alla quale il soggetto che parla continua a sentirsi vicino. Il componimento si apre con un'indicazione temporale espressa attraverso una reticenza («Di quando...»), che crea l'effetto di un discorso ripreso a un punto non precisato, determinando un senso di incertezza e disorientamento. Questa sensazione introduce alle due immagini in cui si esprime e si concretizza quel presagio di morte di cui si diceva: la «giornata un po' stanca» (che intendo come perifrasi per indicare il momento del tramonto, la fine del giorno) e le «nuvole» che «cominciano a tardare», ossia a «portare la sera», coprendo il sole all'orizzonte e creando ombra e buio (attribuisco a «tardare» questa accezione, secondo un uso transitivo letterario e poco diffuso).

Ad esse, però, si oppone subito un'immagine positiva: quella dell'«alba che promette / Costruzione di barche», ossia un nuovo giorno di attività e lavoro (l'imminenza dell'evento è suggerita anche dal «già» del v. 5). Come spiega l'autore, Castelletto Ticino (in provincia di Novara, al confine fra Piemonte e Lombardia) è una località «dove è ancora fiorente un raffinato artigianato specializzato nella costruzione di piccoli natanti»(36). L'immagine delle barche, il cui valore positivo è rafforzato dall'aggettivo e dal participio che seguono («morbidi» e «piegati»), ricorre spesso anche in *Frontiera* di Sereni, dove pure evoca un senso di dignità e di importanza del lavoro e della fatica dell'uomo, rimandando, al tempo stesso, alla sua caducità:

non saremo che un suono / di volubili ore noi due / o forse brevi tonfi di remi / di malinconiche barche [Strada di Zenna]; il lago un poco / si ritira da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose, / di remi infranti, di reti strappate [Settembre]; te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline / sul

lago che brulica di barche / arido nel ferragosto [*Te n'andrai...*]; ma sugli anni ritorna / il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine [*Ecco le voci...*].(37)

Il contrasto fra il presagio di morte e l'immagine di un nuovo inizio, secondo un principio di esatta simmetria che caratterizza la cornice del *Profilo del Rosa*, riprende inoltre il finale di *Come un polittico...*, in cui «il vento capriccioso / [che] Corteggiava come amante / I pioppi giovani / Fino a farli fremere» si oppone all'«affanno» esistenziale del soggetto lirico.

Questo sentimento di rinascita – o continuazione – introduce alla seconda parte della poesia, incentrata sulla figura paterna e, soprattutto, sul valore della memoria e del ricordo, in relazione al tempo sovraindividuale della storia. Attorno a questo nucleo tematico è costruita e ruota tutta la raccolta. Nel *Profilo del Rosa* il soggetto poetico di Buffoni percepisce il tempo come qualcosa di inafferrabile, dall'individuo, nella sua totalità: «la sensazione di non essere più in grado, / Di non sapere più ricordare / *Contemporaneamente* / Tutta la sua esistenza» [*Come un polittico...*, PR 89]. Come ricorda Bodei, sulla scorta di Locke, la natura frammentaria del tempo rivissuto dal soggetto attraverso la memoria mette in crisi l'identità stessa dell'io:

Locke sa perfettamente che il filo della nostra memoria è interrotto dall'oblio, che l'identità è sempre intermittente: “Non c'è un solo momento della nostra vita”, dice, nel quale “noi abbiamo presente davanti agli occhi, in un quadro solo, tutto il concatenamento delle nostre azioni passate”.(38)

Da questa consapevolezza deriva in Buffoni l'imperativo etico di salvare, attraverso la scrittura e un «recupero del ricordo [...] episodico e oggettuale»(39), ciò allo scorrere del tempo può essere sottratto: «frammenti autentici»(40) di vita quotidiana, «minimi atti».

Tale imperativo lega assieme i vari fili narrativi che si diramano nella raccolta e le varie declinazioni del macro-tema tempo / memoria: la riscoperta del proprio territorio e dei propri paesaggi, i ricordi di infanzia, i familiari, le loro esperienze tragiche, i fatti della micro-storia e quelli della macro-storia. Questa varietà di vicende e memorie narrate è racchiusa già nel valore polisemico del titolo, che da una parte rimanda all'immagine del Monte Rosa che domina il paesaggio dell'alta Lombardia, dall'altra al triangolo rosa che nei Lager nazisti veniva cucito sulle casacche dei prigionieri omosessuali (al tema della scoperta travagliata della propria omosessualità è dedicata interamente la quinta sezione della raccolta: *Naturam expellas furca*).

La molteplicità dei temi è sviluppata secondo una serie di coppie oppostive che attraversano tutto il libro: due fra le più importanti, lo abbiamo già visto, sono quelle memoria / tempo e individuo / storia. Ad esse si possono aggiungere: passato / presente, dentro / fuori, artificio / natura, casa / mondo esterno e, paesaggisticamente, regione montagnosa / ambienti cittadini.

Un'altra, fondamentale coppia oppositiva è esplicitata in *Di quando la giornata...*: ragione / religione militante, termini evidenziati dalla rima interna ravvicinata. In questi versi Buffoni contrappone alla ragione, che, constatando il divario incolmabile che separa la vita limitata dell'individuo dal tempo inarrestabile della storia, determina una visione vicina all'esistenzialismo ateo e tendenzialmente pessimista (propria già di Sereni), il valore della religione militante che si esprime nell'atto della testimonianza. Questa parola, in Buffoni, si carica di valori etici e morali: testimoniare, voce che rimanda a una sfera sia laico-giuridica sia religiosa, significa affermare l'importanza dell'esistenza di ciascun individuo, dei vivi e dei morti, in una prospettiva di lunga durata che sancisca il legame fra presente e passato, fra le vecchie generazioni (i padri) e le nuove (i figli).

La volontà dell'autore è aderire, quanto più possibile, con i propri versi alla realtà, come dimostra anche l'ampio uso di toponimi che si registra in tutta la raccolta: adesione alla realtà significa in primo luogo adesione al paesaggio, sia antropizzato sia naturale, ossia, come scrive Inglese, «esigenza di precisione spaziale»(41). Il tentativo di salvare e tramandare la memoria passa innanzitutto attraverso il riavvicinamento con le generazioni del passato e con le esistenze di coloro che non sono più vivi: il tema dell'incontro e del dialogo con i morti è un'altra delle direttrici proprie della poesia di Sereni, rintracciabile soprattutto negli *Strumenti umani*. Visto anche il

riferimento implicito al poeta di Luino, è lecito supporre che testi come *Intervista a un suicida*, *Il muro* o *La spiaggia* siano stati presi a modello da Buffoni per la composizione di *Di quando la giornata...*; ma mentre gli *Strumenti* si chiudono con l'immagine chiaroscura dei morti che sono sul punto di parlare all'io poetico («Non / dubitare, – m'investe della sua forza il mare – / parleranno» [*La spiaggia*]), la poesia finale del *Profilo del Rosa*, come detto, costituisce una sorta di dialogo a una sola voce, in cui la possibilità di risposta da parte di chi non è più in vita non è data. Anzi, negli ultimi versi del componimento ci viene descritta la fotografia «sotto vetro» (il cui valore metaforico è molto forte) del padre nel «cimitero».

In questo termine, che chiude in via definitiva la raccolta, si esprime una visione contingente dell'esistenza umana che nega, o comunque non prende affatto in considerazione, la possibilità di una realtà trascendente (il «tornerai a San Siro» del v. 9 è di fatto subito negato dal «sotto vetro» nel verso successivo). Per questo aspetto, *Di quando la giornata...*, più che ai testi degli *Strumenti*, si avvicina a una poesia come *Autostrada della Cisa* (in *Stella variabile*) – in cui Sereni, allo stesso modo, ricorda il proprio padre – che si chiude con una domanda dai toni fortemente pessimistici: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?».

D'altronde va sottolineato che in Buffoni non c'è mai stata traccia di quell'anelito metafisico che invece caratterizza il primo momento della produzione sereniana. Il discorso di Buffoni sul valore della memoria si risolve su un piano esclusivamente laico-civile: la «religione militante» non si oppone a quella, per così dire, ortodossa (che rimanderebbe a un mondo altro non contemplato dal poeta), bensì alla «ragione», ossia a una concezione materialistica e disillusa della vita, di stampo leopardiano, e, d'altra parte, all'indifferenza nichilistica di chi rifiuta ogni tipo di militanza.

Da un punto di vista stilistico, in *Di quando la giornata...* si nota come, rispetto alle prime raccolte, la voce poetica di Buffoni si assesti su un tono e su un registro medi, smorzando le note più marcatamente ironiche o «burlesque». Il dettato del *Profilo del Rosa* è infatti uniforme e piano, salvo lo sporadico ricorso ad alcune figure sintattiche come l'inversione o l'anastrofe («cominciano le nuvole», «invece del nero all'alba che promette», «sotto vetro la cravatta»). Anche le figure di suono sono meno frequenti: nella poesia conclusiva si contano soltanto alcune rime interne o assonanze, poste per lo più a una distanza tale da diminuirne sensibilmente l'effetto musicale:

stanca: alba: testimonianza: cravatta; nero: cimitero; costruzione: ragione: religione; Castelletto: colletto.

Nelle poesie del *Profilo del Rosa*, inoltre, non si registrano gli sperimentalismi e la disomogeneità propri dei primi lavori di Buffoni. Al «falsetto metrico» si sostituisce una versificazione di ampio respiro che ruota attorno alla misura endecasillaba, con versi perlopiù ipermetri e ipometri (vv. 1-2-3-5-6-9-10-11). Tuttavia, è più utile affrontare la questione da un altro punto di vista. Si è già detto dell'importanza che per Buffoni ha il ritmo in poesia; per approfondire il discorso riporto una dichiarazione del poeta in merito:

[Parlando di un verso di Sereni] quelle parole diventano «pietre», diventano «bielle», acquistano un «valore aggiunto». Un procedimento avvalorato dall'inserimento nella frase ritmica, in quel respiro che possiamo definire anche bertolucciano, in cui il verso può avere nove, tredici, quindici, diciassette sillabe. Può essere anche l'endecasillabo. Ma ciò che veramente conta è il respiro profondo, come nel *blank verse* inglese; ciò che conta sono i luoghi dove cade il respiro. Se devo dirti della mia versificazione, ciò che sento non è una metrica, bensì il respiro ritmico.(42)

Cogliendo il suggerimento offerto dallo stesso Buffoni, proviamo ad analizzare *Di quando la giornata...* da un punto di vista strettamente ritmico-accentuativo (con _ si indicano le sillabe dove cade un accento forte e con U quelle atone o con accento debole):

- 1: U_UUU_UU_U
- 2: UU_UUU_UUU_U
- 3: UUUU_U_UUU_U
- 4: UU_UU_UUU_UUU_U
- 5: _UUU_UUU_U
- 6: _UUU_UUU_U
- 7: U_UUUUU_UUU_U
- 8: _UUUU_U
- 9: U_UUU_UUU_U
- 10: UU_UUU_UUU_U
- 11: UU_UU_UUU_U
- 12: UU_UUUU_UUUU_U

I versi sono quasi tutti accomunati dalla presenza di tre ictus principali e del piede quadrisillabico _UUU che attraversa tutto il componimento. Questi elementi, che conferiscono alla prosodia una certa regolarità, determinano il respiro profondo della poesia e la sua musicalità. La tradizione alla quale si rifà Buffoni è probabilmente quella accentuativa anglosassone(43) (come suggerisce anche il riferimento al *blank verse* nella dichiarazione sopra riportata), filtrata, magari, dall'esempio di Sereni, che negli *Strumenti* adotta strategie di versificazione simili. Nel momento in cui nei componimenti di Buffoni si assiste a un abbassamento del registro del dettato poetico e a una maggiore prosaicità che caratterizza sia la voce sia i temi, spetta innanzitutto al ritmo e al respiro della voce stessa il compito di poeticizzare la materia trattata.

Gli elementi di novità che Buffoni inserisce nelle proprie opere a partire dagli anni Novanta muovono, come detto, verso il recupero di una dimensione propriamente etica della poesia e della parola, sia sul piano dei contenuti sia su quello della forma. Tale recupero, sostiene Borio, avviene sulla base di «una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche»(44), come avviene soprattutto in *Guerra*.

4. Un mondo in *Guerra*: storia, uomini e natura

Il progetto di *Guerra* nasce da un'esperienza biografica; nella nota alla fine della raccolta, l'autore spiega che l'idea del libro gli venne «verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente documenti relativi agli anni 1934-1954 e tra questi una sorta di diario scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento»(45).

La raccolta esce a distanza di qualche anno dal ritrovamento del diario e ad esso, in realtà, si ispira soltanto in parte. Pur partendo dal dato biografico, Buffoni allarga il progetto del libro: l'esperienza particolare del padre, soldato e prigioniero nei lager tedeschi e polacchi durante il secondo conflitto mondiale, viene presentata come una fra le tante manifestazioni del male che caratterizzano la storia sia umana sia naturale. La guerra è vista dal poeta come una condizione assoluta e universale, tragica e immanente.

Così, all'esperienza militare del padre, Buffoni affianca la rappresentazione di molte altre vicende belliche di ogni epoca, dall'invasione delle Americhe da parte degli europei colonizzatori alla Prima Guerra Mondiale, dai ricordi legati al proprio servizio di leva ai recenti episodi di razzismo contro le «profughe alla stazione» [160]. Ognuna delle quattordici sezioni(46) che compongono la raccolta è dedicata a un aspetto diverso del macro-tema guerra. Di seguito riporto *Ma che cosa si capiva stando lì*, tratta dall'undicesima sezione – che si intitola *Sul tappeto per terra* – dedicata specificamente alla figura paterna e ispirata al ritrovamento del diario di prigionia:

Ma che cosa si capiva stando lì
 Delle tre guerre in una,
 Tedeschi contro americani,
 Italiani contro tedeschi, italiani contro italiani?
 E che cosa qui, dopo? 5
 Borghesia cattolicesimo fascismo
 Forse è crescere i figli
 Portandoli la domenica al cimitero
 Sulle tombe di marmo dei nonni.
 Così che un accidente non la norma 10
 Sia per loro
 Il morto insepolto la nuda terra il fuoco.

Per procedere con l'analisi è utile suddividere la poesia in due parti: dal v. 1 al v. 5 e dal v. 6 al v. 12. Nella prima l'io poetico si rivolge a un ascoltatore non esplicitato (forse il proprio padre, forse il lettore oppure se stesso, o ancora le tre cose insieme), attraverso due domande che contrappongono due momenti storici ben distinti, indicati dai deittici spaziali «lì» e «qui» (uniti dalla rima): il primo è quello che ha vissuto la generazione del padre, un periodo tragico che si aprì con l'armistizio dell'8 settembre – gli anni della guerra civile italiana, che vide contrapporsi le forze della neonata RSI, dei nazisti, dei partigiani e degli Alleati, in uno scontro tutti contro tutti («le tre guerre in una»); il secondo è quello attuale dei figli, da cui il poeta parla e scrive, è il «dopo» della generazione successiva che non ha vissuto direttamente l'esperienza bellica, ma alla quale spetta il compito di indagare il passato e custodirne la memoria.

Il confronto con il passato è determinato anche dalla volontà dell'autore di cercare di comprendere le radici e le cause dei mali perpetrati dagli uomini nel corso dei secoli (volontà espressa dal primo verso della poesia, «che cosa si capiva»). Tuttavia, mentre nel *Profilo del Rosa*, come si è visto, Buffoni afferma l'importanza della memoria in un'ottica di lunga durata che mira a salvaguardare il legame tra passato e presente e tra le varie generazioni, in *Guerra* sembra ribaltare completamente il discorso. Il rapporto con il passato si risolve qui in chiave pessimistica: il poeta rovescia, per così dire, il rovesciamento montaliano di Cicerone («la storia non è magistra / di niente che ci riguardi»), sostenendo piuttosto che se mai il passato e la storia possono trasmettere un qualche insegnamento, questo, probabilmente, sarà nocivo. Il male è infatti percepito come qualcosa che si potrae di epoca in epoca, come un errore che i figli imparano a commettere dai propri padri. Il motivo ricorre lungo tutta la sezione *Sul tappeto per terra*, che si apre su questo esergo: «uccidendo il padre e dunque tagliando / La catena di trasmissione delle conoscenze / Sbagliate» [207].

In *Ma che cosa si capiva...* il tema della trasmissione del male è sviluppato nella seconda delle due parti individuate in precedenza. Le «conoscenze sbagliate» di cui parla Buffoni sono riassunte nei tre sostantivi del v. 6: «borghesia cattolicesimo fascismo», che, in senso ampio, stanno ad indicare – con accezione negativa agli occhi del poeta – altrettanti aspetti dell'ideologia egemone nella società italiana della prima metà del XX secolo: il sistema socio-economico, la religione e il modello politico. Il male e gli errori di cui parla Buffoni, tuttavia, non afferiscono soltanto al piano della macro-storia. Essi riguardano l'etica dell'individuo, la sua sfera privata e quotidiana, e possono manifestarsi anche in un gesto semplice come quello che il poeta descrive nella scena che chiude la poesia: portare i bambini la domenica a visitare le tombe dei nonni al cimitero.

Le lapidi e, per metonimia, i monumenti funebri – nella tradizione poetica simboli per eccellenza della conservazione della memoria presso i posteri – diventano per Buffoni il mezzo di «trasmissione delle conoscenze sbagliate»: il cimitero si trasforma così in un luogo di deformazione del passato e di conseguenza del presente, poiché suggerisce una percezione distorta della storia e della realtà. Gran parte delle vittime della guerra e dei conflitti politico-sociali – dai caduti in battaglia ai morti in mare durante le traversate – infatti, di «norma» non hanno «tombe di marmo» a testimoniarne l'esistenza e a custodirne il ricordo.

Presso la generazione dei «figli» la loro memoria si perde, e con essa la percezione del male che hanno subito. In questi versi, inoltre, emergono due considerazioni del poeta sull'attualità: la prima è legata alla progressiva perdita della coscienza storica, sostituita dall'eterno presente del sistema mediatico e delle realtà virtuali; la seconda riguarda la scarsa consapevolezza delle dinamiche storico-sociali della contemporaneità, per cui l'individuo-spettatore percepisce le guerre, i mali e i crimini perpetrati nel mondo come qualcosa di distante che non lo riguardano («un accidente»), e con essi le loro vittime.

Guerra si apre proprio con l'immagine di questi uomini e queste donne maltrattate e dimenticate che il poeta chiama «le vittime della storia», aggiungendo, con tono ironico e al tempo stesso sfiduciato, che sarà Dio a premiarle «alla fine dei tempi» [159].

Il solo modo per interrompere questo circolo vizioso di trasmissione del male che si sviluppa sia nel tempo sia nello spazio, secondo Buffoni è rifiutare di commettere gli stessi errori di quelli che ci hanno preceduti, «per fermare la storia». Il simbolo di questo rifiuto è il soldato disertore, colui che si nasconde tra i cespugli e, spinto dai motivi più disparati, sceglie di non partecipare alla guerra. A questa figura è dedicata la prima poesia della sezione *Soldati e gente* [170]:

E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43
 Le avevi nel '17
 Li avevi a Solferino nel '59
 Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone
 Di Attila di Cortez
 Di Cesare e Scipione
 Tu, disertore di professione
 Nascosto tra i cespugli
 A spiarli mentre fanno i bisogni
 Per fermare la storia.
 Tu, scarico della memoria.

La figura anti-epica del disertore determina lo svuotamento dall'interno di ogni retorica patriottica o nazionalistica. L'obiettivo di *Guerra*, infatti, è mostrare e descrivere la prassi bellica in tutta la sua crudeltà e violenza, senza lasciare spazio né a moralismi né a sentimentalismi di sorta. La raccolta si pone così come «un libro totalmente antielegiaco»(47) e, aggiungerei, antilirico, poiché ad emergere in primo piano non è l'io con la propria soggettività, ma la condizione tragica e universale della guerra, i cui effetti emergono chiaramente nell'ultimo verso di *Ma che cosa si capiva...*

Con questi tre sostantivi (il morto, la terra e il fuoco), posti uno dietro l'altro senza virgole a dividerli, Buffoni riesce a sintetizzare ed esprimere due concetti fondamentali: il primo è il carattere cruento e disumano della guerra, che produce «morti insepolti», cadaveri di persone abbandonati come carcasse animali; il secondo è l'universalità della condizione bellica, che non riguarda soltanto le società umane, ma la natura tutta (cui ci rimandano, per metonimia, i due elementi fondamentali: la terra e il fuoco).

Nel verso conclusivo della poesia, Buffoni anticipa il tema che verrà sviluppato nel finale della raccolta: all'indagine sulle responsabilità dell'individuo e sulla persistenza del male nella storia dell'uomo, nell'ultima sezione (*Se mangiano carne*) subentra un discorso di portata più ampia sulla teodicea e sulla natura.

Il filo concettuale che unisce i vari testi è un'idea di violenza non soltanto come «pulsione antropologica primaria»(48), ma come vera e propria legge che regola la vita naturale. Ogni sistema biologico è caratterizzato dall'entropia e dalla guerra interna fra le proprie parti costitutive, dallo scontro incessante fra gli individui che si uccidono a vicenda per la sopravvivenza o il predominio. Nell'ultima sezione lo sguardo di Buffoni si allarga così dalla società e dalla storia dell'uomo a tutto il regno animale, secondo una visione «antiantropocentrica»(49) di chiara matrice leopardiana. Spogliata di ogni teleologia, la natura si mostra al lettore in tutta la sua immotivata crudeltà:

Anch'io ho visto gatti grossi mangiarsi dei neonati / Persino loro figli, e so che tra gli squali / Può avvenire che il più grosso / Divori il fratellino prima ancora del parto / In ventri matris [215]; La gatta-vita-gatta indipendente / Intanto continua il suo corso / Perché niente la riguarda tranne il grembo / Dove già piccoli soldati / Gli arti tendono [217]; Per gustare la carne prelibata / Di quel corpo grande il doppio del suo / Lo tramortisce con un colpo di coda / Poi gli stacca le zampe con le chele [217].

Lo spostamento del fuoco dal particolare (l'esperienza bellica del padre) all'universale (il mondo naturale)(50) cui assistiamo nel finale di *Guerra* determina dunque una assolutizzazione del sentimento del male, presenza obliqua e immanente la vita stessa di cui le poesie della raccolta – che rappresentano in sostanza delle variazioni sul *Leitmotiv* bellico – mostrano al lettore i vari risvolti. Da questo punto di vista, come ha sostenuto Mazzoni riprendendo la formula di Montale, *Guerra* si propone come «uno dei migliori esempi di poesia inclusiva che la letteratura italiana abbia prodotto negli ultimi decenni»(51).

A livello tematico, possiamo individuare, all'interno della tradizione poetica italiana del XX secolo, molti modelli possibili, dall'Ungaretti del *Porto sepolto* al Sereni del già citato *Diario d'Algeria*. Ciò che distanzia il poeta di *Guerra* dai precedenti novecenteschi, tuttavia, è innanzitutto un dato biografico: Buffoni, infatti, non ha mai preso parte in prima persona a un conflitto bellico(52). Questo fatto determina una differenza sostanziale nello statuto dell'io poetico alla base del libro: mentre il soggetto poetante di Ungaretti e Sereni parla della propria, reale e circoscritta esperienza, quello di Buffoni, per così dire, si moltiplica, accogliendo in sé le voci e i punti di vista di molte altre persone.

Così, a seconda delle sezioni del libro o delle singole poesie, il lettore ascolta una voce di volta in volta diversa: quella dell'autore (che, programmaticamente, si sforza di immaginarsi l'esperienza bellica come se l'avesse davvero vissuta(53)), quella del padre, con i suoi ricordi di guerra appuntati sul diario, quella di un soldato anonimo, di una «vittima della storia» o di un noi indefinito. *Guerra* si presenta dunque come una raccolta composita e variegata, sul piano sia macrotestuale sia della voce poetica che, come scrive Baldacci, «lungo tutto l'arco del volume, si dà sempre come coro degli avvenimenti»(54).

È evidente la distanza che intercorre tra questa raccolta e il precedente *Profilo del Rosa*, dove la presenza di un unico soggetto lirico, con la sua voce narrante e il suo dettato uniforme, garantiva la coesione e la coerenza del libro. Sul campo dei temi, d'altronde, le differenze fra le due opere sono sostanziali: una è incentrata sulla biografia particolare di un individuo, l'altra su un tema universale. Al tempo stesso, tuttavia, l'io poetico di *Guerra* si allontana sensibilmente anche da quello delle prime raccolte di Buffoni, poiché lo scambio e la pluralità di voci cui il lettore assiste ora non è dettato dalla volontà del soggetto di camuffarsi e nascondere la propria intimità dietro una maschera di ironia, bensì dallo sforzo di inquadrare un tema di enorme portata e complessità da più angolazioni possibili.

La molteplicità dell'io poetico di *Guerra* determina, inoltre, una conseguenza importante a livello stilistico: lungo il corso dell'opera Buffoni attua una continua mimesi linguistica della voce poetante, per cui il lessico e il registro cambiano di volta in volta a seconda di chi prende la parola:

Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stato il pompinaro di mio padre. Cerco teroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca [159, corsivo dell'autore]; Dove il Piemonte in fondo tra i castagni / Cerca di infilare il mare, riccioli grigi / Di cuoco umidi nella grande cucina / E soldati che cavalcano sul tetto / Il braccio azzurro della gru [162]; Gagliardetti mostrine fiamme vive / Palestre per gladiatori già addestrati / Secutor gallo sannita trace / E massaggi unguenti prostitute [219]; Fratelli Bin ce stava scritto e su `na freccia / Pure er cortello segnalava / A fabrica de Clothes an American / Legend [224].

Questi pochi esempi bastano a restituirci la grande varietà lessicale e di registri che caratterizza *Guerra*. Buffoni esplora molte possibilità espressive, attraversando diastraticamente la lingua italiana, dal dialetto al registro volgare o gergale, a quello più alto proprio della tradizione lirica. Al

tempo stesso, tuttavia, le strutture più profonde del suo dettato poetico restano sempre le stesse, garantendo la coesione interna fra i vari testi: mi riferisco alla metrica, o, per meglio dire, al ritmo, alla sintassi e alle figure di suono. Mazzoni parla di «un ritorno periodico di strutture elementari che, introducendo delle zone di regolarità, sorreggono e giustificano l'ingresso delle irregolarità. È uno scheletro fatto di rime facili [...] e di endecasillabi ritmicamente scanditi [...], magari ipometri e ipermetri»(55).

La mimesi linguistica, dunque, caratterizza solo in parte il dettato di Buffoni: è come se al sostrato proprio della voce poetica dell'autore (il ritmo) si sovrapponesse uno strato superficiale (il lessico e il registro) proveniente da un personaggio-narratore di volta in volta diverso.

In *Ma che cosa si capiva...* questo fenomeno non è subito evidente, perché la poesia rientra nell'insieme dei testi di *Guerra* in cui l'io poetico coincide con l'autore stesso. Tuttavia, possiamo concentrare la nostra attenzione su quelle strutture profonde del dettato poetico di cui si è parlato. Come in *Di quando la giornata...*, analizzata nel paragrafo precedente, sul piano ritmico-accentuativo il testo mostra una certa regolarità, determinata dalla ricorrenza di tre accenti forti per ogni verso (ad eccezione dell'ultimo) e dall'andamento tendenzialmente dattilico:

- 1: UU_UUU_UUU_
- 2: _UU_U_U
- 3: U_U_UUU_U
- 4: UU_U_UU_U | UU_U_UU_U
- 5: UU_U__U
- 6: UU_UUUU_UUU_U
- 7: _U_UU_U
- 8: U_UUUU_UUUU_U
- 9: UU_UU_UU_U
- 10: U_UUU_UUU_U
- 11: _U__U
- 12: U_UU_UU_U_U_U

La prosodia – quella che l'autore definisce il «respiro della poesia» – è quindi il primo degli elementi strutturali che garantiscono la coesione dei vari testi di *Guerra*. Il secondo è l'uso delle figure retoriche: *in primis* quelle sintattiche – anastrofe (vv. 10-11-12), ellissi (vv. 5-7) e reticenza su tutte; poi quelle di suono, come la rima (lì: qui: così; americani: italiani; borghesia: sia), l'assonanza (forse: tombe; loro: morto; insepolto; fuoco) e l'allitterazione (molto evidenti sono quelle delle due consonanti nasali ai vv. 8-9-10).

Rispetto al *Profilo del Rosa*, tuttavia, in *Guerra* il ricorso alle figure di suono è generalmente più sporadico. Questo dato, assieme al ritmo spezzato e irregolare che ne caratterizza i testi, determina una minore musicalità e cantabilità della poesia(56), che si pone come «antiretorica»(57) non soltanto a livello contenutistico, ma in parte anche formale.

Dopo la “trilogia della Bildung”, pubblicata a cavallo tra Novecento e Duemila, in cui lo scavo nella memoria personale si accompagna a un dettato tendenzialmente piano e narrativo, Buffoni propone un'opera corale, disincantata e cruda, a tratti persino violenta, nella quale si esprime a pieno la vocazione etico-civile della propria poesia matura.

Guerra è infatti una raccolta che può mostrare come, nella poesia italiana degli ultimi decenni, si sia assistito allo sviluppo diffuso di una «coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica»(58), nel tentativo di esprimere, anche in poesia, una visione del mondo che possa superare i limiti del soggettivismo narcisista istaurando una dialettica fra l'esistenza dell'individuo e quella della collettività.

Nella scrittura di Buffoni, l'altro da sé agisce sia a livello tematico – l'autore, scrive Marchese, «ha avuto l'innegabile qualità [...] di raccontare senza mai stancarsi le vite degli altri»(59) – sia formale, come in *Guerra*. La dimensione corale di questa raccolta mostra la distanza che la separa

dalla celebre idea adorniana della lirica come genere dell'«individuazione senza riserve», come luogo dove il soggetto «sprofonda in se stesso»(60).

Al contrario, l'analisi diacronica qui proposta mostra come la poesia di Buffoni abbia segnato un'apertura della sfera dell'io alla società. In libri come *Il profilo del Rosa e Guerra*, il «racconto [soggettivo] di un concreto radicamento biografico e storico»(61) si alterna a quello – che può assumere di volta in volta le forme dell'autodiegesi o dell'eterodiegesi – di altre individualità, e in particolare degli esclusi, gli emarginati, le minoranze, coloro ai quali «le società riescono più facilmente ad attribuire il ruolo di vittime sacrificali»(62). Come scrive Inglese, «questa disponibilità a *riconoscere* negli altri la sofferenza, e a *conoscerli* quindi, attraverso di essa, nella loro disarmata umanità, è forse l'unico privilegio che Buffoni sembra riservare al poeta»(63).

L'uscita dallo spazio circoscritto dell'io non avviene attraverso la ricerca di una forma assolutamente trasparente, ossia attraverso l'annullamento della soggettività autoriale. A mio giudizio, il valore anche etico della poesia di Buffoni risiede invece, nei suoi esiti più convincenti, proprio nella capacità di accogliere l'altro da sé nello spazio ineliminabile e, proprio per questo, chiaramente esibito sul piano della forma – attraverso la prosodia, le figure retoriche ecc. – dell'io lirico.

In *Guerra* e in altre sue prove, oltre la molteplicità delle voci e delle esperienze riportate, emerge la figura di un autore che, prendendo le mosse dai maestri del pensiero laico e illuminista europeo, cerca con i propri versi di instaurare un «rapporto critico con la storia»(64), di svolgere un discorso sulla complessità della realtà contemporanea e sul significato e le responsabilità dello stare al mondo dell'uomo.

Riccardo Soggi

Note.

(1) Cfr. Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marsilio, 1995 e, di recente, Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.

(2) Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», anno VIII, 2017, pp. 1–26.

(3) Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 46-64 [p. 47].

(4) Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983, p. 28.

(5) Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, pp. 50 e 55.

(6) «Per tutti gli anni Settanta, ho pubblicato solo saggistica per l'università, tenendo i versi nel cassetto [...]. Fui a lungo in Inghilterra e in Scozia per il dottorato e molto anche a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi e successi precoci in anni (gli anni Settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono. Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune.» (Franco Buffoni, *Autopresentazione. Dichiarazione di poetica*, in «Atelier», anno XVI, n. 62, 2001, pp. 24-26 [p. 25]).

(7) Buffoni ha tradotto, tra gli altri: Keats, Byron, Coleridge, Kipling, Wilde, Heaney.

(8) Tommaso Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», anno VI, n. 18, 2002, pp. 4-10 [p. 5].

(9) Cfr. Lorenzo Marchese, *Cenni metrici sulla poesia di Franco Buffoni*, in «L'Ulisse», n. 16, 2013, p. 43 e Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 94.

(10) I testi citati fanno riferimento all'edizione Franco Buffoni, *Poesie (1975-2012)*, Milano, Mondadori, 2012. Si riprendono le sigle relative ai titoli delle raccolte di Buffoni stabilite da Gezzi nell'*Introduzione* al volume: *Nell'acqua degli occhi – NAO* (Guanda 1979); *I tre desideri – TD* (San Marco dei Giustiniani 1984); *Quaranta a quindici – QQ* (Crocetti 1987); *Scuola di Atene – SA* (L'Arzanà 1991), *Suor Carmelitana e altri racconti in versi – SC* (Guanda 1997); *Il profilo del Rosa – PR* (Mondadori 2000); *Theios – TH* (Interlinea 2001); *Guerra – GU* (Mondadori 2005). Tra parentesi quadre si indica la sigla della raccolta e il numero di pagina relativo alla suddetta edizione.

- (11) Dalla nota a Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, in *Quaderni della Fenice 54*, Milano, Guanda, 1979, pp. 43-59 [p. 44]. La nota, non firmata, è probabilmente stata scritta o da Raboni, allora direttore dei *Quaderni della fenice*, o da Cucchi, che vi lavorava come redattore (cfr. Massimo Gezzi nell' *Introduzione* a Franco Buffoni, *Poesie*, p. VI).
- (12) Ibid. Si veda anche Andrea Afribo, op. cit., p. 94.
- (13) Nota a Franco Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, p. 44.
- (14) È centrale, ad esempio, nella prima metà di *Theios*, dedicata agli anni di infanzia del nipote.
- (15) Franco Buffoni, *Poesie*, p. 38.
- (16) La figura di Mercurio è presente già in *NAO 14*: «Metteva nell'abbandono / il lato vile / d'autostoppista servile / appena raccolto / e rideva tenuto / pensando che infine / Mercurio / contava quel tanto / che basta per dire / "son io" per entrare».
- (17) Massimo Bagicalupo, *Recensione a "Quaranta a quindici"*, in «Il verri», n. 3-4, 1992, p. 206.
- (18) Tommaso Lisa, op. cit., p. 13.
- (19) Franco Buffoni, *Poesie*, p. 38.
- (20) Franco Buffoni, *Autopresentazione*, pp. 25-26.
- (21) Come scrive lo stesso Buffoni, «non è possibile distinguere il nome di Vittorio Sereni da quello della cosiddetta "linea lombarda"» (Franco Buffoni, *"Con i miei soli mezzi". La poesia di Vittorio Sereni*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di Giuliano Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000, pp. 65-78 [65]).
- (22) Claudia Crocco, *"Essere per qualche istante io, noi solitudine": un ricordo di Vittorio Sereni attraverso cinque poeti contemporanei*, in «404: file not found», 2009, <https://quattrocentoquattro.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/>.
- (23) Franco Buffoni, *Autopresentazione*, p. 24.
- (24) Ivi, p. 25.
- (25) Massimo Gezzi in Franco Buffoni, *Poesie*, p. XV.
- (26) Ibid.
- (27) Ibid.
- (28) Cfr. Maria Borio, *Maria Borio intervista Franco Buffoni*, in «Insula europea», 2016, http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/borio_buffoni.html. Come ricorda Simonetti, un simile approccio alla costruzione del macrotesto poetico è una delle dominanti della poesia italiana degli ultimi decenni: «[molti autori] finiscono con lo scommettere sulla forza complessiva del libro piuttosto che sulla singola composizione, sulla durata "romanzesca" piuttosto che sull'attimo "lirico", sull'energia della storia, della testimonianza o della riflessione piuttosto che sull'energia delle metafore» (Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 199).
- (29) Tommaso Lisa, op. cit., p. 5. Buffoni ricorda che la povertà lessicale è una caratteristica propria di molti autori lombardi: «in brevi termini, se un lombardo deve dire che questo tavolo è sporco, dice che è sporco, e basta. Un toscano può dire che è sudicio, che è sporco, o usare anche altri aggettivi. Io invece dovrei ricorrere al dialetto. E se ricorro al dialetto, ho la stessa ricchezza che ha un toscano» (Ibid.).
- (30) Cfr. Ronald De Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Franco Cesati, 1997, in particolare pp. 58-59.
- (31) In Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, p. 998.
- (32) Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, in particolare pp. 189-193.
- (33) Mi riferisco, ad esempio, a libri come *Folla sommersa* di Pusterla (Marcos y Marcos 2004) e *Il numero dei vivi* di Gezzi (Donzelli 2015).
- (34) Massimo Gezzi in Franco Buffoni, *Poesie*, p. XV.
- (35) Franco Buffoni, *Di quando la giornata è un po' stanca*, in «Letture», anno XI, n. 53, 1998, p. 51.
- (36) Ibid.
- (37) Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2010, pp. 33-35-46-53.
- (38) Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 40.
- (39) Guido Mazzoni, *"Il profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, in «L'Apostrofo», anno VI, n. 18, 2002, pp. 16-21 [p. 18].
- (40) Ivi, p. 17.
- (41) Andrea Inglese, *L'identità inquieta. Sul "Profilo del Rosa" di Franco Buffoni*, in «Capoverso», n. 5, 2003, pp. 10-20 [p. 12].

- (42) Tommaso Lisa, op. cit., pp. 5-6.
- (43) Sulla presenza della tradizione poetica anglosassone in Buffoni si veda anche Maria Borio, *Poetiche e individui*, pp. 307-312.
- (44) Maria Borio, *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea*, in «La letteratura e noi», 2014, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-enoi/294-raccontare-la-guerra-la-comunicazione-etica-nella-poesia-italiana-contemporanea-fortini>, anedda,-buffoni,-gezzi,-testa.html.
- (45) Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, p. 196.
- (46) Rispetto alla prima edizione di *Guerra* (Mondadori 2005), per ragioni editoriali, nel volume *Poesie* (Mondadori 2012) è stata eliminata una sezione, *Fiori pallidi in cattività*, contenente cinque poesie.
- (47) Alberto Casadei, *Recensione a "Guerra"*, in «Atelier», anno XI, n. 42, 2006, pp. 126-128 [p. 126].
- (48) Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, in «Almanacco dello specchio», Milano, Mondadori, 2006, pp. 241-243 [241].
- (49) Alberto Casadei, op. cit., p. 126.
- (50) Cfr. Alessandro Baldacci, *Nelle fauci della specie. Su "Guerra" di Franco Buffoni*, in «Nuovi Argomenti», n. 33, 2006, pp. 315-333 [p. 316].
- (51) Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, p. 241.
- (52) Proprio in virtù di questo elemento in comune, potremmo richiamare per *Guerra* il modello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (in *Composita solvantur*, Einaudi 1994). Ci sono però due, fondamentali elementi di divergenza fra la raccolta Buffoni e quella di Fortini: il primo è che quest'ultimo tratta una vicenda bellica a lui contemporanea, mentre, come si è visto, Buffoni spazia attraverso epoche diverse; il secondo è che, mentre in *Guerra* le voci dei soggetti poetici aderiscono e partecipano alle vicende descritte, nelle *Canzonette* Fortini esprime con «atroce ironia» una situazione di «esclusione dalla storia, individuale e collettiva» (Andrea Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», n. 2-3, pp. 105-151 [pp. 109-110]).
- (53) «Il ritrovamento e l'analisi delle carte di mio padre mi indusse dapprima a riflettere sulla possibilità di scrivere un libro incentrato esclusivamente sulla sua esperienza. [...] Ben presto tuttavia mi resi conto che tale materiale si sarebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanza mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla "guerra"» (Franco Buffoni, *Guerra*, p. 196).
- (54) Alessandro Baldacci, op. cit., p. 316.
- (55) Guido Mazzoni, *Recensione a "Guerra"*, p. 242.
- (56) Cfr. Andrea Afrìbo, op. cit., p. 95.
- (57) La definizione è dello stesso autore, in Franco Buffoni, *Guerra*, p. 197.
- (58) Maria Borio, *Raccontare la guerra*.
- (59) Lorenzo Marchese, op. cit., p. 52.
- (60) Theodor Adorno, *Discorso su lirica e società*, pp. 47 e 55.
- (61) Gianluigi Simonetti, op. cit., p. 201.
- (62) Andrea Inglese, op. cit., p. 17.
- (63) Ivi, p. 19.
- (64) Maria Borio, *Poetiche e individui*, p. 314.

LO SPAZIO DEL LUOGO COMUNE. SULL'IDENTITÀ-ALTERITÀ COLLETTIVA NELLA POESIA DI UMBERTO FIORI

Un'afasia mascherata

Due sagome maschili al centro di un riquadro: profondità quasi inesistente, particolari scarni e dipendenti dalle sole linee di contorno. Una monocromia in rosa per entrambi, dei quali lievemente più scuro, anticato, appare il soggetto a sinistra, posizionato di profilo e vestito con abiti quasi del tutto riconducibili alla moda maschile tipica del secondo Settecento: parrucca corta, tricorno, *jabot*, giacca lunga oltre il ginocchio provvista di piccoli paramani, scarpe con tacco. Lo si immaginerebbe a suo agio – con la sua posa impettita, la mano destra appoggiata sul fianco e l'indice della sinistra puntato verso l'alto – all'Accademia dei pugni, tra Alessandro e Pietro Verri, Alfonso Longo e Cesare Beccaria, tra le figure degli intellettuali dipinte da Antonio Perego nell'omonimo quadro del 1766. Alla sua destra, invece, una sagoma frontale, abbozzata e priva di connotati, che con la testa incassata tra le spalle e la mano attaccata alla maniglia di un mezzo pubblico esprime una profonda rassegnazione.

Questa è l'immagine di copertina che introduce visivamente il *Dialogo della creanza* di Umberto Fiori (2007), libro-eccezione che l'autore dichiara di aver scritto vent'anni prima della pubblicazione (1987), dopo l'esordio poetico con *Case* (1986), mentre è intento all'elaborazione di *Esempi* (1992). Il *Dialogo* è la progressione incompiuta di un ragionamento a tre voci. Unico, Ferrante e Creante, dopo aver incontrato Forestiero, personaggio che riappare solo alla fine del dialogo, dibattono su un'entità a cui in un primo momento danno il nome di "pace". L'occasione nasce da una risata apparentemente immotivata di Creante seguita al commiato del Forestiero. Agli amici incuriositi, Creante racconta di essere stato colto da «un affetto straordinario, da una fervidissima commozione»⁽¹⁾ mossa dalla conversazione svoltasi poco prima. Una conversazione, sostiene Creante, tanto

acconcia, e mite, e benigna, e da ciascuno rispettosamente condotta con tal quale lievissima gravità e senza prepotenza alcuna. Rotto il silenzio, ecco nascere in noi le frasi che in tali circostanze si dicono, le domande che nulla a nessuno chiedono davvero, le risposte che, palesando, velano e proteggono. Chi le pronunziò Intendo: chi mai, chiamato a riconoscerle, le direbbe proprie? Chi affermerebbe d'averle con vera intenzione e per sua volontà pronunziate? Non voi, ch'io vidi come abbandonati d'un tratto da voi stessi, trasfigurati nella voce e in tutto il sembiante; non io, che troppo ascoltavo; non il forestiero il quale, parlando, mal dissimulava negli sguardi e nel passo l'ansia che lo teneva, di raggiungere il luogo dei suoi affari. Pure, le frasi che avevano a dirsi furon dette. E noi, come quelli che al silenzio le avevanpreferite, lasciandole in mezzo a noi riconoscemmo la buona, la buia misura della distanza che l'uno all'altro tiene gli uomini uniti.⁽²⁾

Quanto ci viene presentato da Creante pare tutt'altro che conforme a un'idea, seppur generica, di pace, e piuttosto vicina agli stereotipi linguistici che emergono in quella che Jakobson ha chiamato "funzione fatica", cioè di quella funzione del linguaggio in cui il messaggio si autodetermina testando un contatto privo di referenzialità. Per questo motivo, gli interlocutori, poco persuasi della scelta del termine, si affrontano in una discussione che conduce a una ridefinizione dell'«affetto straordinario»: non la pace, bensì la creanza è la parola esatta a cui Creante avrebbe dovuto fare appello sin dal principio del dialogo.

Ma il pervenire alla parola agognata non induce l'esaurirsi del discorso. Il dialogo, che per sua natura si alimenta della dialettica come scambio e progressione costante, della rielaborazione e ridefinizione infinita, della digressione che impedisce al concetto di solidificarsi, problematizza le questioni più disparate. Dalla creanza come un «insieme d'usi e di costumi che danno forma ad ogni aspetto del vivere sociale»⁽³⁾, o come un «ritegno, una discrezione, e al tempo stesso un'apertura e

una sollecitudine verso persone e cose...»(4), si dipartono questioni collaterali come il saluto, la norma, l'opinione comune, il canto, la parità tra individui e la misura, a partire dalle quali, a loro volta, scaturiscono narrazioni (quella iniziale del sogno di Unico, o quella del soldato sottoposto della guarnigione di Ferrante), rimandi e citazioni prevalentemente filosofiche (si citano Wittgenstein, Kafka, Heidegger, Torquato Accetto, Leopardi, Nietzsche, Giovanni della casa e Hölderin).

Inizialmente intitolato *Conversari intorno alla creanza*, il dialogo è plasmato in un «italiano “anticato” e impennacchiato», in stridente contrasto con «la lingua piana e ordinaria» di Fiori. Eppure, ci informa l'autore nella premessa, proprio al *gioco letterario* fatto di «personaggi coturnati, collocati in una teatrale distanza», si demandail compito di «tenere a bada, imbalsamandoli un po', argomenti [...] troppo dolorosamente urgenti»(5) al momento della stesura. Dalla sintesi proposta si può evincere come la natura di questi argomenti sia di tipo relazionale: Creante agogna la comunione con l'altro, ma è costretto, puntualmente, a fare i conti con la manchevolezza del contatto umano. È questa sottrazione che lo spinge, così come spinge i suoi interlocutori, alla problematizzazione dialogica. La sensazione sconosciuta da cui è colto in un primo momento accoglie la piacevolezza dell'unione, mentre le successive elucubrazioni fanno riaffiorare l'esistenza di ostacoli in cui ci si imbatte quandoci si rivolge all'altro.

Il modo in cui Fiori si relaziona con l'afasia mascherata da complessità formale e da distanza, sarà gestita in maniera diversa lungo tutto l'arco della sua produzione poetica. Le pagine che seguono ne tentano un riattraversamento, con lo scopo di ricostruire il percorso io-collettività che dal comunitario “noi” viene a configurarsi nel generico “uno tra la gente” dopo la fine delle illusioni postsessantottine, per poi convertirsi nello scontro aperto io-voi e, infine, assumere i connotati dell'io-Umberto Fiori nell'ultimo *Conoscente*.

«che l'uno all'altro tiene gli uomini uniti»(6)

Quando nel 1986 San Marco dei Giustiniani dà alle stampe *Case*, Fiori non ha un volto sconosciuto al pubblico. Il suo è un ripresentarsi: da cantante-musicista degli Stormy Six – gruppo che dalla fine degli anni Sessanta partecipa all'esigenza comune di un *canto politico*(7) con brani come *Bronte cronaca di un massacro* e *La manifestazione*(8) (*L'Unità*, 1972) –, a poeta. Il “cambio di ruolo” è innestato sui mutamenti sociali e politici di quegli anni. Con la crisi della Controinformazione(9), l'uomo che ha vissuto «intensamente» la «stagione dell'impegno politico»(10), il militante attivo che ha cantato a nome di un *noi*, vede crollare i suoi «i progetti giovanili»(11). Così, a trent'anni, «in una condizione di totale spaesamento [...] la vita» gli si apre «davanti come un grande vuoto»(12). È a questo livello di rottura che dalle ceneri dell'azione esteriorizzata rinasce l'azione interiorizzata della poesia come possibilità di dar voce alla quotidianità dell'individuo comune:

A spingermi allora verso la politica (più tardi l'ho capito) è stato un bisogno di comunità che solo in parte coincideva con il progetto del comunismo, se anche dopo il tramonto delle ideologie, dei “grandi racconti”, ha continuato a premere in me, e si è anzi approfondito. Proprio negli anni in cui le utopie si dissolvevano, mi pareva di vedere più chiaro che mai quello che Rocco Ronchi, in un bel libro su pensiero e poesia, ha chiamato *luogo comune*, il luogo ovvio e misterioso dove già abitava ogni giorno la comunità che avremmo dovuto fondare. Le poesie di *Case* (1986) e *Chiarimenti* (1995) erano il tentativo di dire quella comunità, quel luogo e quel tempo, quell'*ogni giorno* così lontano dalla rivoluzione, dal suo *momento*: come li sentivo parlare in me, con una voce che non era più la voce di qualcuno ma la voce di chiunque, così cercavo di farli parlare sulla pagina.(13)

Cos'è il luogo comune? «Il *luogo comune*» scrive Ronchi «è un luogo *abitabile* da una comunità, un luogo dove la vita quotidiana può fiorire e sedimentarsi, raccontarsi e riprendersi»(14). Legittimato in epoca antica dal «canto rituale»(15), questo luogo ha successivamente affidato la

propria fondazione alla comunicazione «filosofico-scientifica»(16) in quanto comunicazione etica (opposta all'estetica letteraria) che istituisce il mito nominandolo, per poi distaccarsene. Quanto alla contemporaneità, per essa non è più possibile parlarne riferendosi al modello antico. Il desiderio anacronistico per la comunità perduta prodotto dal Romanticismo – fondatore della dicotomia società/comunità come contrapposizione tra «spazio pubblico in cui si dà “una vita reale e organica”» (fondata sul senso di appartenenza, sulla condivisione pre-razionale, emotiva e sentimentale, della tradizione e dei miti fondatori»)(17) e «formazione razionale e meccanica»(18) («una arbitraria costruzione della ragione che violentemente sradica gli uomini dal loro luogo naturale di appartenenza»)(19) – non può essere soddisfatto perché il mito che la legittimava oggi non è che un feticcio. Allo stesso modo è impensabile ridar vita a tale comunità a partire dalla razionalità critico analitica su cui per secoli la cultura si è basata, poiché anche questa è venuta meno. Così nel presente

Non abbiamo allora più, apparentemente, un luogo dove comunicare. Siamo senza compagni, in attesa. Continuiamo a comunicare nella comunione di una verità depotenziata o, come si sul dire, «debole», di cui abbiamo riconosciuto tutto il carattere convenzionale, arbitrario e violento. Questa verità debole «funziona», ma non è in grado di costituirci come identità né di «spartirci» in senso forte, vale a dire di disegnare una topologia dell'essere sociale, dell'essere-in-comune e delle sue funzioni, che abbia ai nostri stessi occhi il significato di un radicamento in un terreno stabile.(20)

Apparentemente è impossibile riconoscersi vicendevolmente. Si sta assieme in nome di una verità fittizia, costruita sulla convenzionalità *che non unisce* e sulla conflittualità *che non divide*. Bisogna che la Letteratura si esponga alla stasi di inappartenenza e sospensione del luogo “convenzionale” per oltrepassarla fino alla radice che possa davvero fondare il luogo comune, abbandonando il mondo dell'estetica in favore dell'etica(21). Perciò occorre che la poesia faccia riemergere la «pura relazione» con l'altro data dal «vuoto»(22) oltre le cose, che soltanto il poeta può mostrare col suo puntare il dito per evidenziare l'«assenza di mito»(23).

Fiori si assume questa responsabilità: di essere la *voce* che per tutti *canti*(24) di «cosa ci sostiene: qualcosa di informe, una forza cieca, buia [...] una verità smisurata che sta sotto di noi, sotto i nostri passi»(25), quell'oltre vacuo che ci attacca gli uni agli altri, il fondo degli scavi disseminati tra le strade della città, l'al di là delle case che «addestrano lo sguardo» e lo «iniziano al mistero del luogo»(26) oltre cui la conoscenza non può penetrare. Sorge in tal modo il desiderio di raccontare a nome degli altri «quella comunità» di un tempo sospeso e «lontano dalla rivoluzione».

Da qui la scenografia consueta dei non-luoghi (filobus, treni, metro, spazi affollati), affiancata dalla scivolosità comunicativa sottesa alle convenzioni, siano o meno connotate linguisticamente. *Impasses* da cui si viene fuorigrazie alla poesia come «mezzo per educare l'uomo a un'etica democratica, fondata sul discorso»(27), cioè fondata su una parola “pronunciata veramente” e dunque vera, una parola sottratta alla retorica(28). Pertanto, lo stile adottato si presta all'estrema semplicità: sitassi «stenografica e asciuttamente presentativa»(29), uso costante di un registro medio e preferenza assoluta per la similitudine in quanto figura retorica dall'estrema limpidezza.

Dagli altri a Voi

Si pone a questo punto il problema della postura assunta dall'io lirico nei riguardi della collettività, per la quale si propone di fare da portavoce. Il « *pudore dell'io* e delle sue vicende, così meschine, se comparate con i “destini generali”»(30) conduce il poeta a esperire la realtà circostante privandosi della propria individualità. Fiori attribuisce questa scelta a una forma di modestia, causata dal confronto tra storia collettiva e problema del singolo. In questa fase, gli argomenti «troppo dolorosamente urgenti» a cui ha accennato l'autore sono affrontati da un io *mancato*, che si esprime o come “uno” o dando la parola a strani personaggi venuti fuori da un tempo lontano, le

coturnate figure del *Dialogo*. Nel caso specifico del *Dialogo*, come si è visto, l'antitesi tra i due uomini ha il referente materiale nella contrapposizione tra il testo dell'87 e un brevissimo *Battibecco tra un Passeggero e un Altro*, che segue il dialogo nell'edizione del 2007. A uno sguardo retrospettivo quella che pareva un'antitesi diviene la conferma di una deliberata scelta verso la scelta spersonalizzante.

A vagare tra le strade di Milano, tra filobus e metro, non è l'io lirico, ma l'«uno» tra i tanti che «sente / la gente darsi ragione», e cioè un tassello qualsiasi della collettività indistinta. *Io* è chi «sente il tormento [...] di mancare nella scena» e sa quanto ogni cosa proceda «benissimo senza» la sua presenza. Benché travolto dalla «nostalgia [...] di sé e del mondo», egli *sa* che ritornerà ancora a guardare ciò che «sta lì di fronte, sotto i paralumi», protendendosi verso le persone, bramandone l'identità: «essere gli altri, questo si vuole. Gli altri»(31). L'io è il *si* e il *ti* disperso nel magma umano delle grandi città. Continua a esserlo anche in una raccolta come *Chiarimenti* (1995) in cui, nonostante la natura dichiaratamente comunicativa, per la quale ci si aspetterebbero identità definite in contatto (o contrasto), l'occasione del discorso appare sempre calata nella genericità del gerundio. Non uno scontro aperto tra l'io e il tu, ma il «parlando con qualcuno»(32).

Tale postura si avvia a trasformarsi con la raccolta *Tutti*(33), e viene enfatizzata nei poemetti *La bella vista* e *Voi* mediante un io contrastivo e marcato. Fiori ci spiega cosa è cambiato. Le premesse di uno scarto nato dalla visione dell'altro come «presenza oscena»(34) sono precisate dall'autore nella presentazione a *Tutti*:

Con *Tutti* (1998) mi sono deciso a dar conto di questa presenza, a risponderne, a mettere allo scoperto vincoli e repulsioni che corrono tra un singolo (quel singolo, io) e la comunità, tra la vicenda di uno e quella vicenda di *tutti* che la nostra storia – diciamo pure la nostra civiltà – non smette di voler essere. Per farlo, ho dovuto forzare un divieto che [...] sta alla fonte della mia scrittura, e raccontare di me. Ad attirarmi in quel terreno minato è stata l'illusione antichissima che davvero [...] siamo “tutti di tutti”, e che proprio gli anni più oscuramente *miei* appartengono all'altro che li legge.(35)

L'identità lirica è in quest'opera al principio dell'autodeterminazione, poiché sono compresenti il *ci* della condivisione comunitaria (come nel componimento *Fermata* «È lì che un giorno della nostra vita / le autocorriere ci portano»(36), o in *Fuori* «in quel verso mostruoso / che ci teneva insieme, né mio né vostro»(37)) e il *voi* oppositivo che apparirà nell'omonima raccolta del 2009 (sempre in *Fuori*, «con uno strappo: così stavo io / davanti a voi. Fino alla carne viva»(38)). Tra le pagine si scorgono i sentimenti d'odio e disgusto per gli altri, che l'io prova alla stregua di «un bambino per i grandi / quando li guarda masticare e bere / o sente certe parole come le dicono»(39), o ancora l'istinto di distacco fisico del singolo «storto, contratto» a causa dello «sforzo, in tanti anni, / di non urtare le persone [...] dentro l'autobus pieno» per «evitare» con i «vicini / persino il minimo contatto»(40).

Il poemetto successivo, *La bella vista* (2009)(41), ha luogo la vera e propria rottura. La raccolta infatti non punta più alla «semplice esortazione a trascendere il narcisismo del singolo nella dimensione pacificata della socialità», ma vuol dimostrare quanto non sia possibile «alcuna *communitas* senza “ficcare” gli occhi nel lato oscuro del visibile, affrontando l'impermanenza, la negazione “senza riparo”» (42). Così ponendosi, e frapponendosi, quest'opera schiude le porte a *Voi* (2009), poemetto in cui questa conflittualità arriva al suo apogeo. L'io qui esibito traccia un perimetro di ridefinizione volgendosi, a metà tra venerazione e odio totale, alla seconda persona plurale da cui è ossessionato. A osservarlo nel suo complesso, è possibile isolare almeno quattro declinazioni del rapporto io-voi: contenimento («In fondo al mio respiro, dentro, giù, giù, / nel punto più buio, dove / sono più solo, sono più io, / vi trovo»(43)), elogio, spesso ironico, («*Voi*: figlio prediletto / di Dio. // *Io*: vostra lontananza, / vostro difetto»(44); o ancora «Perché voi siete grandi// *Voi sapete*»(45)), autocompiacimento («*Voi* legate / colpite / senza ascoltare, / senza vedermi»(46); «Il poveretto, il disgraziato, il giusto / – lo vedete o no? – sono io. Sono io, io, / il moribondo»(47)) e, infine, opposizione totale («Vi coprirei di insulti, / se non fosse che poi mi /

toccherebbe spiegarveli»(48); «Vi ho salutato. // Ve ne siete accorti, / pezzi di merda?// [...] Siete / malati, siete morti? No? // e allora alzatevi [...] Spacchiamoci la faccia»(49)). Per quanto divergenti, tutti i casi elencati palesano la dipendenza ossessiva dell'io lirico dagli altri. Esso sa ancora di essere l'«Io. Uno» che è «troppo poco», «niente» o «il suo rimorso». Al contempo, come emergerà meglio nel *Conoscente*, in virtù del proprio carattere poetico, deve esporsi, nonostante l'indefinitezza, ai «milioni»(50) conglomerati nel voi.

Il *Conoscente*

Veniamo così all'ultimo Fiori, autore e personaggio del *Conoscente*, racconto in versi pubblicato recentemente (Marcos y Marcos, 2019), ma preannunciato già nell'edizione di *Poesie 1986-2014* (Mondadori, 2014) in versione ridotta. Siamo ad una svolta formale. Superata la frammentarietà lirica delle prime raccolte, testate le possibilità coesive del poemetto in *La bella vista* e *Voi*, il poeta perviene ora alla narrazione in versi dell'io-Uberto Fiori, di cui sin dalle prime pagine si individua anche qualche coincidenza biografica. L'autore, che già in passato ha sottolineato la continuità sottesa alla sua scrittura(51), stabilisce una connessione con i poemetti precedenti per ricostruire le tappe principali del suo percorso poetico. I versi posti in apertura della silloge rivestono una posizione chiave per inquadrare la postura assunta dall'io:

È vero ci sono giorni
che le vostre parole più care e
buone mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera:
non mi si parla senza avere
dritto in faccia
il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte che mi trovate là,
fermo, freddo
come l'avanzo nel piatto.
Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi.

È che ho la testa piena
di una scena che ho visto
tanti anni fa.

Il «sole» che gli «splende contro / [...] come contro un ritaglio di lamiera» è lo stesso che nella *Bella vista* «le lamiere nuove nuove / di un motorino»(52). Così, il rivolgimento diretto a un destinatario plurale richiama chiaramente le posizioni assunte nel precedente *Voi*, spendendosi nel tentativo di esplicitare il motivo dell'astio provato per il suo deuteragonista. Per giustificare la propria irritazione, Uberto Fiori ripercorre gli episodi di un passato frammentario strutturato su due livelli. Il primo, più recente, è il tempo del soggiorno presso la Convenzione, sorta di comunità distopica governata dalla figura ambigua del *Conoscente*. Il secondo è il tempo in cui il rapporto tra questa figura e Fiori va delineandosi, fino a rifluire, con la Quinta parte del racconto, nella Convenzione.

La proiezione dell'io-poeta Fiori si svela nel corso di lunghi e accesi dialoghi, in cui il poeta assume costantemente il ruolo di chi, pressato dalle accuse dell'interlocutore, si sforza di spiegarsi, di difendere il proprio punto di vista. La constatazione del fatto che, come ha evidenziato Damiano Frasca, un connubio tra «aumento del tasso di narratività» e «presenza di personaggi con diritto di parola» comporta, nella poesia del secondo Novecento, l'«apertura del testo a movenze dialogiche»(53), viene corroborata nel *Conoscente* tanto da dare al dialogo una funzione strutturante

per la diegesi. In altre parole, la narrazione viene costantemente sospinta dallo scambio di battute tra i personaggi del racconto.

«“Umberto Fiori”», urla il Conoscente al loro primo incontro, in un «filobus» affollato di gente(54). Da lì altriaccuse e confessioni. L'altro sa tutto: gli elenca vicende del passato, lo incalza costringendolo a parlare. È in questo modo che si viene delineando il profilo poetico di Fiori, di cui si elencano temi («l'alienazione metropolitana, / i problemi di comunicazione»(55)) e di cui si accenna alle pubblicazioni precedenti e se ne giudica la qualità («ho l'impressione [dice il Conoscente] / che tutto si riduca a quattro o cinque / luoghi comuni»(56)).

L'io ripercorre così l'andamento ondulatorio della sua storia poetica, mentre gli altri, le «ombre»(57) della sua mente, diventano incarnazioni iconiche delle sue angosce più emblematiche: il desiderio di comunione con l'altro, la conflittualità relazionale, il sogno della massa, la personalizzazione. In effetti, il legame instaurato tra i due pare a tratti del tutto simile a quello tra paziente e analista. Il *Conoscente* tira fuori fatti del passato, sentimenti e conflittualità, portandoli bruscamente alla luce.

Contro lo slancio d'intima condivisione a cui da sempre è proteso («Essere un coro, sì. / Non questa voce sola. / Essere torma, stuolo, compagnia»(58)) si stagliano i rovesci spersonalizzanti dell'heideggeriano Si-Conoscente. Nel conflitto tra spinta vitalistica e morte, e quindi tra avvicinamento e rifiuto della collettività (per cui si adopera come modello il *Disagio della Civiltà* di Freud(59)) il Conoscente si propone come mezzo d'annichilimento. Egli è l'impersonalità che invita all'impersonalità e alla leggerezza («Fatti leggero»(60); «Un po' di spirito, / di leggerezza, di ironia...»(61)), l'indifferenza assoluta («Lascia la presa sul poco che ti trattiene. / Liberati del torto, della ragione. / [...] Sii finalmente / indifferente a te stesso / come lo sei agli altri, / come gli altri ti sono indifferenti»(62)), è il filosofo-re del nichilismo, il governante della Convenzione, di cui è padrone incontrollato. Lo è dal principio: il suo obiettivo primario è iniziare il poeta all'anomia («Ma in che epoca vivi? / Credi ancora di *essere*, / di chiamarti, di *dire*?»(63)) portandolo continuamente a contatto con gli aspetti più infimi delle cose. E come Il Si di *Essere e tempo* «si rende accetto all'Esserci nella sua quotidianità perché ne soddisfa la tendenza a prendere tutto alla leggera e a rendere le cose facili», mantenendo così «il suo dominio ostinato»(64), il Conoscente regna sulla sua pseudo-comunità, la sua *Gegend*, come «*Cappio dell'Impersonale*»(65) e impegna i suoi fedeli “sudditi” nelle attività ludiche più varie, usate come tasselli atti a riempire il vuoto che li circonda.

Non soltanto di impersonalità si tratta. Tra le pagine del Conoscente emergono i sintomi di un problema cui la filosofia, specialmente a partire dal Novecento, ha dato particolare attenzione: il nichilismo, protagonista minaccioso della società contemporanea, riveste ogni cosa scetticamente, riducendone la portata al nulla(66). Scrive Ernst Jünger in un appunto del 1942:

Se chiudo gli occhi, scorgo a volte un paesaggio tetro ai margini dell'infinito, con pietre, scogliere e montagne. Sullo sfondo, ai bordi di un mare nero, riconosco me stesso, una figura minuscola, quasi tratteggiata a gesso. Quello è il mio avamposto, prossimo al Nulla – laggiù, nell'abisso, io conduco da solo la mia lotta.(67)

Il paesaggio della Convenzione, una «scogliera»(68) che affaccia su un mare nero in cui allegoricamente il Conoscente si tuffa per poi riemergere «gocciolante come Nettuno»(69), è il luogo dal quale Fiori guarda gli altri sottostare al regno del nulla. Ma il suo desiderio di «sfuggire alle attività»(70) lo spinge ad allontanarsi in canoa e a raggiungere una baia, rifugiandosi in un'oasi(71). Tra la vegetazione silenziosa si rivela «Una lastra di marmo» e «Più avanti, mezzo sepolta nel suolo, un'altra»(72). Su esse si scorgono «poche forme / pallide»(73), volti di uomini e di donne, di fronte alle quali Fiori piange «di memoria»(74). Le forme di uomini e donne sfuggono oramai alla consunzione, sfuggono al dolore, ma svincolano anche dall'indistinzione: il loro non più evolversi li tiene lontani dal processo di svilimento a cui soccombono.

La tomba sopravvive ai sepolti, il «*signum*» si contrappone alla «transitorietà dei *denotata*»(75), incarnata nel racconto dal Risultato, una cassa in cui il Conoscente conserva le unghie e i capelli dei

convenuti, quello «di cui, nel *Parmenide* / di Platone, il filosofo di Elea, / con un sorriso ironico, chiede al giovane Socrate se esista, / nel Cielo Iperurano, l'Ida»(76), ricevendo esito negativo. La scissione tra idea e mondo sensibile si risolve, per il regno del filosofo Conoscente, in favore del secondo nella sua versione più bassa e infima. Perciò il poeta, colui che affida alla parola la responsabilità etica, non si piega al nichilismo ed esplose in un canto liberatorio: l'io poetico ha il dovere di dire io e non può abbandonarsi totalmente all'indistinzione. Egli deve pronunciarsi *contro* e *per* il voi. Soltanto al termine del lungo percorso può così alzare «gli occhi. / In mezzo al mare» e vedere «avvicinarsi la» sua «nave»(77), simbolicamente mezzo su cui intraprendere un nuovo solitario percorso poetico.

Conclusioni

«Ho scritto un unico libro articolato in quattro capitoli. In questo momento sto lavorando al quinto, che si chiama *Voi*»(78). L'intervista con Soriani tradisce la progettualità di un lungo itinerario. Pertanto, pare lecito chiedersi quale possa essere, se effettivamente esiste, il ruolo attribuito al quinto e al sesto capitolo – rispettivamente *Voi* e *Conoscente* – nell'economia complessiva di questo grande libro e della questione io-colettività che si è scelto di affrontare.

Si è osservato come in *Voi* si assista a una delimitazione più marcata dell'io, continuativamente orientato verso il voi. Nel sistema delle quattro declinazioni elencate (contenimento, elogio, autocompiacimento e opposizione) il secondo termine della relazione diventa una tappa funzionale all'autodefinizione. Avviene così che la posposizione divenga una forma d'autoderminazione: *Voi* siete il «figlio prediletto / di Dio», siete «grandi», «malati», «morti», voi «legate / colpite», *Io*, invece, sono il «poveretto, il disgraziato, il giusto [...] Sono io, io, / il moribondo». Quanto all'identità, col poemetto in questione si è ancora nell'ottica dell'io-uomo nel suo complesso. Come è stato evidenziato, da *Tutti* in poi il filtro autobiografico consente una focalizzazione maggiore sul soggetto nella sua individualità, che viene dilatata al massimo grado con *Voi*.

L'io-Umberto Fiori del *Conoscente* è il poeta consapevole che ha ripercorso le proprie vicende fino ad accettare *in toto* l'identità nella sua natura esclusivamente poetica. Mentre l'uomo vessa nella dispersione del mondo come parte di un noi («noi, poveracci, che esistiamo, / che stiamo fuori, qua / che siamo al mondo, all'aria, al panorama, / ai discorsi, ai minuti»)(79), il poeta riconosce perché osserva come fosse esterno ai fatti, e con le parole indica le cose, le mostra rendendole visibili.

Si può, a questo punto, rispondere alle incertezze sulla funzione delle due tappe ultime. Esse inducono Fiori a comprendere il bisogno di un distacco che faciliti il differenziarsi di un punto di vista poetico. Ma questo io lirico con *Voi* è ancora un io-uomo: è soltanto col *Conoscente* che, assumendosi la responsabilità etica, egli mostrerà delle verità agli altri come eccezione che canti, giungendo alla piena consapevolezza dopo aver attraversato, e dopo essersi lasciato attraversare, dall'impersonalità, come uomo e come poeta.

Valentina Panarella

Note.

(1) U. Fiori, *Dialogo della creanza*, Como, Lietocolle, 2007, p. 16

(2) U. Fiori, *Dialogo della creanza*, op. cit. p. 17.

(3) *Ivi*, p. 31.

(4) *Ivi*, p. 32.

(5) *Ivi*, p. 7.

(6) U. Fiori, *Dialogo della creanza*, op. cit. p. 17.

(7) Canto politico che, dopo una fase felice collocabile tra gli anni Dieci e Venti del Novecento e un lungo periodo di silenzio, ritorna al termine degli anni Sessanta con ritmi più serrati e più vicini alle esigenze coeve di ricoprire «una tastiera più estesa di reazioni psicologiche più complesse»¹rispetto al passato. Cfr. Aldo

Giannuli, *Bombe a inchiostro. Luci e ombre della Controinformazione tra il '68 e gli anni di piombo*, Milano, BUR, 2008, p. 430.

(8) Fiori vi subentrerà nel giugno del '73. Per ulteriori informazioni si rimanda a F. Fabbri, *Album Bianco*, Milano, Saggiatore, p. 105.

(9) *Ivi*, p. 426.

(10) L'autore è stato parte della Commissione musicale del Movimento Studentesco di Milano, fondatore del gruppo "La canzone comunista" e partecipante attivo della Squadra di propaganda artistica, gruppo impegnato nelle scuole e nelle fabbriche a mettere in scena canzoni di lotta. La citazione è tratta da U. Fiori, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, p. 116. Si veda inoltre F. Fabbri, *Ivi*, p. 106.

(11) D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, p. 54.

(12) *Ibidem*.

(13) U. FIORI, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, p. 116.

(14) R. Ronchi, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, Milano, EGEA, 1996, p. 3.

(15) *Ivi*, p. 3.

(16) *Ivi*, p. 6

(17) *Ivi*, p. 14.

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibidem*.

(20) *Ivi*, pp. 16-17.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ivi*, p. 24.

(23) *Ivi*, p. 18.

(24) Così sostiene Fiori in un saggio intitolato *La poesia è un fischio*: «Chi è, allora, che cos'è, un poeta? Poeta è chi prova a parlare, prova cos'è parlare, chi fa fino in fondo esperienza e fornisce esempi di quel parlare che riguarda ciascuno e tutti e che qui ho chiamato canto». In U. Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 37.

(25) D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, p. 54.

(26) R. Ronchi, Il verso giusto. *Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», 3, XII, 2008, p. 16

(27) M. Tasca, Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas, «L'Ulisse», 21, 2018, p. 280.

(28) In Fiori e in Lévinas «l'assenza di retorica e la condizione di miseria sono due caratteristiche fondamentali di chi si esprime senza riserve», così come l'incontro con l'altro, col suo volto nudo, che avviene proprio grazie alla parola avulsa da retorica. Per ulteriori informazioni sul le coincidenze tra la filosofia di Lévinas e l'ideologia poetica di Fiori si rimanda a M. Tasca, op. cit. p. 279.

(29) Afribo parla a proposito di «solito circuito metropolitano» e di «solita giostra di Leitmotiv», per indicare la reiterazione costante di certi luoghi e tematiche in tutta la produzione di Fiori. Vedi A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 143.

(30) U. FIORI, *Tutti di tutti*, op. cit. p. 116.

(31) U. Fiori, *Case*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, p. 19.

(32) U. Fiori, *Chiarimenti*, *Ivi*, p. 95.

(33) Si veda, a tal proposito L. Zuliani, *'Mento' di Umberto Fiori*, in A. Afribo, S. Bozzola, A. Soldani (a cura di), *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Cleup, 2016.

(34) U. Fiori, *Tutti di tutti*, op. cit. p. 116.

(35) *Ibidem*.

(36) U. Fiori, *Tutti*, *Ivi*, p. 125

(37) U. Fiori, *Tutti*, op. cit. p. 135

(38) *Ivi*, p. 135.

(39) *Ivi*, p. 136.

(40) *Ivi*, p. 138.

(41) Alberto Cellotto vede la distensione del titolo «come una rottura rispetto alle titolazioni secche delle altre raccolte poetiche». In A. Cellotto, *Recensione a 'La bella vista'*, in «Atelier», 13, (2003), p. 113.

(42) L. Cardilli, Figura e occhio in *La bella vista di Umberto Fiori*, in «Nuova corrente», 160, (2002), p. 75.

(43) U. Fiori, *Voi*, *Ivi*, p. 218

(44) *Ivi*, p. 223

(45) *Ibidem*.

- (46) *Ivi*, p. 226.
- (47) *Ivi*, p. 230.
- (48) *Ivi*, p. 246.
- (49) *Ivi*, p. 248.
- (50) U. Fiori, op. cit. p. 217.
- (51) «Ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come un approfondimento di alcuni temi. In *Chiarimenti* viene in primo piano quello della discussione, di una “lotta” per la verità, che in *Esempi* era solo accennato. In *Tutti* interviene l’elemento del tempo (la prima sezione si chiama Anni) che negli altri libri era assente, la città – che nelle prime due raccolte era attraversata da un soggetto per lo più impersonale, generico – viene rivisitata in termini più personali, autobiografici. *La bella vista* abbandona l’anonima scena urbana dei libri precedenti per affrontare un paesaggio naturale ben identificato, carico di ricordi», in D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in op. cit. pp. 50-51.
- (52) U. Fiori, *La bella vista*, op. cit. p. 170.
- (53) D. Frasca, *Posture dell’io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014, p. 26.
- (54) U. Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019, p. 25
- (55) *Ivi*, p. 99.
- (56) *Ivi*, p. 101.
- (57) «Ma è con le ombre / che devi fare i conti, caro Fiori”. // ”Con le ombre? Ma se è proprio con loro / che parlo ogni momento. Anche ora. [...] Gli sto di fronte. / Lascio che da quel buio senza una forma / emerga una figura / precisa», *Ivi*, p. 206.
- (58) *Ivi*, pp. 76-77.
- (59) È stesso l’autore a guidare il lettore al termine del racconto, spiegando come nelle pagine indicate si stia citando tale saggio. Non si tratta dell’unico caso; spesso nella *Nota al lettore* si rimanda al sostrato filosofico sotteso ai dialoghi.
- (60) *Ivi*, p. 34.
- (61) *Ivi*, p. 97.
- (62) *Ivi*, p. 63.
- (63) *Ivi*, p. 85.
- (64) M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. a cura di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 164.
- (65) *Ivi*, p. 214.
- (66) «Il nichilismo [...] è oggi espressione di un profondo malessere della nostra cultura: che si accavalla, sul piano storico-sociale, ai processi di secolarizzazione e di razionalizzazione, quindi di disincanto e di frantumazione della nostra immagine del mondo, e che ha provocato sul piano filosofico, in merito alle visioni del mondo e ai valori ultimi, la corrosione delle fedi e il diffondersi del relativismo e dello scetticismo», in F. Volpi, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 137.
- (67) *Ivi*, p. 78.
- (68) Più volte nel corso dell’opera si ribadisce la natura rocciosa del luogo in cui si svolge la Convenzione. Il termine più frequente è proprio quello di scogliera.
- (69) «Con un gesto / di sovrano fastidio, il conoscente / ha spiccato una corsa, si è tuffato / dal pontile, è scomparso nell’acqua nera. [...] Dopo un po’, tra i roccioni / incrostati di sale della scogliera, / strofinante e gocciolante come Nettuno / in persona, lo *stutor* è riemerso, U. Fiori, op. cit. p. 223.
- (70) *Ivi*, p. 231
- (71) Si noti come il collegamento anche in questo atteggiamento all’idea di Jünger per cui l’unico modo per sfuggire al nichilismo consisterebbe nel rifugiarsi nelle oasi interiori (l’amicizia, l’eros e la morte), che con Fiori però prendono ancora una volta forma esteriore e narrativizzata.
- (72) *Ivi*, p. 234.
- (73) *Ivi*, p. 235
- (74) *Ivi*, p. 240
- (75) *Ivi*, p. 74
- (76) Ancora nella *Nota al lettore* Fiori traduce un passo del *Parmenide* di Platone, in cui a Socrate, che distingue tra «le Forme in sé» e «le cose che ne partecipano» Parmenide chiede se dei peli e delle unghie, cioè di cose infime, esistano le idee, ricevendo risposta negativa. Cfr. Plato, *Parmenide*, a cura di F. Ferrari, Milano, Bur, 2017, p. 88.
- (77) *Ivi*, p. 302.
- (78) D. Soriani, op. cit. p. 52.
- (79) U. Fiori, op. cit. p. 298.

VEDERE DAL BUIO: PROSPETTIVE SU NOTTI DI PACE OCCIDENTALE E TIRESIA

Punto primo: il buio.

«Vedo dal buio»(1): lo spazio, in *Notti di Pace occidentale* di Antonella Anedda, è spazio d'oscurità dove, usando un'espressione di Vygotskij(2), in un processo di spazializzazione della temporalità, la coordinata temporale si ottenebra divenendo il «nero di un tempo»(3). Il buio è una condizione imprescindibile dell'abitare lo spazio-tempo contemporaneo.

«C'è questa oscurità, /questo livore»(4), scrive Giuliano Mesa nel *Tiresia*, dove il buio sembra fagocitare ogni elemento del vivere. La storia del Novecento è un «[...] lento lampo,/ scuro» e «muto»(5) che rende la «terra [...] bruna»(6). La fotografia del mondo è *collage* di scure figurazioni: «stormi»(7), «sciami»(8), «grotte», «antri», «caverne»(9), «ombre» che «vagano» a «miriadi»(10). Il cercare di vedere, di conoscere, di scrivere da parte dell'autore è un recarsi «nella penombra che rimane»(11).

Con soluzioni formali dissimili, Antonella Anedda e Giuliano Mesa affondano le radici di *Notte di pace occidentale* e di *Tiresia* nel perpetrarsi di una tragedia sociale e politica.

Punto secondo: la visione.

Quella di *Tiresia* è la condanna di un uomo costretto a vivere tra il XX e l'inizio del XXI secolo, un periodo storico di orrori, le due guerre mondiali, lo sterminio degli Ebrei, la Bomba di Nagasaki ed Hiroshima sino ai conflitti etnici e religiosi più recenti e alle tragedie di iniquità e sfruttamento delle popolazioni nella società post-consumistica: la figura mitologica di *Tiresia*, efficacemente riadattata alla contemporaneità, in un doppio tormento, prevede nella consapevolezza di dover egli stesso assistere al dispiegarsi della realtà.

Ecco che si accumulano frammenti di visioni dove ciò che è preveggenza e ciò che è realtà storica si confondono: in uno sfasamento temporale, eventi che per il lettore costituiscono un passato storico per il personaggio *Tiresia* sono il futuro. Il punto di vista temporale del lettore e del soggetto non coincidono. Ruotano figure che cercano invano, «[...]sotto/ la neve luccicante,/ sotto la terra nera», i corpi dei loro cari di cui non possono sentire neanche «il mormorio» nel farsi «terra»(12): sono le fosse comuni della seconda guerra mondiale e dei conflitti bellici più recenti, tra cui quello dell'Ex Jugoslavia. A questi fotogrammi si avvicinano segmenti di immagini di bambine che corrono urlando nel «fumo», mentre «piccole mani stanche bruciano»(13): è l'incendio di una fabbrica di bambole avvenuto nel 1993 in Thailandia, a Nakhon Patom, in cui persero la vita cinquecento giovani operaie, tra cui molte minorenni che lavoravano in condizioni di estremo sfruttamento. La visione prolifera: corpi «repellenti» sono «scaraventati» nel fango, sorvolati da «stormi neri» che «sbranano, sbranandosi»(14), proiezione degli abitanti della baraccopoli di Sitio Pangako, costruita a ridosso di una discarica, che nel 2001 furono assaliti da una frana, vittime non solo di un evento naturale, ma altresì di una classe politica, divenuta nel testo stormo nero, che continua a divorare e a divorarsi. Il turbinio visionario del *Tiresia* incalza ritmicamente: «rasoi» e «forcipi» per una «chirurgia» su «tibiae piccole»(15), il commercio d'organi infantili tra Brasile e Stati Uniti negli anni '90. Il vortice d'immagini continua a ruotare con i «contagiri dei motori» e lo «scavo»(16) nei corpi: gli esperimenti nucleari condotti dagli anni trenta agli anni settanta del XX secolo, negli Stati Uniti, sulla popolazione civile e militare nell'ambito del Manhattan Project.

Così come nel *Tiresia* la *narratio* attraverso visioni è annunciata sin dall'incipit del poemetto con «vedi»(17), ripetuto nel testo e rafforzato da «prova a guardare»(18), *Notti di pace occidentale* si apre con un «vedo»(19). Qui la visione è germoglio della parola poetica e dispiegamento di questa. La scrittura è un vedere che dà «forma al buio»(20). Lo spazio della visione, con la sua propria sintassi e con le sue leggi interne, è un *continuum* dinamico di conoscenza: potremmo dire ritmo di

conoscenza. E nasce come ininterrotta relazione tra vita della mente-vita della realtà: in un reciproco nutrimento.

Come scrive Resnais: «C'è la vita mentale [...]; filmare quello che succede nella testa non è soggettivismo, è altro realismo»(21). *Notti di pace occidentale* è scandito da un realismo mentale. Le visioni che abitano la mente sono visioni di morti: i morti dei continui conflitti. Non sono “i suoi morti”, ovvero persone care all'autrice, ma sono al contrario «morti sconosciuti»(22). I protagonisti della visione sono «distanti»: potremmo dire, doppiamente lontani, perché morti e perché sconosciuti. La prospettiva della visione è proprio la distanza.

Punto terzo: il conflitto.

Notti di pace occidentale di Antonella Anedda, e in particolare il poemetto eponimo scritto tra il 1993 e il 1999 che appare all'interno del libro, apre uno squarcio sull'insanabilità dei conflitti che opprimono l'Occidente. La vita che l'autrice vede scorrere dinnanzi a sé, la vita che osserva da lontano («Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola/ da cui scrutare il Continente»(23)) e che cerca di «capire», le si presenta come un'inarrestabile vita di guerra, un'inesauribile lotta politica, economica, culturale, sociale e individuale: «Di nuovo convogli a oriente, tronchi/ che spezzano le ruote sui confini/ di nuovo gente in fila/con sassi nelle tasche contro il vento»(24). Parallelamente alla visione mesiana del mondo, incentrata sul «conflitto permanente», per Anedda esistono solo tregue tra una guerra appena finita ed un'altra che sta per iniziare: «Ciò che chiamiamo pace/ ha solo il breve sollievo della tregua»(25). Vi sono interstizi spaziali e temporali, frammenti di realtà incastrati tra conflitti passati e futuri, tra «il peso del prima/ e il precipitare del dopo»(26). In tali pause si continua a vivere nell'oblio di ogni possibile bellezza: non vi è memoria di una «stella», del «calore del giorno», del «conforto della luce»(27).

Il silenzio dell'Occidente non è calma, né pace, ma è occultamento di una realtà tragica. Sotto questo silenzio serpeggia in modo inesorabile l'orrore del passato e la paura di un nuovo inizio: «Da molto la città non brucia/ le rovine affiorano pulite nei cespugli/ Eppure tanto silenzio/ a stento lo chiameresti pace/invano cercheresti di capire l'enigma di ogni tregua/ quel campo di sollievo venato di timore»(28).

Il titolo con cui il poemetto stesso è apparso precedentemente in rivista («Poesia» di Crocetti nel '99) è, infatti, significativamente, *Versi per una tregua*. Il poemetto è scritto tra il '93 e il '99 e dunque nel pieno degli anni Novanta, anni attraversati da una moltitudine di conflitti (dalla Guerra del Golfo al conflitto del Kosovo ecc.). I morti in guerra tra gli anni '90, ovvero gli anni in questione nel poemetto, e il primo decennio del XXI secolo sono circa 6 milioni: dati, questi, peraltro, registrati nel saggio *Al giorno d'oggi*(29) di Giuliano Mesa.

La guerra tra gli esseri umani appare agli occhi della scrittrice la legge che domina il piano della realtà: una realtà in cui «non siamo salvi»(30), perché non siamo padroni del nostro destino, di fatto sottomesso alle grandi macchine di potere. Si apre un altro squarcio sulla realtà politica: il direzionare i soggetti sociali alla guerra significa decidere che la vita dei singoli individui non abbia un peso.

Punto quarto: l'epos.

Tiresia è l'epos di «chi subisce forme estreme di povertà e di violenza»(31), di chi «non può scegliere, non può decidere della propria vita, poiché della sua vita hanno deciso altri, decidendo che la sua vita è irrilevante»(32). È epos della storia del Novecento fatta di atrocità belliche e socio-economiche. Per Mesa è ancora assente sulla terra una «condizione umana» e continuerà ad esserlo finché qualcuno subirà la violenza dell'economia e delle armi: tralasciando il predominare delle teorie postmoderniste proprie degli ultimi decenni del Novecento, il *Tiresia* conserva il rapporto con le grandi tensioni etiche della modernità e con la drammaticità della storia.

Il mondo intero, l'umanità intera si sta polverizzando nell'inesorabile procedere della storia in cui, in termini arendtiani, continua ad accadere ciò che non deve accadere: «Tutto si perde » – scrive Anedda – «Il mondo si trasforma in polvere/ in quella sabbia che i condannati vedono/ prima di colpirla con la nuca»(33).

Notti di pace occidentale è un *epos* di combattenti, feriti, vinti, morti e sopravvissuti: «Cosa rende cimitero il cimitero di una città bombardata./Quale contrasto tra i vivi e i morti, che vento/ e luce di memoria [...]»(34). Non vi è differenza tra sopravvissuti e vittime, tutti sono «resi uguali dal fuoco»(35). A tratti nel poemetto appaiono degli zoom, primi piani su «strette del viso nell'orrore»(36) e su figure irretite tra ostilità e rancore: «posso ancora vedere la traccia di quell'odio./Incupiscono gli aghi di pino sulla terra/rossi e morti/pestati sotto il vento»(37). Il poemetto è altresì racconto di nuove forme di guerra. Adesso si può anche «colpire da lontano», senza aver mai negli occhi lo sguardo delle vittime: si può uccidere o distruggendo l'ambiente di altri paesi o divorando risorse e riducendo la popolazione alla miseria più estrema. È la visione nel *Tiresia* dello stormo di uccelli che sbrana il cibo della discarica, immagine della classe al potere che sbrana le risorse della popolazione portandola alla povertà.

Punto quinto: le grida.

Misura delle violenze subite sono le urla che attraversano il *Tiresia*: bambini e uomini in pericolo urlano «ad occhi chiusi»(38), chiamano sino allo sfinimento, sino «a gemere»(39). E nel cielo gli stessi uccelli «gridano»(40): la vita umana diventa un grande «vagito»(41).

Allarmi e grida di terrore scandiscono altresì la vita in *Notti di pace occidentale*: «È vero, l'allarme si alza dalle stelle/ l'argento non ha luce sul barbaro grido di terrore»(42). Il linguaggio stesso è diventato un linguaggio di «tonfi, grida/ come un'alba di caccia»(43).

Punto sesto: l'indifferenza.

Dinnanzi a ciò che Anedda definisce la polverizzazione del mondo, rimane indifferente lo sguardo dell'Occidente. Si apre nel testo una grande autocritica incentrata sull'impassibilità della società occidentale nei confronti delle guerre e delle violenze che la circondano: «Né ardenti né freddi. Fermi davanti alle vetrine con il grosso/cinghiale dagli occhi socchiusi e la carta dei giornali con le/foto dei morti sulle uova»(44). Lo sguardo di Mesa si rivolge, in particolare, alla freddezza con cui i mass-media si riferiscono alle vittime dei conflitti bellici: «un numero in più nominato con impassibilità statistica, in altri termini: un nulla»(45).

Delle singole vite rimangono «gli elenchi dei caduti [...]. Inchiodati nei boschi»(46), scrive Anedda, ovvero un elenco di nomi senza volti, senza corpo, senza identità. L'identità di ognuno sconfina in quella degli altri. Le figure si sovrappongono e si confondono: in *Notte di pace occidentale* volano cartigli di nomi a cui non corrispondono volti, ritratti a cui non corrispondono nomi, biografie a cui mancano identità. Un'immagine speculare è presente nel *Tiresia* dove i morti in guerra sono ombre che vagano «cercando il loro nome»(47). Anche qui volteggiano in aria frammenti di vissuto: «gomitoli di cenci [...] volano su in alto, a spicchi,/». Sono gli indumenti di corpi irricognoscibili, sepolti nel fango, e divenuti un «impasto di macerie»(48). In un'eco foscoliana lo sguardo di Mesa si raccoglie verso i corpi dispersi o raccolti in fosse comuni, corpi che «non torneranno più, se non in sogno»(49), non potranno più essere visti né pianti.

Punto settimo: l'oblio.

L'oblio degli orrori che hanno segnato il Novecento è occultamento della conoscenza e misura dell'umanità contemporanea: intorno a tale asse ruota il poemetto *Tiresia*. Mesa scrive nel suo

saggio *Al giorno d'oggi*: «Si vive (...) nella rimozione costante del tragico, delle tragedie: al plurale, una per ogni vita che soffre»(50), una rimozione che nel poemetto si traduce in immagini di occhi chiusi, di cecità o nel gesto di non voler vedere: «prova a coprirti gli occhi»(51). Scrive, a tal proposito, l'autore: «Eppure i morti per guerra, per fame, per tutte le violenze del passato al giorno d'oggi sono evidenti ed erano evidenti anche a chi non voleva vederle prima, prima c'erano e non sono occulte, per quanto occultate. Basta volerle guardare»(52). Il *Tiresia* è l'*epos* delle vittime sociali e politiche disperse nell'oblio. Parallelamente, nodo centrale del poemetto *Notti di pace* è la volatilizzazione del tragico che avviene in Occidente. Arma difronte a questa fantasmaticizzazione è la rinascita di una consapevolezza individuale: «e di nuovo la realtà mi abbaglia—/ in questo soltanto resto giovane/ impotente a dire le cifre di ogni morte/ ma lenta troppo lenta/ vecchia abbastanza da sapere/ come la storia le arrotondi a zero»(53).

Punto ottavo: il bagliore.

«Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio»(54) – scrive Antonella Anedda –: gesti sociali e politici clamorosi per salvare il mondo non sembrano più possibili. Ma vi è, per l'autrice, una possibilità di salvezza che non appartiene al tessuto sociale o politico, bensì all'individualità: tale salvezza risiede in piccoli gesti individuali, gesti quotidiani semplici e minimi di bene, gesti di rispetto, di cura o di considerazione dell'altro. Sono gesti come questi che hanno un alone luminoso, che sprigionano dei singoli raggi che si rifrangono fugacemente sul reale: «noi non siamo salvi/ noi non salviamo/ se non con un coraggio obliquo/con un gesto/ di minima luce»(55). Sebbene compresso e stretto nel dolore, traspare un frammento di «diversa luce», un lieve, fugace e improvviso lampo, un «fulgore»(56). Se non riusciamo ad incidere sul «tutto», a causa della distanza dei poteri e della loro intangibilità, scrive Mesa, non dobbiamo rinunciare a cambiare il «poco», il nostro singolo ambito di vita, quello che dipende dalla nostra singola responsabilità e volontà. Secondo Mesa basterebbe seguire un solo principio: «non fare agli altri quello che non vorresti fosse fatto a te»(57).

Non si sceglie la resa per Anedda: «Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima/ combatti nonostante il tremore»(58). Dinanzi a chi «osserva il naufragio finché diventerà egli stesso naufrago», per Mesa occorre reagire spezzando lo spazio «di silenzio e di rassegnazione»(59). Nel *Tiresia*, dove su ogni cosa «l'ombra [...] ricopre l'ombra»(60), appare «un bagliore» che s'intravede e che «risveglierà [...] domani»(61): è ciò che Mesa definisce la «luce per i probi»(62). Si apre la possibilità di un nuovo inizio: «mentre raccogli il tuo narciso, il croco già fiorisce»(63). L'opera mesiana, immergendosi nel buio contemporaneo, porge un germe di auspicio: «un nuovo agire comune, un costruire insieme» diretto ad «un bene comune»(64), che per l'autore affonda le sue radici nella consapevolezza a cui la scrittura poetica può condurre.

Notti di pace occidentale è un esempio di poesia civile contemporanea, in cui l'impegno non è proposto arrogantemente, ma al contrario prende corpo tenuemente insieme al formarsi delle parole, al nascere dei suoni e dei ritmi. Ed è proprio questa la sua forza: il nascere dall'incastro tra grazia del tono del racconto e atrocità del fatto raccontato. La parola poetica, «metà fuoco, metà abbandono»(65), è spazio di «libertà – invisibile»(66). Come afferma Mesa, in *Al giorno d'oggi*, la poesia ha la funzione di rompere «il dominio [...] propagandistico-ipnotizzante» e deresponsabilizzante della cultura incentrato sullo «sviluppo economico»(67). In tale prospettiva, nella società contemporanea, la funzione della poesia diviene essenziale: far conoscere, scoprire tutto ciò che è coperto, cancellando le falsificazioni, in altri termini, farsi coscienza storica collettiva.

Florinda Fusco

Note.

- (1) Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, 1999, p. 11.
- (2) Cfr. L.S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Giunti Barbera, Firenze, 1966.
- (3) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 11.
- (4) Giuliano Mesa, *Tiresia*, La Camera verde, Roma, 2008, p. 12.
- (5) Ivi, p. 11.
- (6) Ivi, p.13.
- (7) Ivi, p. 7.
- (8) Ivi, p. 8.
- (9) Ivi, p. 10.
- (10) Ibidem.
- (11) Ivi, p. 14.
- (12) Ivi, p. 13.
- (13) Ivi, p. 8
- (14) Ivi, p. 7.
- (15) Ivi, p. 11.
- (16) Ivi, p.10.
- (17) Ivi, p. 7.
- (18) Ibidem.
- (19) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 11.
- (20) Ivi, p. 13.
- (21) La dichiarazione di Resnais è ripresa da Paolo Berretto in *Alain Resnais*, La Nuova Italia, Firenze 1976, pp., 8-9.
- (22) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 12.
- (23) Ibidem.
- (24) Ivi, p. 23.
- (25) Ibidem.
- (26) Ivi, p. 14.
- (27) Ivi, p. 15.
- (28) Ivi, p. 21.
- (29) Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi*, cit.
- (30) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 12.
- (31) *Al giorno d'oggi*, cit..
- (32) Ivi.
- (33) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 27.
- (34) Ivi, p. 18.
- (35) Ibidem.
- (36) Ivi, p. 20. Abbiamo usato il corsivo per aver modificato l'originale «stretta» in «strette».
- (37) Ivi, p. 21.
- (38) *Tiresia*, cit., p. 8.
- (39) Ivi, p. 13.
- (40) Ivi, p. 7.
- (41) Ivi, p. 9.
- (42) *Notti di pace occidentale*, p. 20.
- (43) Ivi, p. 24.
- (44) Ivi, p. 23.
- (45) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (46) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 24.
- (47) *Tiresia*, cit., p. 13.
- (48) Ivi, p. 7.
- (49) Ivi, p. 13.
- (50) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (51) *Tiresia*, cit., p.7.
- (52) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (53) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 27.
- (54) Ivi, p. 69.

- (55) Ivi, p. 12.
- (56) Ivi, p. 15.
- (57) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (58) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 69.
- (59) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (60) *Tiresia*, cit., p. 12
- (61) Ivi, p. 14.
- (62) Ivi, p.10.
- (63) Ivi, p. 13.
- (64) *Al giorno d'oggi*, cit.
- (65) *Notti di pace occidentale*, cit., p. 17.
- (66) Ivi, p. 16.
- (67) *Al giorno d'oggi*, cit.

UN'ETICA DEL MARGINE. APPUNTI SU LIRICA E SOCIETÀ A PARTIRE DA ADORNO

1. Occorre rileggere e riconsiderare uno dei luoghi più eminentemente dialettici della riflessione novecentesca sulla poesia per ragionare ancora sulla relazione tra letteratura e mondo sociale. Perché il *Discorso su lirica e società* che Theodor W. Adorno mette in campo sul finire degli anni Cinquanta (precisamente, nel 1957) è un esempio di pensiero in movimento che, come tale, permette di essere ripreso, verificato, glossato, e, pertanto, attualizzato nel verso di una possibile considerazione di nuovi nessi, di rinnovati problemi. Si tratta di un testo che aggredisce una serie di luoghi comuni dell'estetica letteraria, anzitutto disponendosi a una critica serrata dell'equivalenza che lega poesia e interiorità individuale. Dietro la sua formulazione riconosciamo l'idea, portata avanti da Adorno già all'inizio degli anni Quaranta del secolo scorso, di una sostanziale crisi del concetto di individuo e del sorgere di una nuova antropologia fondata sull'introiezione profonda delle logiche capitalistiche. Pertanto, al fine di comprendere quanto tale posizione sia ancora valida o sia da rivedere, sarà utile ripercorrere velocemente i principali indirizzi teorici che emergono dal *Discorso*, per poi legarli a una più generale visione politica che intende decostruire un altro luogo tipico della modernità e del pensiero borghese: l'opposizione tra individuo e collettività, tra isolamento monadico e riconoscimento sociale, tra autonomia ed eteronomia, che viene una volta per tutte sconvolta dalla pervasiva dominazione di nuove logiche di asservimento e di alienazione. Per demistificare un primo e fondamentale binarismo – l'idea che la poesia possa offrirci il soggetto nella sua espressione più genuina e che il suo rapporto con la società ne decreti la perdita dell'innocenza – Adorno è costretto rapidamente a rileggere una questione capitale della teoria materialistica e dialettica, ossia il rapporto tra testo e contesto. È vero che la polemica con György Lukács è sempre dietro l'angolo, ma in questa prima posizione i due possono facilmente incontrarsi: contro qualsivoglia meccanicismo volgare, non è possibile desumere il carattere sociale di una poesia dalla considerazione di aspetti esteriori (il cosiddetto contesto autoriale o epocale); bensì occorre «risolvere il problema di come il *tutto* di una società, in quanto unità in sé contraddittoria, si manifesta nell'opera d'arte; in che cosa l'opera d'arte la asseconi e dove la oltrepassi». Per ribadire, dunque, che i «concetti sociali non devono venir adottati alle opere dall'esterno, bensì venir attinti dall'intuizione precisa di queste stesse». Siamo ancora a un livello primario di analisi dialettica, perché tra il “dentro” e il “fuori” di un testo letterario si colloca una miriade di mediazioni. Il secondo passaggio approfondisce questo nesso, beneficiando di un nuovo ordine di concetti. Se è vero che «niente che non sia nelle opere d'arte, nella loro stessa configurazione, legittima la decisione su che cosa il loro contenuto, il poeta stesso, rappresenti socialmente», allora il tentativo di dimostrare che un testo letterario sia ideologico – cioè risponda alla costruzione estetica, dunque dichiaratamente falsa, di un fatto sociale – presuppone una prevaricazione del “fuori” sul “dentro”, che proietta all'interno del testo stesso l'immagine di una risoluzione artefatta di contraddizioni reali. Per Adorno, questo modo di intendere commette un doppio errore: annichila l'opera d'arte perché la ritiene un mero riflesso di processi ideali posti dall'esterno e comunica una visione assai parziale dell'ideologia, qui intesa semplicemente come falsa coscienza (e non come produzione consapevole di idee e significati). Piuttosto, per il teorico francofortese, il rapporto tra testo e ideologia è molto più dialettico e testimonia la capacità oppositiva, volitiva, contestataria dell'opera d'arte, secondo un registro di pensiero che rappresenta la cifra originale della filosofia adorniana fino alla *Teoria estetica*: «la grandezza delle opere d'arte consiste unicamente nel loro lasciar parlare ciò che l'ideologia nasconde. La loro stessa riuscita, che lo vogliano o no, oltrepassa la falsa coscienza»(1).

Pierre Macherey, di lì a poco, sotto l'influsso delle teorie althusseriane, avrebbe parlato di decentramento ideologico del testo letterario(2); più tardi, uno studioso di ascendenza adorniana, Fredric Jameson, avrebbe fatto sua l'opzione espressa dal *Discorso*, eleggendo la dialettica tra ideologia (il testo come veicolo di una qualche risoluzione immaginaria di contraddizioni immanenti) e utopia (il testo come produzione di una possibile fuoriuscita dalle costrizioni materiali

e come proiezione di un'alternativa politica) quale sigillo di un *inconscio politico* attivo nel profondo dell'opera(3). Seguiamo ancora il ragionamento di Adorno, rimandando il confronto con un altro teorico a più tardi. L'oltrepassare la falsa coscienza e il porsi come falsificazione stessa dell'ideologia designano una «protesta»: la poesia, per il pensatore dialettico, lotta contro la sua riduzione a luogo dell'individualità, a sede della «parola virginale», contro la *reductio* a un principio che la vorrebbe come saldamente contrapposta al sociale, salvo garantirne, proprio perché servile a questa idea rigida, una sua naturale adesione. Per la società borghese, sembra dire Adorno, il poeta può essere solo il lirico innocente, il vate della musicalità sorgiva, può sostare per sempre nell'eterna fanciullezza della parola: detiene comunque il primato di un Io che, per grazia ricevuta, possiede un rapporto privo di contraddizioni con se stesso. È evidente il carattere ideologico di questa concezione, che riposa su un'idea placida di stasi e conciliazione. Al contrario, per Adorno, la sfera individuale è segnata da un conflitto col sé e con l'esterno che ne certifica l'apertura a un grado massimo di contraddizione. «Perfino creazioni liriche in cui non penetra più un residuo dell'esistenza convenzionale e oggettuale, nessuna cruda materialità, le creazioni supreme – scrive Adorno – che la nostra lingua conosce, devono la loro dignità precisamente alla forza con cui in esse l'io desta l'apparenza di natura, ritraendosi dall'estraneazione», dal momento che il loro carattere soggettivo – la cui purezza è solo un presupposto impensato – «testimonia del dolore che si prova per l'esistenza estranea al soggetto così come dell'amore per essa, anzi la loro armonia propriamente non è nient'altro che l'accordo intimo di un tale dolore e di un tale amore». È un tema, se vogliamo, anche lukacsiano, che rimanda alle pagine sulla nostalgia dell'armonia perduta depositate in *Teoria del romanzo*. E tuttavia la radicalizzazione dialettica nelle pagine di Adorno è molto più stringente: «L'io che risuona nella lirica – egli aggiunge – è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo», e pertanto anche a quell'obiettività che lo vorrebbe come puro. In questa non-conciliazione sta il suo carattere sociale. Per una ragione che Adorno oppone a quello sterile sociologismo in forza del quale si è usi dedurre la lirica dalla società: «anche la resistenza alla pressione sociale non è alcunché di assolutamente individuale bensì in essa si muovono artisticamente, attraverso l'individuo e la sua spontaneità, le forze obiettive dietro la spinta delle quali una situazione sociale limitata e limitante oltrepassa se stessa, muovendosi verso una più degna dell'uomo»(4). Queste forze oggettive trovano nella lingua un loro mezzo essenziale: è il movimento del poeta al suo interno a garantirne una specificità irriducibile (quella salvaguardia del soggetto a cui Adorno spesso allude e che, per via negativa, si svela nel ritrarsi, nel cancellarsi del lirico nella lingua medesima)(5). Ed è un movimento doppio, che vive di quella dialettica tra contestazione e utopia di cui si parlava: «Nella poesia lirica, mediante l'identificazione col linguaggio, il soggetto nega tanto la sua semplice contraddizione monadologica nei confronti della società quanto il suo semplice funzionare all'interno della società massificata». E a questa constatazione segue, tuttavia, un ulteriore approfondimento dialettico: «Ma quanto più cresce la preponderanza di tale società sul soggetto, tanto più precaria è la situazione della lirica»(6).

In tal senso, Baudelaire è il primo esempio di questa pressione sociale, per la quale, ancora con le parole di Adorno, «il prodotto lirico è sempre anche l'espressione soggettiva di un antagonismo sociale». Ma l'esempio baudelairiano, attraverso il quale riecheggiano le posizioni di Walter Benjamin, serve a proiettare sulla pagina di Adorno una questione filosofica più profonda: quella che riguarda il destino dell'interiorità sotto il tardo capitalismo, o, per meglio dire, quella che già nel *Discorso* su cui stiamo insistendo viene determinata come «crisi dell'individuo». Vale la pena leggere con attenzione questo punto d'arrivo: «Oggi che il presupposto di quel concetto di lirica dal quale procedo, cioè l'espressione individuale, sembra scosso fin nel suo intimo dalla crisi dell'individuo, nei più diversi luoghi la corrente collettiva sotterranea della lirica si spinge verso l'alto, prima come semplice fermento dell'espressione individuale stessa, ma successivamente forse anche come anticipo di una situazione che supera oggettivamente la semplice individualità». I casi menzionati da Adorno sono quelli di García Lorca e di Brecht, nei quali l'oscillazione dialettica tra la tensione assolutamente individuale verso un'idea musicale di purezza e l'abdicazione alla stessa in funzione antagonistica e oppositiva supera, di fatto, un momento storico in cui il singolo può solo

e soltanto presupporre come parte di una società borghese e individualistica, pur provando a tacersi in quanto soggetto e in quanto poeta per recuperare una dimensione finalmente libera (come accade, per Adorno, in Stefan George). Se è vero che la poesia può essere intesa «come meridiana della filosofia della storia», siamo di fronte a uno stadio che va considerato nella sua mutevole provvisorietà(7).

2. Del resto, l'idea che la poesia rappresenti la non-conciliazione con il mondo esterno nel momento stesso in cui la sua forma si presenta in una parvenza giustappunto conciliata ed equilibrata ha un carattere tutto politico. Lo aveva inteso Franco Fortini ragionando, proprio attraverso categorie adorniane (peraltro, al fine di contestarle), sulla dialettica tra autenticità e inautenticità del testo poetico. Il saggio *Poesia e antagonismo*, che chiude una cospicua sezione politico-letteraria di *Questioni di frontiera*, rappresenta una delle discussioni più approfondite (e, nello stesso tempo, ancillare alla proposta poetica di Fortini) sulla dialettica tra “dentro” e “fuori”, tra “individualità” e “collettività” che stiamo esplorando attraverso le pagine di Adorno. Perché Fortini, in ossequio a un incessante movimento dialettico che sconvolge qualsivoglia fissità binaria, asserisce anzitutto che «il discorso poetico può mantenersi solo se accetta la propria continua contestazione compiuta dal discorso extrapoetico»: vale a dire che, fuori da qualunque pretesa di autonomismo, le modalità con cui la voce individuale può presentarsi, anzitutto nel caso di una sovraesposta purezza linguistica e di uno smaccato decoro formale, mai potranno dirsi autentiche o immuni perché il coinvolgimento con la realtà extratestuale che le ha rese possibili è costitutivo della loro stessa identità. Ne deriva che non esiste una contraddizione formale pura. Bensì tale contraddizione può dirsi produttivamente politica solo nel momento in cui la forma – anche e soprattutto nel suo presentarsi limpido – rivela se stessa come scelta, esibendo quella frattura di cui Adorno parlava e che Fortini riassume nella parimenti incisiva formula dell'«amputazione subita»(8). Per ribadire che si dà poesia politica, in grado di lasciar emergere problematicamente il nesso tra individuo e destini generali, nel momento in cui si riconosce alla forma letteraria un massimo grado di eteronomia e di parzialità.

D'altra parte, il comunismo, per l'intellettuale toscano, è l'illuminazione di una verità dentro la forma; e tale scoperta abbagliante – di cui la poesia è *imago* e promessa – chiama in causa un lavoro dialettico per nulla semplice, anzi complesso e travagliato. In virtù del quale si approda a una scelta – o forse all'ulteriore stadio di quella dialettica tra fermento individuale e cancellazione dell'io che Adorno intravedeva in Lorca e Brecht – che va, negli anni in cui Fortini si trova a formulare le sue ipotesi, in controtendenza rispetto all'ondata avanguardistica: ciò che potrebbe apparire come un ritorno all'ordine o al decoro formale ha a che vedere con l'esplicitarsi della negazione *non* per mezzo di un'estroflessione diretta della frattura o dell'amputazione, bensì per mezzo del rispetto di una norma o di un ordine formale che presuppone un legame appunto dialettico con la tradizione. Più la poesia si pensa, negandosi e contestandosi (tacendosi, direbbe Adorno), come elemento non-autonomo, perché accetta la ricchezza contraddittoria delle sue premesse pre-formali, più, di conseguenza, esaspera il principio del limite, del rispetto di un ordine, e così esprime la sua natura umana e sociale. È chiaro come qui giochi una visione politica del testo letterario, concepito come l'allegoria di un travaglio formale, di un lavoro che si indirizzi verso modalità, appunto utopiche, di comprensione e trasformazione del reale. E, nello stesso tempo, è evidente in che il testo sia interpretato alla stregua di un *depositum historiae*(9) che sconvolge la fissità dell'usuale dialettica tra singolo e comunità: nelle premesse antropologiche, storiche, economiche si trova la ragione dell'esito formale di un profondissimo percorso di mediazioni, di cui, potremmo dire con Auerbach, il testo poetico è *figura*(10).

3. Se facciamo un passo indietro e ritorniamo all'intuizione di Adorno, possiamo forse recuperare un discorso possibile sull'oggi, che attualizzi anche la posizione fortiniana. Quando l'autore di *Dialettica negativa* evoca la “crisi dell'individuo”, genera una serie di sollecitazioni sul piano della filosofia della storia. Il tardo capitalismo sconvolge il nesso io/noi per altre vie: erode il singolo consegnandolo a una logica spettacolare e consumistica; erode il collettivo promuovendo forme di

socializzazione svuotate di concretezza. In che modo questo processo viene riflesso nell'atto di dare forma a siffatte precondizioni? Ovvero: quali possibilità ha il soggetto di alimentare quella frattura che sola offre alla poesia la sua capacità di sussistenza in un contesto così ostile come quello tardo-capitalistico? Una serie di spunti è offerta da un testo in apparenza marginale, un *memorandum* che Adorno stende nel 1941 in vista di un progetto più complessivo sull'esperienza musicale(11). Vi si trovano appunti sparsi sulla crisi dell'individuo e su una nuova, nascente antropologia, contrassegnata dalla diffusione esasperante della tecnica e da forme inedite di alienazione. Il testo è interessante ai fini del nostro discorso perché dimostra come le funeste strategie del capitalismo incoraggino, quasi alla stregua di un calco delle possibilità offerte dalla rappresentazione letteraria e culturale, una dissoluzione dell'individuo e delle sue ragioni, nella direzione di una nuova forma di oggettività, ovviamente svuotata di quel conflitto che per Adorno costituiva, nel suo porsi come frattura, la verità politica dell'opera d'arte. Altresì dimostra come il testo letterario possa offrire un grado altissimo di conoscenza della realtà extratestuale, dal momento che si pone sia come provvisoria figura d'essa (in ossequio a un indispensabile momento mimetico, di "patteggiamento"), sia come terreno di scontro per una sua trasformazione in senso contrastivo. Italo Testa, che ha curato l'edizione italiana degli appunti adorniani del '41, ha chiarito i presupposti filosofici di questa visione, che poi ovviamente pervadono le riflessioni musicali degli anni Cinquanta e Sessanta, nonché le note prese di posizione sull'industria culturale: «Il declino della società borghese che costituiva la base materiale dell'indipendenza individuale, se da un lato mette in pericolo l'autonomia personale, per altro verso è anche l'occasione per ripensare l'individuo al di là della falsa alternativa tra atomismo liberale e collettivismo. L'obsolescenza della forma borghese dell'individuo consente di ripensarlo non più come monade isolata o sostanza per sé sussistente, bensì in quanto socialmente costituito»(12). Incoraggiati dalle riflessioni depositate nel *Discorso su lirica e società*, siamo forse autorizzati a credere che la lirica, in quanto riscrittura permanente del singolo in una chiave tutta sociale, possa rappresentare un utile sismografo (l'immagine è ancora adorniana) di un processo storico più generale che sembra rompere, con esiti tuttavia ancora una volta nefasti sul piano politico, le usuali dialettiche del mondo borghese, nonché le relative forme di emancipazione.

Nel rappresentare un tipo umano nuovo e un diverso rapporto di quest'ultimo con la cultura (e dunque con la tradizione umanistica), Adorno pone sotto accusa la presunta compattezza della nozione di "Io", e anzitutto l'utilizzo che ne ha promosso la psicoanalisi freudiana. Non è più scontato, per il filosofo, che nel mondo della cultura amministrata e nella cosiddetta società dei consumi possa darsi una soggettività integra, cosciente, orientata alla ricerca della propria identità. «L'individuo – scrive Adorno – sembra ormai condannato a potersi mantenere in vita soltanto a patto di abdicare alla sua individualità, di cancellare i confini dell'ambiente, di rinunciare a una parte consistente della propria autonomia e indipendenza»(13). Abbiamo già incontrato – proprio nel *Discorso* – il tema della dissoluzione dell'individualità come tappa imprescindibile per una successiva e ulteriore fortificazione della presenza soggettiva. Qui la cancellazione dell'Io si fa regola e norma non per scelta politica o per astuzia, non per volgersi in altro: il meccanismo di identificazione con l'extraindividuale cancella, *senza conflitto*, l'individuo, svuotandolo e riempiendolo di una nuova oggettività (diremmo, tutta capitalistica). Di conseguenza, a essere scardinata è anche la pratica pedagogica – il romanzo di formazione dell'individuo occidentale – di tradizione borghese: l'Io non si appella a un'educazione culturale da conquistare perché nuota in una brodaglia altrettanto culturale che lo costituisce riducendo al minimo qualsivoglia sforzo formativo. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy hanno opportunamente chiamato "cultura-mondo" questo avvolgente involucro, che di fatto "culturizza" l'individuo stesso, ora svuotato di concretezza, e quindi astratto, immateriale(14). L'individuo resta prigioniero di un'identificazione col suo ambiente che è appunto subita, amministrata, e che ambisce a sedare possibili fuoriuscite dalla norma. Cambiano le premesse di rappresentazione di questo stesso ambiente perché a mutare sono i termini del rapporto tra individuo e realtà. Un Io senza profondità, estremamente superficializzato, apparirà semplicemente come il simulacro di se stesso: *la sua seconda natura, che*

sopprime la prima, coincide con la sua immediata rappresentazione. Contrasto, distanza, conflitto: termini, questi, che sembrano prefigurare un orizzonte di senso che è entrato in modo irreversibile in crisi.

Per mezzo di Benjamin, Adorno – che non manca in queste pagine di misurarsi con la produzione letteraria di massa – ritiene che l'esperienza concreta sia scomparsa dietro il velo di una rappresentazione tutta falsata dell'individuo e del rapporto con la storia, che in verità riflette la tendenza omologante alla stasi: «la ripetizione del sempre uguale prende il posto dell'esperienza», e i prodotti culturali che insistono sul particolare obbediscono in realtà a una generalizzazione che svuota di senso l'esperienza del concreto, a un «mascheramento della standardizzazione per mezzo dell'apparenza del particolare». Ne consegue non solo la perdita dell'originalità a beneficio di un meccanismo regolativo di natura seriale, quanto un'impossibilità della comunicazione (se non nei termini di mero scambio informativo). La «distruzione dell'esperienza da parte dell'universale, rispetto al quale il singolo funge da mero esemplare», altro non è che una nuova forma di dominio generalizzante – una nuova totalità –, «intollerante di ogni residuo che non sia determinato dall'alto a partire dal suo concetto, cioè dalla sua categoria economica». Adorno vuole insomma affermare che le premesse delle attività umane sono ora gestite e manipolate da una nuova forma di totalizzazione, capace di scardinare quei nessi contrastivi e oppositivi che, nel moderno, garantivano l'esperienza possibile di una contro-totalizzazione dialettica (anche per mezzo dell'arte come atto sociale necessario). È il dominio di questa nuova totalità a certificare che «il linguaggio in sostanza non esiste più», che «non è più possibile dire nulla» se non nelle forme falsificate di un dire che non è più esperire(15). Pertanto, come può il soggetto testimoniare, in un'amministrazione del “detto”, lo spazio di un “detto” che dia forza al contrasto, alla scissione, alla frattura? Se il rifugio nell'identità lirica diventa un modo altrettanto falsato di sfuggire alla logica totalitaria dello svuotamento individuale, quali possibilità si danno a un linguaggio, quello poetico, che per Adorno vive anzitutto della possibilità di esibire la sua distanza dal reale (per prefigurarne uno diverso)?

4. Non si tratta di rimestare la solita affermazione sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz o di collezionare l'ennesima geremiade sulla scomparsa delle lucciole. Il punto resta dialettico e coinvolge i processi di superficializzazione dell'io, di occultamento dei legami sociali, di cancellazione dell'esperienza, di generale ottundimento delle premesse che rendono possibile la riflessione, anche artistica, sul presente. La crisi della ragione poetica va allora colta nel novero di una filosofia delle forme che è anche una filosofia della storia, soprattutto in tempi di ripudio dello storicismo e della dialettica, e di corrivo vaneggiamento di supposte immanenze deleuziane. Il “sintomo” del ritorno al soggetto nella lirica degli anni Ottanta ha molteplici motivi d'essere. Così pure l'egemonia, consolidatasi nell'ultimo trentennio, di un'idea di lirica evidentemente espressiva e attenta alla costruzione di un riconoscibile passaporto poetico va spiegata in termini, per così dire, allegorici. Significa storicamente qualcos'altro rispetto alla sua incontestabile specificità e, in alcuni casi, rispetto al suo intrinseco valore (penso, restando in Italia, a Milo De Angelis)(16). Il punto è che il ritrarsi del soggetto nelle forme di una sua volontaria cancellazione spesso – se non in sparute occasioni, con le quali chiuderò questa rambomantica discussione – non ha seguito le strade prolifiche, ma assolutamente oscure e rischiose, di un suo rilancio in termini davvero extraindividuali. Al contrario, si è assistito a un ispessimento forse astorico, ma comunque nostalgico, del soggetto e della sua identità psichica, in grado di garantire una salvifica riscrittura delle proprie traiettorie personali, a patto di ridurre quest'ultime a mere testimonianze di un io appunto eccezionale, depositario, per ragioni nascoste, di uno scarto linguistico che ne garantisce la sussistenza e la persistenza, a patto di sospendere il giudizio sulla sua reale posizione sociale. Percorrendo questa strada, la dialettica tra individuale e collettivo, già scalfita, come abbiamo visto, dalla superficializzazione promossa dalla cultura capitalista, incontra modalità di estetizzazione irrazionale che sono del tutto servili e aderenti ai processi di massificazione della cultura. Se del ritorno alla lirica nel nostro contesto nazionale si apprezza particolarmente l'accoglimento di una certa espressività emozionale diretta e franca, non può tuttavia sfuggire a quale tasso di

inconsapevole compromissione con l'ordinarietà del linguaggio consumistico e spettacolare essa talora si consegna. Qui la forma smette d'essere un argine, nella misura in cui deve presentarsi come esito naturale e sincero di una comunicazione che ama ritrarsi come privata. Per paradosso, nel tempo di un indebolimento della dialettica tra soggetto e oggetto, la poesia reagisce con un ritorno spesso inverificabile all'Io che non può mettere a tema la sopravvivenza della letteratura perché vuole ribadire la necessaria presenza quale arte per iniziati, per i pochi capaci di recuperare una qualche sepolta ragione linguistica nella lunga e fascinosa notte dell'Essere.

5. Abbagli heideggeriani a parte, qui si suggerisce di non scambiare l'artefatta chiarezza espressiva o il pretestuoso abbassamento di tono da parte del soggetto per una raffinata interrogazione critica sui destini dell'individuo. È difatti nel tentativo di contestare, corrodere, persino annullare l'Io *senza rinunciare al limite imposto dall'accettazione di un ordine formale* che si intravedono gli esiti più interessanti della poesia di questi ultimi anni. Quasi che a cogliere meglio di tutti il complesso momento in cui ci troviamo sia quel lirico che assume su di sé il rischio di arginarsi, di verificarsi, di difendersi dal proprio oltranzismo espressivo e dalle ansie di riconoscibilità gratuita, perché consapevole che solo attraverso questa auto-educazione sia possibile riformulare il rapporto con gli altri, siano essi anche i deboli e gli sfortunati, nel caso di una letteratura che voglia dirsi etico-civile, siano essi i lettori comuni a cui ci si indirizza. In Fabio Pusterla – lo nota Andrea Afribo – questa propensione appare sin da subito evidente, tanto più perché dimostra il suo rapporto critico e fattivo con la tradizione (Montale, Sereni, Fortini): nella sua proposta, si tratta «di rimarcare il carattere inattuale del messaggio poetico, e di rendere sistematico quel nesso dialettico, ancora fortiniano, di *maniera* e di *vero*, capace di elargire due guadagni non da poco: quello di evitare che la *maniera* sia solo manierismo; quello di evitare che il *vero* sia solo opinione soggettiva o breve e irrelato fatto di cronaca»(17). Riuscendo così Pusterla a riguadagnare una dimensione reale e concreta dell'attività letteraria, può inoltre permettersi un discorso sempre e perennemente autoriflessivo e metapoetico, senza che questo scada retoricamente in posa: perché, come ha notato invece Roberto Galaverni, si può parlare, in questo caso, «di una precedenza che il *vedere* e la *visione*, vale a dire la capacità di un riferimento concreto all'esperienza e a un orizzonte antropologico ampio, riescono ad avere anche dentro un'approfondita, e dovuta, misura critica e problematica, in senso lato filosofica»(18). La proposta può dunque caricarsi di valenze speculative, ma nella misura in cui contesta la sua supposta eccezionalità. In tal senso, l'Io che risuona nei suoi versi sarà sempre l'esito di un percorso costruito assieme alle premesse extraindividuali che ne costituiscono il senso e ne certificano l'esistenza, sarà sempre una conquista nella terra di nessuno (riuscita allegoria del fare poetico), fuori da qualsivoglia logica trascendentale: «L'esilio comunque è in questo / non essere intero mai, non esistente del tutto / nell'istante, e sempre distante / dal vero» (*Lettera da Tinizong*, vv. 23-26); «Io sono questo: niente. / Voglio quello che sono, fortemente. / E le parole: nessuno adesso me le ruberà» (*Paesaggio*, vv. 26-28); «Terra di nessuno / e di tutti, che sfugge / sotto le scarpe, e che pure sostiene, / basamento mutevole inerme» (*Sette frammenti dalla terra di nessuno*, v, vv. 1-4)(19). Come scrive ancora Afribo, siamo di fronte, sulla scia di una tradizione ben identificabile, a «quella *inermità* che paradossalmente è forte»(20) e che vive di quel "limite" richiesto dallo sforzo di dare forma all'informe: «Abbandonarsi e resistere, due fasi / identiche del sangue e del respiro, dell'inchiostro / e del foglio, come sai. Cammina, scrivi» (*Dopo trent'anni*, vv. 39-41 dove l'eco fortiniana è lampante)(21).

È, insomma, il predisporre a una reale messa in discussione dell'Io – a sperimentare sulla dimensione individuale l'invasione di un'oggettività che assedia l'immaginario e il vivere quotidiano nell'era della cultura-mondo – ad autorizzare forme profonde di interrogazione in grado di aggirare il rischio di un manieristico nascondimento del proprio messaggio poetico, sentito in realtà come necessaria porta da accesso all'inaspettato. La poesia può farsi fonte diretta di un dilemma se riesce ad aggirare qualsivoglia tentazione estetizzante, se cioè la parola sa farsi strada nel verso senza cedere al gusto sottile della supposta autenticità espressiva, non perché debba obbedire a una qualche moralistica censura, ma perché in tal senso guadagna la possibilità di

manifestare la sua reale parzialità, e quindi di comunicare nuove, possibili fratture – le sole, come abbiamo visto, in grado di consegnare una pur debole testimonianza di aderenza al vero. Un'ideale requisitoria di questa (tuttavia, produttiva) marginalità si trova in un testo recente e assai significativo di Antonella Anedda, *Nuvole, io*(22):

Il documento viene salvato, lo schermo torna grigio,
 lo stesso grigio topo del cielo.
 Adesso mi alzerò per sprecchiare.
 Vorrei disfarmi dell'io è la moda che prescrive la critica
 ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome.
 Al massimo lo declino al plurale. Dico noi
 e mi sento falsamente magnanima.
 Dire voi o tu mi dà disagio come accusare.
 La terza persona mi confonde ogni volta con il sesso.
 Alla fine torno all'io che finge di esistere,
 ma è una busta come quelle usate per la spesa
 piena di verdura o pesce surgelato.
 Io con l'io mi nascondo
 chiamando a raccolta quello che sappiamo:
 abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia.
 Dunque riapro la finestra dello schermo,
 ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera.
 Salvo in una nube l'insalvabile.

Non si tratta soltanto di una dichiarazione di poetica, quanto di un esercizio autoriflessivo: l'oggetto è la resa di fronte a un'evidenza sociale che inchioda il soggetto alla sua stessa necessità. L'io è ciò che si possiede nel momento di un'estrema riduzione della vita al niente; nello stesso tempo, nel suo agire, si rivela un involucro potenzialmente consunto, dunque destinato a essere rimpiazzato di continuo. In questa instabilità della dialettica tra Io e mondo si gioca però la scommessa della poesia: nel paradosso di salvare l'insalvabile o di sperimentare il soggetto nell'attimo della sua dissoluzione. Le immagini di esitazione descrivono questo calvario che si rinnova. La proiezione collettiva si carica di dubbio: non esiste alcuna certezza teleologica, non può esservi trasparenza nel destino. La poesia non muta nulla, è vero, leggiamo in un verso fortiniano di grande fortuna. Eppure resta incatenata all'avversativa che naturalmente segue la limpida realtà della sua inefficacia e della sua impotenza. Sta in questa necessaria presa di posizione – non solo un atto di volontario di protesta, ma il risultato di una verifica permanente dei propri presupposti espressivi – una possibile via di fuga, o, perlomeno, la segnalazione di una frattura, di uno scarto, di una faglia, da cui può forse diffondersi una qualche sparuta verità. È, in fondo, un'etica del margine. Sulla cui valenza culturale e politica occorrerà ritornare con più attenzione.

Marco Gatto

Note.

(1) Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura. 1943-1961* [1961], Torino, Einaudi, 1979, p. 48.

(2) Pierre Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria* [1966], Bari, Laterza, 1969.

(3) Fredric Jameson, *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti, 1990.

(4) Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 52.

(5) Scrive Adorno: «Per resistere qui in solitudine alla reificazione, il soggetto non può nemmeno più tentare di ritirarsi nell'elemento proprio considerandolo sua proprietà: le tracce di un individualismo, che intanto già nel supplemento letterario si è consegnato al mercato, spaventano; il soggetto deve invece uscire da se stesso

col tacersi». È il caso di George, che «ascolta la propria lingua quasi come una lingua straniera» (ivi, pp. 62 e 63).

(6) Ivi, p. 54.

(7) Ivi, pp. 56 e 57.

(8) Franco Fortini, *Poesia e antagonismo* [1977], in *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1956-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 148 e 150.

(9) Idem, *Opus servile* [1989], in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 1651.

(10) Cfr. Erich Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante* [1929 e sgg.], Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 176-226.

(11) Theodor W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, a cura di Italo Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.

(12) Italo Testa, *Sub specie individuationis. Amministrazione della vita e 'nuova antropologia' in Adorno*, in ivi, p. 26.

(13) Theodor W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, cit., p. 57.

(14) Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* [2008], Milano, O barra O, 2010.

(15) Theodor W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, cit., pp. 69-70.

(16) Cfr. Antonio Tricomi, *Milo De Angelis non me ne vorrà...*, in Filippo La Porta (a cura di), *Canone 2030. Una scommessa sulla letteratura italiana*, Verona, Enrico Damiani, 2016, pp. 100-106.

(17) Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 78.

(18) Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 235.

(19) Fabio Pusterla, *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 24, 55 e 132.

(20) Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema*, cit., p. 78.

(21) Fabio Pusterla, *Le terre emerse*, cit., p. 174.

(22) Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 20.

ALTRI SGUARDI

IL CASO WAGNER. IL SUCCESSO DELLA NUOVA LIRICA TEDESCA E LA CRITICA AL NUOVO BIEDERMEIER.

I

La nuova generazione di poeti tedeschi agisce in un campo letterario fondamentalmente diverso rispetto a quello della generazione loro precedente, ossia quella che va pressapoco dalla caduta del muro all'inizio del nuovo secolo. Certamente il paesaggio politico ed economico post-muro è in Germania radicalmente mutato rispetto a prima e il rapporto del letterato rispetto ai nuovi rapporti di forza è fortemente eterogeneo a seconda della sua provenienza e formazione culturale (occidentale/orientale), ma il suo stato nei rapporti di produzione è rimasto sostanzialmente inalterato, novecentesco: prassi artistica fra isolamento e comunità letteraria tradizionalmente connotata, rapporti con case editrici e lettori, premi e soggiorni all'estero, interviste radiofoniche e apparizioni televisive. I grandi mutamenti geopolitici dopo l'undici settembre però accelerano i processi di unificazione e omogeneizzazione politico-sociale, invertono l'asse degli equilibri e rendono inattuali i contrasti fra est e ovest, mentre la rivoluzione digitale muta radicalmente l'approccio, la produzione, la diffusione e la ricezione della lirica nel contemporaneo. Questi mutamenti nei rapporti di produzione e ricezione della letteratura si registrano naturalmente ovunque e non solo in Germania. Ciò che tuttavia caratterizza in particolare la lirica tedesca degli ultimi due decenni è – come ha ben riassunto recentemente Christian Diez(1) – una relazione e un confronto duplice con la generazione precedente e il suo bagaglio.

Da un lato infatti essa è vicina alla *Popliteratur* e figlia della *Popkultur* degli anni Novanta: la *Popliteratur* tedesca si era espressa soprattutto in prosa e lascia in eredità alla lirica un'originale apertura alla realtà dei nuovi media e delle nuove tecnologie, alle nuove teorie *kulturwissenschaftlich* e biopolitiche, al mondo della musica underground, della musica tecno e a i suoi eccessi, e ancora un approccio disincantato e sarcastico rispetto a tutto questo. Lo sfondo culturale degli anni Novanta è marcato dalla filosofia post-strutturalista innestata sulla solida tradizione ermeneutica e critica dell'accademia tedesca: la generazione che inizierà a scrivere negli anni Zero ha conosciuto e avvicinato i protagonisti della filosofia critica contemporanea come popstar(2) ospiti di seminari e performance teatrali, ha assimilato all'università la rivalutazione della tecnica in chiave ecologica, il discorso sull'antropocene, sul post-umanismo e sulla cibernetica(3): uno sfondo variegato ed eterogeneo, ma che mette fortemente l'accento sulla spersonalizzazione e disumanizzazione dei processi globali, sull'inevitabile avanzamento tecno-scientifico e sulla necessaria accelerazione/complementazione delle capacità cognitive e linguistiche, incalzando così dialetticamente la nuova lirica necessariamente antropologica e soggettiva, individuale e ancorata al presente.

D'altro lato si registra uno scarto nei confronti delle modalità, forme e linguaggio della generazione di poeti degli anni Ottanta e Novanta, i cui registri e risultati (dallo sperimentale al neoclassico) erano divenuti precedenti impossibile da ignorare, ma necessariamente da superare. Emblematico a questo riguardo il famoso episodio che vide contrapposto il poeta austriaco Franz Josef Czernin a Durs Grünbein. La critica radicale a cui l'austriaco sottopose il volume di poesia di Grünbein *Falten und Fallen* nel maggio del 1995 in un numero della rivista *Schreibheft* non ebbe solamente un'immediata eco nel mondo della poesia e critica letteraria di lingua tedesca, ma – riportata, diffusa, commentata numerose volte come solo ora poteva capitare grazie ai nuovi media – è assurta negli anni a parametro critico, una specie di soglia normativa dietro la quale è archiviato un modo di fare poesia lirica e oltre la quale viene prospettato o auspicato uno nuovo. Chi, come Jan Wagner, la attraverserà controcorrente lo farà (come vedremo) coscientemente.

In sostanza la critica di Czernin a Grünbein è che il poeta di Dresda si serva di modelli letterari della tradizione senza rendersi del tutto conto del valore e delle particolarità di questi modelli/procedimenti: se ogni pratica letteraria si muove non solo nella storia, ma anche nella storia della letteratura, essa deve essere cosciente secondo Czernin che la qualità del proprio prodotto è

data dal grado e dal modo di dipendenza o dominio rispetto a questa storia. La dialettica è scandita da momenti idealtipici di rottura – in cui il dominio è totale e violento (avanguardia) – e di restaurazione – in cui non viene opposta resistenza al potere della tradizione e l'asservimento al modello è irriflesso. Il caso più frequente è invece quello della mescolanza dei due estremi, di una insincera e inconsequente esplorazione in tutte e due le direzioni, senza astrazione e riflessione, il cui risultato è una mediocre e grigia mescolanza. Grünbein rappresenta per Czernin il caso tipico di un autore contemporaneo che non si spinge verso uno degli estremi, ma che opera una semplicistica riduzione della tradizione a certe pratiche formali e retoriche senza mostrarne il vero valore e annacquandole nell'attualità(4).

Secondo Diez questa critica – che egli giudica impietosa e tagliente, però ingiusta – fa di Grünbein l'esempio negativo di una tradizione vicina da cui riparte distanziandosi la lirica degli anni Zero. A questo dato si affiancano quattro momenti fondamentali dello sviluppo della lirica tedesca degli ultimi due decenni. Nel 2003 esce per DuMont l'antologia *Lyrik von JETZT* in cui trovano spazio ben 74 giovani voci pressoché sconosciute fino a quel momento – il volume è curato da Björn Kuhlig e Jan Wagner. Nello stesso anno la poetessa Daniela Seel fonda la casa editrice KOOKbooks, una casa editrice guidata da artisti e poeti per artisti e poeti: il successo dei primi due volumi di poesia pubblicati (Daniel Falb e Steffen Popp) marciano per la stampa dell'epoca l'esordio editoriale più spettacolare degli ultimi anni(5). Nel 2007 Ann Cotten pubblica per Suhrkamp il volume *Fremdwörterbooksonette: Gedichte*, festeggiato dalla critica come un esordio sensazionale, e si fa largo nella stampa anche non specializzata la voce che si è affermato in Germania un nuovo panorama lirico di grande valore, esclusivo ed elitario, vivace e molto attivo al di fuori dei canali classici di diffusione e lettura. Nel 2015 non pochi dei poeti di quel fortunato volume inaugurale sono riconosciuti e stimati come grandi interpreti della poesia contemporanea e non solo tedesca(6), pubblicano con regolarità e attraverso la loro fitta agenda di letture pubbliche e performance multimediali hanno conquistato un numeroso e giovane pubblico di lettori e partecipanti. E in quell'anno vincono premi letterari molto importanti: Jan Wagner è in assoluto il primo poeta ad aggiudicarsi il premio della Fiera del libro di Lipsia; Monika Rinck vince il premio Kleist; Nora Gomringer ottiene il premio Ingeborg-Bachmann. Nel 2017 Jan Wagner conquista a 46 anni il Premio Büchner – il riconoscimento letterario più importante nel mondo di lingua tedesca assegnato dalla Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt – conferitogli per tutta la sua opera, la quale contempla fino a lì sei volumi di poesia, due di prosa e critica letteraria, numerose traduzioni e curatele. Oggi, infine, alcune case editrici e un pugno di autori sono assurti a figure guida del discorso poetico contemporaneo e si sono imposti anche sul mercato editoriale: la casa editrice KOOKbooks si vede necessariamente costretta a serrare il cerchio di fronte alle numerose proposte e a concentrarsi su i suoi autori affermati. Anche per quanto riguarda i portali web si assiste allo stesso fenomeno e dei numerosissimi siti web che si sono avvicinati negli anni, solo alcuni si sono imposti e sono divenuti un riferimento importante e di sicura qualità(7). Ma soprattutto, sembra che la lirica si sia emancipata dal cliché che la vuole come genere di nicchia per un pubblico di iniziati: affrancandosi però da questa modalità ed esponendosi al giudizio di un più vasto pubblico di lettori e di critici, la nuova lirica tedesca si vede sottoposta a una nuova dialettica – interna al circolo ed esterna ad esso – fra produzione e pubblicazione, fra singolo e collettivo, individualità e pubblico, spingendo i suoi rappresentanti a prese di posizione poetologiche, estetiche, filosofiche e politiche, e di cui la polemica intorno alla figura di Jan Wagner non è l'unico snodo, ma sicuramente una particolare ed esemplare istantanea da cui prendere le mosse per una riflessione intorno a lirica e società, lirica e politica oggi in Germania.

II

Jan Wagner è senza dubbio la figura più famosa della generazione di poeti e del movimento sopra abbozzato. Anche se negli ultimi anni le istituzioni culturali tedesche hanno premiato non raramente e con coraggio alcuni protagonisti della giovane poesia tedesca come Marcel Beyer, Monika Rinck,

Nora Gomringer, è con la vittoria dei più prestigiosi premi letterari tedeschi da parte di Jan Wagner, e il suo conseguente successo commerciale, che la lirica tedesca contemporanea è tornata in modo dirompente a far parlare di sé anche nei media più tradizionali rivolti a un pubblico non specializzato come la televisione e i quotidiani nazionali. Il dibattito giornalistico su Wagner – che vide inizialmente e piuttosto grossolanamente schierati da una parte gli estimatori della lirica naturalistica, intimistica e formalmente raffinata del giovane poeta di Amburgo e dall'altra i suoi detrattori che invece ne criticavano la convenzionalità e l'escapismo – si è poi allargato nel web e in pubblicazioni di settore in modo più dettagliato sulle peculiarità della poesia di Wagner e da qui più in generale sulle condizioni, necessità e compiti della lirica tedesca contemporanea di fronte alla realtà storica e sociale.

Se è vero che la polemica a tratti infuocata, ma spesso sterile e superficiale, fra ammiratori e detrattori di Wagner si concentrò sì sulle caratteristiche e qualità dell'opera, ma soprattutto sulla legittimità del premio di Lipsia a un giovane poeta e su quanto in realtà Wagner – come poeta di successo e come figura intellettuale pubblica – sia realmente rappresentativo della nuova e meno conosciuta generazione di poeti tedesca, fu chiaro tuttavia fin da subito che nelle intenzioni della giuria di Lipsia vi era la manifesta e intenzionale speranza di provocare «wie ein Paukenschlag», come un colpo di tamburo, un dibattito sulla lirica contemporanea di grande eco e di riportare «questo genere letterario sottovalutato» all'attenzione di un vasto pubblico di lettori non specializzati. E si può certo dire che le reazioni al premio furono numerose e accese, probabilmente ben al di là delle speranze della giuria. Le pagine culturali dei principali quotidiani tedeschi(8) parlarono prontamente di vittoria di Davide contro Golia, di un poeta che è riuscito a imporsi sui più influenti romanzieri fino a rovesciare i rapporti di forza fra romanzo e poesia e ad accreditare il premio di Lipsia non più come concorrente, ma come contrappeso rispetto al Deutscher Buchpreis, il quale premia tradizionalmente il miglior romanzo di lingua tedesca. Da Lipsia verrebbe insomma un bel segnale, una coraggiosa e felice presa di posizione, un gesto sorprendente se si considera lo stato marginale della lirica nel mercato del libro.

Più specificatamente sul poeta e sulla sua poesia i toni si fanno addirittura apologetici: Wagner è l'uomo del momento che giustamente dovrebbe essere apprezzato da un vasto pubblico; egli è già molto conosciuto dai lettori di poesia, presente anche nei nuovi media, da anni stimato nella scena lirica come poeta dotto e coscienzioso interprete della tradizione. Non solo poeta, ma anche critico, editore, promotore, fine traduttore di poesia dall'inglese, Wagner è da considerarsi come una fra le voci più originali e forti dell'intera letteratura tedesca contemporanea. Anche semplicemente come appare – si arriva a dire – sembra proprio fatto per interpretare il ruolo di un giovane poeta in un film. La sua poesia esalta il quotidiano ed evita orpelli e sperimentazioni inutili, è accessibile e comprensibile, ma non per questo banale, anzi: ciò che è comune e ordinario si presenta sotto una nuova luce, a volte ironica, più spesso meditativa. La rinuncia a provocazioni formali va di pari passo con il recupero ed esaltazione di forme antiche e tradizionali come l'ode, il sonetto o la sestina. Wagner è un poeta virtuoso e di grande musicalità che, partendo dal mondo naturale e dalle nostre esperienze più comuni, tutto può cantare e illuminare.

Più sobri e circostanziati alcuni articoli sottolineano tuttavia dei punti critici della lirica di Wagner e, pur rimanendo nella sostanza elogiativi, insinuano sottilmente ciò che sarà poi detto con meno eleganza soprattutto nel web, e cioè che la poesia di Wagner è, in senso dispregiativo, un ritorno al Biedermeier: vi è infatti chi sente la mancanza dell'attualità, dei grandi temi della lirica come libertà, amore e dolore e marca con una certa ironia la predilezione di Wagner per animali e piante; altri invece intendono l'attenzione di Wagner per il particolare e per la bellezza nascosta del mondo come lontananza sognante dal presente e silenziosa estraneazione. La poesia di Wagner non sarebbe tuttavia ingenua o irriflessa ma, al contrario, in essa la natura festeggia la sua rivincita sulla hybris dell'uomo, mentre i grandi temi e i problemi del presente non sono assenti, ma sapientemente sullo sfondo senza raggiungere toni moralizzanti. Questi ultimi pareri sulla carta stampata si trattengono sul limite, ma da qui all'aperta denuncia di escapismo e retroguardia nelle rubriche e nei forum in rete è solo un passo. Il giornalista dello Spiegel-online Georg Diez, famoso per le sue provocazioni

e tirate, accusa nel suo trafiletto settimanale Jan Wagner di glorificare il particolare, il super-privatistico, la vita di campagna e il ritiro, derubrica la sua poesia a kitsch naturalistico noioso e del tutto privo di spirito su cui non c'è assolutamente nulla da dire: Wagner, abbonato ormai a premi e stipendi, è autore di poesia debole e anemica, distante dalle problematiche del presente e superficiale. Il messaggio che viene da Lipsia, dice Diez, è che la letteratura per essere premiata deve essere apolitica e innocua, buona per un palato piccolo borghese.

Immedie le difese spontanee che fanno notare motivi fortemente patetici o drammatici celati o espliciti in alcune liriche di Wagner. A Diez invece fanno eco lo scrittore Jan Kuhlbrodt e la poetessa Monika Rinck. Il primo parla a proposito di Wagner e Nadja Küchenmeister di nuovo Biedermeier e di tendenze palesemente conservatrici o reazionarie nella politica dei premi letterari, mentre i fruitori delle poesie di Wagner – così Kuhlbrodt – non sono amanti della natura, ma del suo riflesso addomesticato, del bel giardinetto. La storia per questo tipo di lettori, come per Wagner, è scandita dallo scorrere delle stagioni, non dagli eventi umani, dai processi economici, dalle grandi catastrofi, sicché il successo commerciale della poesia di Wagner può essere letto come sintomo di un più vasto ritorno della politica culturale e della società tedesca a una visione del mondo conservatrice. Rinck, dopo aver definito la lirica à la Wagner mobilio da giardino rifinito a sonetto, specifica in un'intervista che dal suo punto di vista di poetessa-filosofa non si deve trattare per la nuova lirica di mostrare virtuosismo o di abbellire in modo ornamentale un qualsiasi oggetto reale, ma di produrre o mostrare significati non prima palesi e di rendersi responsabili attraverso la lingua di fronte al pensiero. E questo significa per Rinck – qui nuovamente in fortemente polemica contro un certo tipo di poesia à la Wagner – che la forma deve essere adeguata al contenuto e che sarebbe di nuovo urgente una presa di posizione politica anche attraverso poesie d'occasione, forse non belle, ma coraggiosamente dettate dall'urto dell'attualità.

Riportando qui sopra alcune delle critiche rivolte a Wagner, si sono prese in considerazione in senso esemplificativo quelle più argomentate ed escluse le affermazioni di critici e colleghi dettate più che altro dall'invidia e dal rancore, sorvolando del tutto sulle parodie volgari della poesia di Wagner che pur circolano in rete: gli articoli e i commenti di questo tenore sono a tal punto numerosi da costituire materiale per uno studio sociologico a parte, ma sono emblematici dell'impatto e del successo commerciale di Jan Wagner negli ultimi anni, il cui volume *Regentonnenvariationen* del 2014 – vincitore del premio di Lipsia – faceva registrare ancora nel 2018 oltre 40 mila copie vendute.

III

La domanda che va ora posta rispetto alla questione formulata da questo numero della rivista e guardando all'attualità, ma anche allo sviluppo della lirica tedesca e alla sua ricezione e critica, è la seguente: È giusto aspettarsi dalla poesia in generale un discorso diretto sulla storia e sulla società? Come pretendere in particolare dalla lirica – nonostante l'introduzione di tecniche e linguaggi sempre più creativi, particolari, specializzati – una reazione immediata su una realtà che, proprio a causa di dinamiche globali che si vorrebbero sotto giudizio, non solo è divenuta quasi per definizione sfuggente e incomprensibile, ma che scansa e annichilisce il singolo individuo nel suo tentativo intellettuale/linguistico di presa diretta? Non è forse sempre stato quello lirico un discorso indiretto, astratto, apparentemente lontano e narcisistico, ma che tuttavia si pronuncia ed espone sulla realtà storica e sociale attraverso il suo unico mezzo o possibilità, ossia attraverso la forzatura, rottura e nuova fusione delle strutture formali, sicché anche la più ermetica delle poesie – come hanno dimostrato prima Lukács, poi Benjamin e infine Adorno commentando la poesia di Stefan George – può essere la più rivelatrice sulle particolari condizioni sociali e politiche di un dato momento storico?

Proprio ripartendo dagli scritti di Walter Benjamin, maturati fra la fine della Repubblica di Weimar e l'inizio della seconda guerra mondiale, che rovesciano il cliché di una letteratura autonoma opposta a una impegnata, si cercherà di indicare un'altra via della teoresi intorno al rapporto fra

lirica e società e di abbozzare quindi una risposta. Gli scritti in questione (sulle avanguardie francesi e russe, sugli scrittori contemporanei francesi e tedeschi) uscirono nel decennio fra il 1928 e il 1938 su giornali e riviste molto diffuse come la *Literarische Welt* o la francofortese *Zeitschrift für Sozialforschung*, mentre i più famosi commenti all'opera di Brecht e il centralissimo saggio *L'autore come produttore* (presentato all'istituto per lo studio del fascismo a Parigi nel 1934) uscirono solo postumi occupando però in modo centrale il secondo grande dibattito sull'impegno in letteratura scoppiato in Germania dalla metà degli anni Sessanta(9). Riassumiamo brevemente le tesi benjaminiane di questi vari interventi per concentrarci poi in particolare su *L'autore come produttore*.

La via che porta l'intellettuale a una critica radicale dell'ordine sociale è per Benjamin la strada più lunga percorribile, mentre quella del proletariato è quella più corta; ciò significa che bisogna di principio dubitare della possibilità di istituire una letteratura rivoluzionaria che si fondi su astratti ideali e un'istintiva borghese simpatia per le sorti delle classi subalterne. Il critico berlinese predilige chi non si lascia andare a facili descrizioni e precetti, sviluppando invece una coscienza critica nei confronti dell'ordine sociale e un controllo attento della propria tecnica letteraria (Proust, Valéry, Gide, i surrealisti). L'osservatore tedesco – pensa Benjamin – può ben giudicare lo stato delle cose in Francia poiché egli è già da lungo tempo abituato alla crisi degli intellettuali e alla bancarotta del concetto umanistico di libertà. Benjamin prende atto che in Germania la tempesta espressionistica si è acquietata in Nuova oggettività, che la spinta anarchica si è rovesciata in malinconia di sinistra: la *Neue Sachlichkeit* ha trasformato la lotta contro la miseria in un oggetto di consumo, la sua prassi politica si esaurisce nella colpevole trasposizione della rivoluzione in termini di godimento artistico e contemplazione intellettuale; proprio mentre sta montando la marea nazista, la sinistra malinconica canta lo sfacelo della società, l'impotenza dei suoi ideali, lo strapotere del sistema.

Nell'articolo sul poeta Erich Kästner Benjamin prende una posizione netta contro gli intellettuali radicali di sinistra tedeschi a cui riserva una critica – se si considera il livello del caso Wagner, i cliché argomentativi e gli impliciti riferimenti storico-letterari che vi sottendono – di un'incredibile attualità: «I pubblicisti del tipo di Kästner, Mehring o Tucholsky, i radicali di sinistra sono la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo. La loro funzione è quella di creare, dal punto di vista politico, non partiti ma cricche, da quello letterario non scuole ma mode, da quello economico non produttori ma agenti. (...) Insomma questo radicalismo di sinistra è proprio quell'atteggiamento a cui non corrisponde più nessuna azione politica. Non è a sinistra di questa o quella corrente, è semplicemente a sinistra del possibile»(10). Se il risultato della fede politica è di creare un ceto di intellettuali e mode letterarie, e non un collettivo o una tendenza, allora è evidente che il principio di questo attivismo radicale di sinistra è reazionario. Non solo: è chiaro a Benjamin che l'apparato borghese di produzione e pubblicazione è in grado di diffondere una quantità enorme di temi rivoluzionari «senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza»(11) – e si ripensi qui al provocatorio e squinternato attacco a Wagner da parte di Diez, tribuno marxista per un giorno dal pulpito del settimanale *Der Spiegel*. La letteratura di lingua tedesca che Benjamin apprezza è, nuovamente, quella che prende la via più lunga: il suo sforzo ermeneutico si concentra sulle figure asociali dei racconti di Robert Walser, sull'identità di parola e giudizio universale in Karl Kraus, sulla poesie e il teatro didattico di Brecht. Ma quali sono i fondamenti teorici su cui si basa la critica ai pubblicisti di sinistra e l'apprezzamento dei protagonisti della via più lunga? Si possono ricavare da questi indizi e suggerimenti per un miglior inquadramento del discorso contemporaneo sull'autonomia e sull'impegno della nuova lirica tedesca?

IV

Il saggio *L'autore come produttore* da una risposta in due tempi a queste domande. Punto primo: si può e si deve secondo Benjamin ripensare da capo il rapporto fra «giusta tendenza» e «qualità» di un'opera, e contro chi pensa che un'opera che rivela la giusta tendenza politica non necessiti di

nessuna altra qualità, va affermato che la tendenza di una poesia «può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente». La qualità o giusta tendenza letteraria è per Benjamin implicita nelle opere dei rappresentanti della lunga via, esplicita e progressiva in scrittori come Sergei Tretjakow o Brecht. Ciò che caratterizza quest'ultimi è la volontà di cambiare non tanto le idee che hanno gli uomini, ma l'atteggiamento pratico di chi opera nel campo letterario e la posizione ricettiva del pubblico. Per Brecht questo atteggiamento pratico era a tal punto primario che egli escludeva ogni possibilità di comunicazione e solidarietà con gli autori in cui la giusta tendenza era solo implicita.

Tuttavia l'originale approccio benjaminiano – che fonda sulla qualità dell'opera la giusta tendenza – può indugiare su poeti ermetici e su scrittori giudicati reazionari dalla critica impegnata, su avanguardisti ancora poco conosciuti o su autori dimenticati dalla critica accademica, mentre (al di là di pochissime eccezioni) mal si presta proprio a quella letteratura che sbandiera lo stigma dell'impegno. Le cosiddette *Svendborg-Notizen*, stilate da Benjamin durante le sue visite a Brecht nell'esilio danese, testimoniano delle forti divergenze fra Brecht e Benjamin sui saggi benjaminiani su Kafka e Baudelaire che dovevano poi fare epoca. La filosofia, lo stile, la critica allegorica di Benjamin era in quel momento quanto di più distante Brecht potesse immaginare rispetto agli scopi della critica letteraria engagé; egli ricercava ed esaltava negli scrittori e nei poeti solo ciò che era immediatamente utile, riutilizzabile ai propri scopi. Mentre Benjamin non può aggirare la questione dell'origine e della profondità, Brecht risponde che con i discorsi sulla profondità non si va a parare da nessuna parte poiché la profondità è una dimensione per sé dalla quale nulla può venire a galla. Su questa divergenza scoppiò una grande polemica intorno al 1968: gli adorniani ironizzavano sui dibattiti sulla letteratura impegnata e rivoluzionaria la quale era secondo loro già negli anni Sessanta «coperta di ruggine» – come si espresse Rolf Tiedemann – e ritenevano completamente assurde le critiche di Brecht nei confronti di Benjamin. D'altra parte, come per esempio nel movimento *Alternative*, si cercava di riattualizzare i rapporti di Benjamin con le avanguardie storiche e con il marxismo, polemizzando aspramente contro le scelte editoriali e i metodi filologici degli adorniani che in quel momento erano responsabili delle edizioni delle opere di Benjamin. La polemica trascinò anche oltre confine e fornì parole e concetti alle contrapposizioni tipiche in terra francese e italiana fra ortodossia marxista e impegno antidogmatico.

La posizione ermeneutica di un Peter Szondi, il quale non solo salvò letteralmente buona parte degli scritti inediti di Benjamin, ma ereditò da questi il metodo e ricavò esclusivamente da un studio filologico scrupoloso il potenziale dirompente della poesia simbolista ed ermetica (da Mallarmé a Celan), era del tutto sconosciuta al di fuori di ristretti circoli accademici. Oggi tutto questo e purtroppo anche la grande lezione di Szondi è nel paesaggio accademico tedesco delle scienze umane – neutralizzato dalle più svariate mode d'importazione anglosassone – e nel dibattito culturale pubblico quasi del tutto scomparso: materiale archeologico-pubblicistico nel caso migliore (Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie*), soggetto romanzesco nel caso peggiore (Andreas Maier, *Die Universität*). Ma con questo, ossia con il destino della teoria nei rapporti di produzione di una determinata epoca, veniamo al secondo e più importante punto del saggio benjaminiano.

Ciò che negli anni si è ricoperto del tutto di ruggine è una domanda che Benjamin si pone nel saggio, la quale scavalca e lascia dietro di sé sia il modello/idolo brechtiano sia alcune posizioni acriticamente ideologiche assunte dallo stesso Benjamin nei suoi interventi più militanti. Si tratta, scrive Benjamin ironicamente, di una domanda modesta e con obiettivi poco ambiziosi, ma che forse offre maggiori possibilità di risposta: «invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione di un'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere»(12). La domanda di Benjamin non è indirizzata né all'uso alternativo dei mezzi linguistici né

alla propaganda ideologica di un'arte rivoluzionaria opposta a una reazionaria, ma pone la necessità di una genuina riflessione sugli elementi strutturali di un'opera d'arte e sui rapporti di forza caratterizzanti l'attività intellettuale.

Se si analizza con questo criterio di analisi e giudizio la storia della letteratura – qual è la posizione di un'opera nei rapporti di produzione di un'epoca e non rispetto ad essi – molti capolavori potrebbero retrocedere a opere di marginale importanza, molti dibattiti sull'arte d'avanguardia e rivoluzionaria potrebbero apparire di scarso valore. La domanda posta da Benjamin – come ha sottolineato Manfredo Tafuri in rapporto al linguaggio architettonico(13) – ha infatti due grandi conseguenze. Anzitutto costringe la storiografia letteraria classica a rivedere i suoi criteri di periodizzazione e classificazione poiché essa non isola l'opera d'arte dalla sua sovrastruttura economico-sociale e interroga ciò che necessariamente nell'opera si cristallizza come resto ideologico. Secondariamente, rispetto alla critica militante, la domanda benjaminiana fa slittare l'accento dal piano dei significati a quello dei significanti. La domanda costringe insomma a misurare il valore contingente delle innovazioni linguistiche, a verificare la valenza storica delle forme simboliche, a indagare l'influenza e le reazioni del linguaggio rispetto a sfere extralinguistiche. In altre parole, spinge a riconoscere che i confini dell'opera d'arte non vengono tracciati né dalla sua pretesa autonomia monadica, né tantomeno da uno sbandierato impegno, ma che scorrono fluidi fra prassi significative (il linguaggio poetico) e prassi del potere (il reale storico). A primo acchito può sembrare che Benjamin faccia proprie alcune idee del formalismo russo, e da questo equivoco non è immune nemmeno Tafuri, ma mentre il privilegio concesso dal movimento formalista al significante nella poesia, a scapito della dimensione comunicativa, ha portato anche in Italia a classificazioni rigide e accademiche fra una linea verbale e una discorsiva, fra una tradizione poetica e una prosastica, fra il modello dantesco e quello petrarchesco, ecc., il punto di vista di Benjamin è prettamente dialettico, «non sa cosa farsi della cosa isolata», «deve collocarla nelle vive connessioni sociali». Un esempio paradigmatico è l'interpretazione benjaminiana del *coup de dés* mallarmeano in un capitoletto del suo libro *Strada a senso unico*: qui si dice che Mallarmé fu il primo a inserire in un libro di poesia (*Un coup de dés*) l'andamento irregolare e le tensioni grafiche della scrittura pubblicitaria, cosa ereditata poi dalle avanguardie, e ciò dimostra secondo Benjamin come la monade che è la poesia ermetica sia comunque in «armonia prestabilita con tutti gli eventi decisivi di quei giorni nell'economia, nella tecnica, nella vita pubblica». In un intervento su Valéry Benjamin ritorna più esaurientemente sull'edizione postuma del 1914 del libretto mallarmeano: «Si tratta di un volume in quarto di poche pagine. Sui fogli sono distribuite, apparentemente senza regola, fortemente distanziate fra loro, parole in caratteri tipografici diversi). Mallarmé, il quale col suo rigoroso inabissarsi nella cristallina costruzione della sua opera certo tradizionale, scorse l'immagine vera del futuro, per la prima volta (in quanto poeta puro) ha qui incorporato la tensione grafica dell'inserzione pubblicitaria nei caratteri della scrittura. Così la poesia assoluta nel suo punto estremo si capovolve nella sua apparente antitesi e ciò, mentre la confuta agli occhi del moderato, serve solo a confermarla a quelli del pensatore»(14).

La dialettica fra tecnica artistica e rapporti di produzione è dunque lo scarto essenziale rispetto alla sterile antitesi di forma e contenuto che Benjamin indica alla critica letteraria al fine di determinare più concretamente la qualità di un'opera poetica. Questo principio metodologico, nei suoi termini immediati, è stato in un certo senso trasfigurato dallo stesso Benjamin, ma solo per eludere il pericolo insito nella critica letteraria marxista di partire da astratti filosofemi materialistici e di diluire la forza del concreto in giudizi generici; Benjamin non è venuto a patti con i dettami della scuola sociologica della sua epoca e, isolatosi, ha calato quel principio nella sua filosofia asistemica e allegorica, nella decifrazione del particolare da cui, solo, può emergere un'immagine dialettica come rapporto fra estremi. L'immagine dialettica – Benjamin usa anche la metafora della costellazione – si illumina quando Benjamin prende in esame non tanto la letteratura impegnata, ma quella apparentemente più autarchica (Mallarmé, Valéry, George, Kafka, le ardite sperimentazioni delle avanguardie/illuminazioni profane). In questa misura è stata possibile una filiazione della sua domanda nell'approccio dialettico alla letteratura da parte di Adorno.

V

Nel prendere brevemente in esame i saggi adorniani che danno lo spunto a questo numero della rivista, ci concentreremo sulla filiazione benjaminiana nell'intento di tracciare uno sviluppo del nostro discorso sulla dialettica fra poesia e società, mirando poi a una critica dell'idea letteraria di Biedermeier e cercando così di circoscrivere con più precisione i termini e i concetti con cui affrontare infine la poesia di Jan Wagner. Dunque anche per Adorno, come prima di lui per Benjamin, l'alternativa fra arte autonoma e arte impegnata è una falsa antitesi, poiché quella impegnata, in quanto arte, è separata da quella realtà che vuole denunciare direttamente, mentre quella autonoma, nel suo movimento di assolutizzarsi rispetto al reale, marca proprio la sua dipendenza dal quel a priori negativo. Erronea è anche l'asserzione sartriana che l'arte abbia a che fare solo coi significati, poiché solo ciò a cui è dato forma è significativo nell'arte, mentre i significati esterni ad essa rimangono la dimensione non artistica dell'arte. Come già per Benjamin nella sua critica radicale alla *Neue Sachlichkeit*, così osserva anche Adorno che proprio le opere d'arte accusate di formalismo possono considerarsi politicamente e socialmente molto più radicali nella loro assoluta monadicità, a differenza di quelle che ingenuamente o ipocritamente vogliono dare voce alle vittime della storia, poiché queste a contrario delle prime trasfigurano l'orrore in contenuto estetico, culturale, godibile e smerciabile. Come Benjamin, Adorno sottolinea che la questione dell'impegno in letteratura si presenta diversamente nella cultura francese e in quella tedesca: «Nell'estetica francese domina, apertamente o di nascosto, il principio *l'art pour l'art*, che lì è in combutta con correnti accademiche e reazionarie. Ciò spiega la rivolta contro di esso. (...) Il contrario in Germania. A una tradizione che affonda profondamente nell'idealismo tedesco (...) la non finalizzazione dell'arte (...) era sospetta»(15). In altre parole, quello francese è un campo letterario dominato dal principio dell'autonomia dell'opera d'arte dove il richiamo all'impegno suona rivoluzionario; nella tradizione tedesca invece l'opera non è considerata per sé stessa, altrimenti si frappone all'azione, allo scopo a cui essa può invece servire, come per esempio afferma Schiller nel celebre trattato sul teatro come *istituzione morale*: l'autonomia estetica è sospetta alla cultura luterana dell'ascesi e dell'ethos. Ed è per questo che si tratta per Adorno di difendere con tutte le forze l'autonomia dell'opera d'arte nei confronti di una cultura che tradizionalmente la considera invece come mezzo per uno scopo – spirituale, politico o culinario che sia.

Adorno, è risaputo, applica fruttuosamente il suo punto di vista dialettico alle opere dell'avanguardia considerate difficili, ermetiche, cariche di assurdo e negatività come quelle di Kafka, Celan e Beckett, onde mostrare l'intrinseca radicalità della rappresentazione del non identico e del non conciliato, tuttavia è indicativo il fatto che ritorni spesso anche sulla lirica più tradizionale in cui risuona ancora la memoria di un'infanzia innocente e di una natura su cui non si è ancora impresso il marchio della ratio, del dominio che la vuole opprimere e ammutolire(16). Così, quasi a voler salvare e rivalutare la letteratura dell'epoca Biedermeier, stretta fra l'apologetica reazionaria e la critica antiborghese, Adorno riserva la sua attenzione ad autori come Eichendorff e Mörike che segnano con le loro opere temporalmente l'inizio, il culmine, e il tramonto del Biedermeier in poesia. Quello della salvazione di autori dimenticati o in mano alla critica accademica di tendenza conservatrice o reazionaria è un gesto che Adorno eredita da Benjamin, entrambi però hanno fatto tesoro dell'incomparabile lezione dei saggi giovanili di Lukács, fra i quali spicca *La borghesia e «l'art pour l'art»: Theodor Storm*. Questo saggio del 1909 è di fondamentale importanza per la profonda e originale caratterizzazione filosofico-esistenziale dell'artista-artigiano tedesco e per la definizione di estetismo che viene data in rapporto all'ethos borghese. È non è certo un caso se le pagine del giovane Lukács su Storm vennero citate con profonda ammirazione proprio dall'artista borghese Thomas Mann nelle sue influentissime *Considerazioni di un apolitico*(17). Qui Lukács aveva già distinto fra l'opera ascetica e monacale del francese Flaubert, il quale nega la vita in favore dell'opera, e quella di Storm, Mörike, Keller, i quali raggiungono una paradossale conciliazione fra vita borghese e travaglio artistico, fra etica della professione ed estetismo,

realizzando quella virtù artigianale tipica del tedesco. Nelle pagine lukáciane «l'epoca degli orafi silenziosi» viene esaltata per la capacità dei suoi migliori rappresentanti di mantenere in tensione i contrari dando vita a un'opera come manufatto artigianale. Il Biedermeier viene definito come l'autentica versione germanica dell'*art pour l'art* francese. Caratteristico di Storm in particolare è la modestia e il contegno borghese del suo artigianato che si esprime nella scelta dei temi semplici e quotidiani, quadretti delicati e atmosfere idilliache su cui domina tuttavia il senso della necessità ed ineluttabilità degli eventi. Il destino fatale è colto con assoluta purezza in particolare nella lirica di Storm, la quale stilisticamente «è la perfetta utilizzazione di ogni grande valore del passato»: massima concisione espressiva, limitazione espressionistica delle immagini e delle metafore, riduzione delle possibilità di scelta lessicale al fine di conferire più forza espressiva alle parole e un profondo timbro musicale. La lirica di Storm rappresenta il punto d'arrivo di una evoluzione della lirica in costante contatto con la grande musica, dove la musicalità e cantabilità del verso rimane una possibilità sempre aperta e un limite, mai uno scioglimento della parola in canto puro(18).

Come Storm nel saggio di Lukács così anche Mörrike nel saggio di Adorno *Discorso su lirica e società* è figura centrale di un'epoca particolare dello spirito tedesco, ossia l'epoca del regresso del grande e utopico classicismo tedesco alle rarefatte atmosfere tardo-romantiche e alle inclinazioni piccolo-borghesi del Biedermeier. Il classicismo tedesco si era proposto di eliminare dal moto soggettivo quella casualità che minaccia l'individuo in una società in cui le relazioni umane non sono spontanee, ma mediate dall'economia. Aveva dunque perseguito come Hegel l'obiettivazione del soggettivo e cercato di superare nella sfera dello spirito le contraddizioni della vita reale degli uomini. Tuttavia la sopravvivenza di queste contraddizioni nella realtà aveva smentito quella soluzione spirituale: «di fronte a un mondo nel quale il destino del singolo si compie seguendo leggi cieche, scade a frase fatta l'arte la cui forma da intendere di parlare dal punto di vista di un'umanità redenta»(19). Di conseguenza entra in crisi l'idea classicista di un'umanità universale e autodeterminatasi; l'ideale borghese di vita piena e realizzata nei più vari campi dell'agire si contrae nell'effigie di un'esistenza privata e singolare in cui solo sembra sopravvivere l'umano. Il senso è ora legato alla fatalità della felicità individuale, alla quale è associata una dignità che prima spettava solo alla felicità del gruppo o dell'intero sociale: «La forza sociale dell'ingegno di Mörrike consiste nel fatto che egli ha saputo unire queste due esperienze, quella dell'alto stile classicistico e quello della miniatura romantica e privata, arrivando con impareggiabile tatto ai limiti di queste due possibilità e mantenendole in equilibrio»(20). In quale modo sia presente a Mörrike il problema di una visione del mondo classicista rovesciatasi in vuota ideologia e dell'atteggiamento piccolo-borghese e limitato di un Biedermeier ciecamente opposto a ogni idea di totalità, questo è il compito che Adorno si assume di spiegare con il commento della poesia di Mörrike «Auf einer Wanderung», la quale assume così a indice storico-filosofico della dialettica epocale fra lirica e società.

Si concretizza in questa lirica di Mörrike una promessa di felicità come solo una piccola cittadina del sud della Germania può prospettare a un ospite di passaggio; tuttavia l'immagine non scade a quadretto idilliaco e intimistico; la poesia spande per Adorno un sentimento di calore e profonda fiducia senza che il suo stile venga intaccato da una triviale sensazione di benessere e conforto: «fabula rudimentale e linguaggio concorrono parimenti a rendere unitario in modo pienamente artistico l'utopia della prossima vicinanza e quella della lontananza più estrema»(21). La fabula racconta della piccola cittadina come luogo di passaggio, non come luogo di ristoro o meta: la grandezza del sentimento si spande oltre i suoi limiti e solo «a ritroso» (superata/negata) e da una certa distanza essa acquista per l'io lirico un'aurea purpurea. Questa poesia, tradizionale nella forma e nel contenuto, è secondo Adorno proprio nel suo profondo legame con il mondo borghese la negazione estetica di tale mondo: nel pathos della distanza e nell'anelito al ritorno essa raffigura in modo esemplare quello iato fra io e mondo, fra soggetto ed oggetto, che è il presupposto di tutta la lirica moderna.

In ogni poesia lirica il rapporto storico fra il singolo e la società va trovato nel medium dello spirito soggettivo, respinto dal mondo oggettivo e ritiratosi in sé stesso: dallo sprofondare dell'io in sé stesso e non dalla società deve essere dedotta la lirica, ma anche in questo movimento di difesa,

nell'individuo che oppone resistenza alla società, non vibrano solo le forze del soggetto, ma attraverso lui anche quelle della società, le quali spingono una condizione di oppressione ad andare oltre sé stessa. Ovvero: la distanza che il soggetto pone fra sé e la società è essa stessa determinata socialmente, la solitudine dell'io lirico è predeterminata da una società atomistica e individualistica. Il medium attraverso cui avviene questa generalizzazione del sentimento lirico, questo rovesciamento della soggettività nell'oggettività dell'immagine lirica è il linguaggio, poiché il linguaggio ha per Adorno una doppia valenza: configura e temporalizza i moti del soggetto, ma costituisce anche quella struttura concettuale che accorda l'imprescindibile relazione del soggetto con il generale e la società: «Le creazioni liriche più grandi sono dunque quelle nelle quali il soggetto, senza residui di pura materia, risuona nella lingua finché la lingua stessa non diventi chiaramente udibile»(22). In conclusione, il linguaggio è per Adorno ciò che media nel modo più profondo fra lirica e società e per questo la lirica si mostra più autenticamente sociale quando non asseconda la società, quando non vuole comunicare nulla, quando il soggetto a cui riesce l'espressione è tutt'uno con la lingua stessa, la quale tuttavia non deve essere intesa come una dimensione trascendentale «che parla» il soggetto, ma come la sua voce più propria.

VI

Ci siamo soffermati a lungo su Lukács, Mann, Benjamin e Adorno nel tentativo di tracciare un percorso interpretativo per il caso Wagner alternativo alla dura e fuorviante schematicità dell'alternativa fra poesia autonoma e poesia impegnata. Da un punto di vista ermeneutico strettamente immanente, anche l'opera lirica più monadica e astratta può essere dialetticamente considerata nel suo rapporto antitetico ai rapporti di forza di una determinata epoca. Data questa premessa teorica si può considerare una certa tradizione letteraria tedesca artigianale e biedermeier non semplicemente come «reazione» conservatrice, ma come riflesso lirico delicato e sensibile rispetto a un mondo minato alle sue fondamenta e divenuto estraneo, come tentativo di dare forma concisa e plastica – scevra da contenuti intellettuali e ideologici che ne potrebbero minare la preziosità – a un sentimento della vita sociale incerto, a un malinconico senso della storia come naturale, ma ineluttabile svolgimento delle cose.

È Jan Wagner stesso ad alludere a questa tradizione nei suoi scritti poetologici e nelle sue prose più autobiografiche: figlio della borghesia amburghese, cresciuto nella provincia immersa nella natura, non lontano dalla città e dal mare, abbandona gli studi universitari per intraprendere la vita di poeta, traduttore, critico letterario. Il modo in cui il poeta entra nei rapporti di forza del quadro culturale contemporaneo è indicativo della maschera che egli si è creato (vedremo subito le poesie dove crea figure/maschere dietro cui si cela): Jan Wagner è cioè da due decenni al centro della scena lirica tedesca, non solo come poeta, ma anche come critico e instancabile promotore, ma evita con attenzione una sovraesposizione mediatica; quando si mostra e parla di se stesso – raramente – sembra seguire un determinato copione che lo vuole artista *norddeutsch* educatamente distaccato, eloquente ma mai arrogante o saccente. Non sorprende quindi che egli intenda la sua attività di poeta come il prezioso e utile lavoro di un anonimo artigiano: poetare non è certamente come fare il falegname – dice Wagner –, ma ha certamente un elemento manuale: «che io porti nel mio nome il Wagner, il carradore (Wagenmacher), colui che sa usare martello e seghe e allo stesso tempo fa sì che ci si possa lasciare alle spalle i campi di mais e di avena circostanti, che l'orizzonte divenga raggiungibile e le ruote del carro scorrano oltre i confini visibili, non mi sembra in questo senso per nulla un peccato»(23).

Questo atteggiamento di modestia che nasconde però anche un vanto nei confronti del proprio nome e della propria provenienza si riflette anche negli interventi più poetologici, in cui Wagner non raramente si ritrova a difendersi dalla critica di apoliticità ed escapismo con argomentazioni di provenienza adorniana e manniana: egli individua il potenziale politico della sua lirica nel rifiuto di limiti e convenzioni, nella rappresentazione linguistica e concettuale di una dimensione libera, nel senso che la poesia può prendersi la libertà di dar voce a ciò che non ci si aspetta e a ciò che è

inattuale, e così facendo osare un altro sguardo sulle cose: «La semplice presenza della poesia è un fatto politico, una resistenza allettante, anche se alla fine senza conseguenze. Infine, una poesia è politica anche perché evita la risposta troppo affrettata e cerca invece di porre la domanda in modo sempre diverso.»(24). È chiaro secondo Wagner che al giorno d'oggi la poesia, soprattutto a causa del ristretto numero di lettori, non può avere grande influenza e quindi farebbe meglio a darsi direttamente alla propaganda chi vuole dare un chiaro messaggio politico. Egli non disconosce il fatto che in certi momenti storici si possa o debba stampare poesia su fogli clandestini, che il poeta venga ascoltato da una folla di lavoratori, come nel caso di Neruda. Tuttavia Wagner è cosciente di muoversi in un contesto storico-culturale in cui fare poesia è considerato come un mestiere anacronistico, senza nessun rapporto con l'attualità. Ma ciononostante egli non vuole unirsi al coro dei disfattisti, e anche se una poesia non ha mai sconfitto la fame e non ha mai cambiato il corso del mondo, tuttavia essa può secondo Wagner ristorare chi la scrive ed è essa stessa un mondo radicalmente diverso o trasformato, in cui ci si può addentrare o meno. Chi la evita rimane fermo nel proprio recinto, chi osa il passo viene invece riccamente premiato: «in pochi centimetri quadrati di carta stampata egli scoprirà uno spazio smisurato in cui si ricongiunge in armonia e consonanza ciò che è temporalmente, geograficamente e semanticamente separato, in cui si ritrovano paradossi e le cose più contraddittorie»(25). La lirica – così Wagner in perfetta corrispondenza con quanto detto da Adorno – è un «ostinato ciononostante» che ricava la sua forza proprio dalla sua inattualità e inconciliabilità con il presente. Anzi, la lirica non si è mai rassegnata e consegnata allo spirito del tempo, semmai l'ha precorso, senza farsi imbrigliare e soggiogare dal pensiero utilitaristico: «si rifiuta di scadere a merce, ad articolo di massa, è semplicemente indigesta e anche solo per questo un atto politico, anche quando non si fa esplicitamente politica. La poesia è in modo sincero assolutamente inutile – inutile come è inutile un sorriso, un repentino sentimento di felicità, un gioco senza scopi»(26). La poesia è dunque per Wagner sovversiva già solo per il suo darsi, per quello spazio che essa reclama anche in contesti in cui sembra tutto possibile e lecito, dove lo straordinario decade velocemente prima a cosa scontata, poi a triste abitudine: anche in queste condizioni la poesia si richiama al diritto di pensare e dire le cose altrimenti e invita il lettore a seguirla in questa strada.

L'organizzazione di questo spazio non si dà chiaramente in un solo modo. Il Wagner lettore della nuova poesia tedesca – che egli ha aiutato attraverso la cura di volumi collettivi a formare e a crescere – riconosce molte strade dell'espressione lirica contemporanea, le quali si muovono fra gli estremi di un formalismo radicale – in cui il carattere materiale del linguaggio e il processo formale non solo non vengono taciuti, ma addirittura rovesciati verso l'esterno, per così dire, in modo da promuovere il lavoro sul linguaggio a elemento visibile e programmatico – e una lirica che lascia spazio ai contenuti e all'aspetto comunicativo – ossia una poesia interessata più a un referente esterno che non a se stessa, sia questo la natura, la storia o la vita quotidiana. Il grado di avvicinamento a uno di questi due estremi, sostiene Wagner, non dice però nulla sulla qualità della singola poesia, poiché un componimento narrativo può essere più complesso di quanto si voglia far apparire, mentre al contrario una poesia sperimentale può crederci molto più complessa di quanto sia in realtà.

Detto questo, Wagner sottolinea un problema, un paradosso che tocca la sua lirica da vicino e sposta l'accento del suo discorso sulla lirica contemporanea dal lato descrittivo a quello più propriamente poetologico. Si tratta del rapporto che la nuova poesia intrattiene con la tradizione, poiché l'estrema libertà formale di cui gode la poesia contemporanea deve tradursi per Wagner in un rapporto aperto con la tradizione e non in un aprioristico rifiuto. La rinuncia preventiva a forme come il sonetto, la sestina, l'ode, sentite da alcuni come una intelaiatura troppo stretta e asfissiante, è essa stessa una perdita di libertà: «smarrendo i vincoli ereditati si smarrisce sorprendentemente anche un potenziale movimento. O detto altrimenti: il sapere intorno alle caratteristiche peculiari di queste vecchie forme amplia lo spazio creativo, quando le si comprende come complemento e non come alternativa alla forma libera, al ritmo libero o al *vers libre*»(27). È chiaro per Wagner che non si deve trattare di una semplice integrazione di vecchie forme museali al fine di mettere in mostra una certa virtuosità

stilistica, ma di un cosciente utilizzo di forme espressive che si prestano o che si impongono per risolvere determinati problemi stilistici, sicché ciò che viene definito dalla critica nel caso di alcuni poeti contemporanei come «ritorno alla forma» non va inteso negativamente come ritorno alla tradizione, ma come un conseguente allargamento del concetto di forma libera.

Il problema che Wagner affronta qui di petto è di allontanare da questo ritorno ai modi della lirica tradizionale (classica, romantica o modernista) il pericolo di essere definito come un gesto conservatore. Egli è oltremodo consapevole che l'eredità di forme porta con sé anche una certa disposizione spirituale che le rende sospette. E quasi intuendo ciò che verrà detto dalla critica elogiativa dopo il premio di Lipsia sulla sua poesia, Wagner afferma che vi è naturalmente anche il pericolo che il gradimento e l'applauso venga così dal lato sbagliato della platea. Facile sarebbe rispondere all'accusa di conservatorismo che anche l'avanguardia più avanzata e rivoluzionaria si è sviluppata in un rapporto dialettico con la tradizione, ma non è tanto il puro rapporto storico e di continuità che preme a Wagner (e la differenziazione ideologica fra un richiamo a una tradizione conservatrice che provoca il plauso della platea sbagliata e un richiamo all'avanguardia giudicato politicamente corretto) quanto il dato pragmatico di una simultaneità delle possibilità formali, un dato sottolineato da Walter Benjamin nella sua configurazione dialettica fra Barocco ed Espressionismo tedesco e da T.S. Eliot nel suo libro sui poeti metafisici come contemporanei della poesia modernista inglese.

«Il progresso è ciò che si ottiene dal ricorso alla tradizione»(28) scrive Wagner alla fine del suo scritto sulla poesia contemporanea e questa definizione aforistica, estrapolata spesso dal suo contesto, è assurda malgrado le intenzioni del suo autore a principio di una poetica considerata a ragione o a torto reazionaria. Ma a quell'aforisma seguiva la spiegazione che oltre al ricorso alle regole e alle forme della tradizione, è altrettanto importante la capacità di rompere le regole, di inseguire l'originalità, le contraddizioni e le sorprese, perseguendo un costante arricchimento del proprio repertorio oltre ogni dogmatismo.

VII

Vogliamo tentare qui, infine, una breve incursione nel repertorio wagneriano al fine di provare la validità delle categorie e dei concetti evinti dall'*excursus* storico e dall'analisi degli interventi poetologici e programmatici di Wagner.

Anzitutto andrà sottolineato il posizionamento strategico e ironico dell'io lirico della poesia di Wagner, ossia quei filtri, maschere, a volte vere e proprie barriere impermeabili o armature che egli pone fra sé e il mondo. Abbiamo già visto questo meccanismo man mano nei racconti autobiografici, ma nei volumi di poesia si arriva a una tecnica o arte del nascondimento sopraffina: egli può nascondersi avvolto dietro il ritratto di personaggi storici come Colombo o il rivoluzionario Saint-Just – «una parola sbagliata, / solo un grido di troppo, e il plauso si rovescia / in ghigliottina.» (*saint-just*) – o dietro artisti e scrittori passati come Strindberg o Velazquez, più spesso dietro insetti o animali come il camaleonte che «scompare fra i colori. si nasconde nel mondo» (*chamäleon*); Wagner può inventarsi la vita e l'opera poetica di autori inesistenti e con questo materiale riccamente adornato di indicazioni bibliografiche costruire un intero volume di poesia (*Die Eulenhasser in den Hallenhäuser. Drei Verborgene*). Ma la maschera/armatura più famosa è la poesia *Autoritratto con sciame d'api* (*Selbstporträt mit Bienenschwarm*) che dà anche il titolo a una raccolta di poesie, un *best of* del 2016 curata dallo stesso Wagner: uno sciame d'api ricopre il poeta fino a che non resta che una sottile apertura sulla labbra, egli somiglia alla nuda Maddalena coperta solo dei suoi capelli o un cavaliere immobilizzato dentro la sua armatura «veramente visibile solo scomparendo». Un'immagine certo carica di simbologia e rimandi poetici, ma quello che qui è più urgente sottolineare è il tipo di rapporto che Wagner istituisce con la natura, gli insetti: un legame del poeta con l'ambiente spesso troppo sbrigativamente derubricato a quieto e idilliaco. In realtà questo è più complesso e articolato di quanto possa apparire, poiché la pace, il silenzio, l'armonia che si diffonde dai quadri wagneriani presuppongono quello scomparire o mimetizzarsi dell'uomo,

di cui deve restare solo una sottile apertura della bocca/organo del canto, uno *flatus vocis*. Altrimenti, da questa prospettiva di fotografo naturalista, dell'uomo non restano che le tracce su una distesa di neve (*ein japanischer ofen im norden*) o l'ombra dietro ai rami di una palma (*der palmenkletterer*); egli è il limite o il punto in cui la natura selvaggia ha fine e inizio (*der westen*). E se è vero – come spesso viene detto – che lo sguardo di Wagner è spesso quello dello scienziato al microscopio, può benissimo essere – in questa poesia che non da mai l'impressione di insincerità – che l'apparecchio fotografico, l'occhio lirico non metta bene a fuoco ciò che gli sta davanti, prostrando l'osservatore in uno stato di profonda insicurezza «difficile da dire in questa luce solitaria» (*vom lake michigan*) o assecondando la complice spensieratezza di un «noi» per nulla raro «ciò che credevamo una nera carrozza, / era solo l'ombra di una nuvola» (*amisch*).

Il rapporto di Wagner con la natura può anche divenire drammatico, spesso è caratterizzato da contrasti e reciproca ignoranza; è in questo caso assente la sensazione che il male antropologico è anch'esso natura o, come vuole la moda concettuale del momento, che l'antropocene sia una distorsione della natura stessa. Forse è terminata l'era di una possibile riconciliazione racchiusa nella possibilità del reciproco riconoscimento o rispecchiamento. L'opera dell'uomo viene annientata dalle forze naturali e dimenticata dallo scorrere del tempo, il regno animale non sottostà ai ritmi e alla volontà di chi lo vorrebbe schiavo o fraterno, ma – in un'inversione dei termini esistenziali – ha cura di sé stesso mentre l'uomo sembra prigioniero e vittima dei suoi istinti più bassi: un fiume in piena «sa che nessuno mai lo potrà trattenere» (*ein bericht aus dem überschwemmungsmonat*), cespugli «coprono i recinti dei giardini» (*augustin lópez*); la guerra ha deformato una città a teatro infernale «ma i grilli cantavano / nonostante tutto sui fiorenti rami del salice» (*das weidenkätzchen*); asini immobili sullo sfondo di una natura atemporale rimangono impassibili all'adulazione del forestiero «ci sbracciammo, gridammo, li punzecchiammo – restarono immobili / curandosi di null'altro che del loro essere asini. / gli allettammo, li lusingammo – restarono immobili» (*drei esel, sizilien*). I koala si dimostrano più sapienti e giudiziosi degli uomini, «stoici scarmigliati, pidocchiosi budda», non fanno maschera della loro pigrizia che si dimostra una saggia e meditativa virtù che li preserva dalla violenza e dalla guerra «nessuna waterloo per loro, nessuna umiliazione di canossa» (*koalas*). Il seme di speranza di una sopravvivenza dell'uomo nell'alveo della natura/infanzia sembra scomparso e fa breccia nell'idillio campestre e autunnale della raccolta di susine la coscienza che tutto – cielo, città, scuole, le nostre esperienze e il loro ricordo – sarà annientato dal movimento entropico del cosmo, il quale inizierà a contrarsi in un futuro vicino «finché di tutto il mondo resterà solo ciò che pende da un ramoscello: susina» (*schlehen*); e mentre la saggezza diviene appannaggio degli animali, della *religio* umana si stanno perdendo le tracce, sul sandalo perduto dal profeta «cresce già il muschio» (*von den ölbäumen*).

La dimensione temporale della poesia di Wagner riflette questa stretta spaziale da cui l'uomo, mimetizzato e nascosto, osserva e fotografa la realtà: si tratta il più delle volte di un presente immobile non atemporale, ma teso e vibrante come la corda di un arco fra i due estremi di passato e futuro: il velo/maschera del presente, in cui l'io lirico è intrappolato sembra però non permettere una vera verbalizzazione e articolazione temporale delle dimensioni del passato e del futuro, le quali vengono sottoposte quasi spontaneamente a un processo di figurazione spaziale: un chiodo arrugginito che denuncia inesorabile la gloria passata di una foto di calciatori (*gaststuben in der provinz*), l'immagine di Lenin che «guardava / con serietà e fiducia a un futuro, / che non era il nostro» (*des toten lenins reise nach tjumen*), o ancora – in un'immagine che raffredda la dialettica di Mörike fra l'utopia della prossimità e il pathos della lontananza che coglie il viandante romantico – ecco il camminatore contemporaneo incerto e disorientato fra l'incontaminato che gli sta muto davanti e le colonie di giardini e case, le automobili e le grandi città ormai «alle sue spalle» «sature di chiasso e di futuro» (*der westen*). Ma la rappresentazione della stretta del presente più angosciosa è quella in cui l'istante non si distende, non vibra e non si frappone fra i due estremi del passato e del futuro, ma viene da questi schiacciato e appiattito fino a scomparire del tutto, smaterializzando l'osservatore/presente in una bidimensionalità priva di prospettiva: compare maestosa «la villa, / illuminata a festa, i cui ospiti / devono ancora arrivare, sono appena partiti.» (*der brennende hain*).

Se osserviamo più da vicino l'ultima strofa di questa poesia – quattro versi rimati abab ricchi di consonanze – in cui si trova questa visione, documenteremo l'aspirazione caratteristica di Wagner a serrare l'enigma temporale in una struttura metrica tradizionale, regolare e rimata, quasi a voler favorirne la penetrazione attraverso armonie e musicalità esteriori. Il risultato stilisticamente splendido fa però pesare o risaltare la tessitura sul disegno, il gioco retorico sul contenuto, con il risultato di dissolvere in melodia l'intuizione noetica. Questo uso delle forme tradizionali pone naturalmente un interrogativo sulla sua effettiva efficacia che il poeta stesso aveva posto in termini di ampliamento delle possibilità espressive e non di appiattimento verso il passato. In Wagner l'abile recupero di forme tradizionali, la sapienza costruttiva, il lessico raffinato danno vita a un verso indubbiamente elegante, ma non caustico; la eco/allusività delle parole spesso ricercate viene smorzata piuttosto che esaltata dalla struttura; il gioco letterario non diventa sempre letterarietà – ovvero messa in gioco della tradizione formale, linguistica, lessicale –, decantando pericolosamente a mimesi, e questo doppiamente: verso un passato così non rivitalizzato, ma solo ripetuto, e verso un lettore filologicamente preparato nella cui ricezione e cultura giunge e si spegne il richiamo. Una letterarietà spenta equivale a puro tecnicismo che rischia di piegare o asservire i frutti più belli e incontestabili della lirica di Wagner alla sfera più compiacente e assecondante dell'intelligenza e della sensibilità dei lettori. Da qui è nato quasi inevitabilmente l'equivoco nei lodatori come nei detrattori di Wagner di trovarsi davanti a una poesia estetizzante – data la sicura ed elegante cattura dell'oggetto –, una poesia non certo scevra di interrogativi interiori e di sovra-sensi enigmatici, ma che diventano sfuggenti nella soluzione stilistica. Equivoco – rischio di fraintendimento – a cui sembra esporsi consapevolmente il poeta, dato il complesso e ricercato accumulo di impressioni, immagini, rimandi orizzontali fascinosi, ma traslati in modo quasi compiaciuto e manierato, sicché sull'oggetto o sulla scena ricade una patina temperata che ne impedisce una significazione altra, o una trasvalutazione più immediata a cui, nonostante tutto, oggetti e quadri sembrano sempre alludere. Dunque – interrompendo il nostro discorso senza nessuna pretesa conclusiva a proposito di una poesia in pieno accrescimento – si potrebbe forse dire che ciò che viene denunciato spesso come colpevole mancanza è ciò che a una lettura più attenta e meno prevenuta si avverte invece come problematica intermittenza: apparentemente labile in Wagner non è tanto il rapporto con il reale e l'impegno a cui la drammaticità del presente dovrebbe richiamare, ma più essenzialmente e intrinsecamente se non una finalità o un proposito almeno una istanza che trascenda più marcatamente l'operazione letteraria, il perfetto artigianato, e che riesca a far trapelare in maniera più porosa dietro la maschera così perfettamente cesellata il travaglio creativo (e questo è appunto la linea di demarcazione fra Biedermeier interpretato/salvato positivamente e Biedermeier inteso come stile inutilmente prezioso e decadente). Al contrario, il risultato estetico, per quanto sublime, può finire col diventare una scorza, una protezione fin troppo perfetta, cauta e impermeabile, ossia limitante/occultante le possibilità dell'espressione, della comunicazione e di accrescimento interiore alla quale aspira implicitamente anche il lettore di poesia che non si accontenta dell'appagamento estetico.

Ulisse Dogà

Note.

- (1) Christian Diez, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 2018, pp. 14-27.
- (2) Simbolico di questa atmosfera la conferenza internazionale organizzata alla Volksbühne di Berlino nel giugno del 2010 *Idee des Kommunismus. Philosophie und Kunst* a cui parteciparono fra gli altri Alain Badiou, Slavoj Žižek e Antonio Negri, oltre che musicisti e artisti della scena contemporanea tedesca.
- (3) Si vedano a proposito le pubblicazioni di due case editrici berlinesi attivissime dall'inizio del secolo nel far circolare nuove tendenze filosofiche come Diaphanes e Merve.
- (4) La pagina <http://www.planetlyrik.de/durs-grunbein-falten-und-fallen/2011/12/> contiene sia la critica di Czernin che la risposta di Grünbein, la difesa del poeta di Dresda da parte del critico Michael Braun e altri interventi giornalistici sulla querelle.

- (5) Un successo che andrà rapidamente consolidandosi fino a far parlare per quanto riguarda la lirica contemporanea di una «estetica KOOKbooks» per la quantità e qualità degli autori rappresentati a catalogo, la cui impressionante lista potrebbe leggersi come un lessico della lirica di inizio secolo. <http://www.kookbooks.de/autoren.php>.
- (6) Si veda a proposito il numero di poeti che rappresentano il gruppo tedesco nell'antologia da poco pubblicata da Jan Wagner e Federico Italiano, *Grand Tour. Reise durch die junge Lyrik Europas*, Hanser 2019. Senza dubbio il più numeroso.
- (7) <http://lyrikdergegenwart.de/webseiten/>
- (8) Una sintesi molto dettagliata della eco suscitata dalla vittoria di Jan Wagner nei giornali e nel web è stata stilata da Holger Pils, «Mit literaturbetrieblicher Wuch. Das Echo auf die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse an Jan Wagner», in: *Text+Kritik, Heft 210 JAN WAGNER*, März 2016, München.
- (9) Bisogna tenere conto di questa seconda vita degli scritti più impegnati politicamente di Benjamin poiché essi – stesi nel momento più drammatico della vita del critico tedesco negli anni dell'esilio e della dittatura nazista – furono recepiti solo più tardi e agitati nella stagione delle rivolte studentesche contro l'establishment accademico e culturale, in particolare contro Adorno, colpevole di averli cassati dall'edizione delle opere complete di Benjamin da lui curata e pubblicata in due volumi nel 1955. Cesare Cases sottolineò doverosamente questa particolarissima storia della ricezione quando nel 1971 raccolse e presentò gli scritti benjaminiani in questione in un volume dei Paperbacks einaudiani intitolato *Avanguardia e rivoluzione* iniettando così nuova linfa teorica nel più provinciale dibattito italiano.
- (10) Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1971, p. 170.
- (11) *Ibid.*, p. 208.
- (12) *Ibid.*, p. 201.
- (13) Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980, S.22
- (14) Walter Benjamin, *Opere complete, vol. II, Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 401.
- (15) T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, p. 106.
- (16) La poesia utopica di Eichendorff «Schöne Fremde» è posta al centro della *Dialettica Negativa* di Adorno in funzione strategica. Nella dialettica fra soggetto e oggetto non va taciuto né ciò che la coscienza percepisce nel mondo oggettivo come estraneo e cosale, eteronomo e imposto, né ciò che in esso può essere amato e che invece viene bandito. Oltre il romanticismo e il suo sentimento negativo e di estraneazione nei confronti del mondo, si ergono le parole della poesia di Eichendorff «Schöne Fremde» in cui il superamento del negativo non è dato dal dominio filosofico di ciò che si presenta come estraneo, ma dalla felicità e dal sentimento di essere prossimi ad uno stato di conciliazione oltre ogni eteronomia e possesso. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, p. 189-190.
- (17) Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Frankfurt am Main 1960, p. 102. Sull'affinità fra il giovane Lukács e Thomas Mann si vedano le illuminanti pagine di Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo libri, Bari 1968, pp. 112-123.
- (18) György Lukács, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 123.
- (19) T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 62. (t. d. a.)
- (20) *Ibid.*, p. 63. (t.d.a.)
- (21) *Ibid.*, p. 61. (t.d.a.)
- (22) *Ibid.*, p. 56. (t.d.a.)
- (23) Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, Berlin Verlag, Berlin 2011, p. 213. (t.d.a.)
- (24) Ferdinand van Ingen / Hartmut Laufhütte, «Gespräche mit Jan Wagner», in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur*, Heft 2, 2004, p. 90. (t.d.a.)
- (25) Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, op. cit., p. 20. (t.d.a.)
- (26) *Ibid.*, p. 20. (t.d.a.)
- (27) *Ibid.*, p. 74. (t.d.a.)
- (28) *Ibid.*, p. 81. (t.d.a.)

LEGGERE MALLARMÉ: LE BARRICATE E LO STIGE(1)

A guisa di *post-scriptum* al mio *Camarade Mallarmé* e in risposta al commento di Giulia Agostini, vorrei ricordare due scene che non ho preso in considerazione nel mio saggio ma che presentano ulteriori modalità di attivazione del testo mallarmeano(2). Queste due scene vanno considerate non come allegorie di una qualsiasi verità dell'opera di Mallarmé, ma come esempi della plasticità dei testi letterari che si prestano a usi differenti nei campi dell'etica e della politica, finendo per rivestire significazioni diversificate, talora addirittura contraddittorie, e integrarsi a tutta una gamma di situazioni esistenziali, come sembrano suggerire i vari lavori di Pierre Bayard, Yves Citton e Marielle Macé(3). L'evocazione del destino di Mallarmé nell'opera di Michel Leiris sarà quindi per me il pretesto per ribadire ciò che intendo per «politica della lettura», e per precisarne l'ancoraggio ai tempi lunghi della storia letteraria.

La prima scena sulla quale mi soffermerò si trova in *Frêle bruit*, quarto e ultimo volume della *Règle du jeu*, pubblicato nel 1976. In uno dei frammenti, Leiris confida la propria tentazione, repressa e al tempo stesso abbandonata, di comporre un'opera poetica (di *Versi dorati*, come ironizza lo stesso autore), «con un certo numero di frasi che gli studenti sessantottini ribelli scrivevano sui muri della Sorbona e nei locali che occupavano, e persino per strada, sui muri che trovavano adatti»(4).

Si sa che Leiris, rapito dal soffio contestatario del Maggio, aveva preso parte alla fondazione del Comitato d'Azione Studenti-Scrittori, all'assalto dell'Hôtel de Massa con l'Unione degli Scrittori e all'occupazione dell'ufficio del Ministro degli Interni al Museo dell'Uomo, e che aveva inoltre aiutato i manifestanti nel corso della seconda notte di barricate.

In *Frêle Bruit*, è soprattutto la straordinaria inventiva poetica degli studenti a catturare la sua attenzione. Vengono riprodotti e commentati alcuni dei «razzi» lanciati a filo degli «eventi»: alcuni sono divenuti celebri («Siate realisti, chiedete l'impossibile»), altri risultano oscuri («Mai più Claudel»), altri ancora condensano una lezione morale a mo' di massima («Intellettuali, imparate a non esserlo più»). Alla fine di questo florilegio di scritte selvagge e di slogan politici figurano due formule di Mallarmé, che Leiris immagina scandite da una folla insorta per le strade dissecciate del Quartiere Latino.

«Un colpo di dadi non abolirà mai il caso». Come mi piacerebbe ascoltare l'assioma folgorante di Mallarmé compitato a memoria sul ritmo di 4-2 5-2 e accompagnato da battimani come fosse lo slogan di una manifestazione popolare! Ma come rendere onore all'assente da ogni mazzo se la società è un fiore carnivoro?(5)

È chiaro che Leiris non sta cercando di identificare l'intenzione che Mallarmé nasconde dietro le proprie memorabili formulazioni, né di analizzarne le caratteristiche formali come farebbe un filologo, o un esegeta. Non è il Mallarmé della Terza Repubblica che lo interessa, né il poeta che formula «una spiegazione orfica della Terra», quanto piuttosto il Mallarmé della Quinta Repubblica, del momento storico cioè in cui il regime gollista sembra più vacillante. Anche se il colpo di dadi reclama una lettura a voce alta, a mo' di partizione, Leiris non interpreta l'opera di Mallarmé in senso stretto; piuttosto ne attiva certe formule attribuendogli un significato politico. Il gesto ermeneutico di Leiris presuppone una duplice operazione, che può essere riassunta con quella che io chiamo «politica della lettura». Da un lato, l'evocazione dei testi di Mallarmé, anche ridotti a pochi slogan, produce una *letterarizzazione* della vita politica, interrogata ora a partire da schemi percettivi e interpretativi d'origine letteraria e in grado di provocare effetti di straniamento. Dall'altro, il riuso deviato dei testi di Mallarmé, sottratti al proprio tempo e trasposti in un'altra epoca, produce una *politicizzazione* della letteratura, che si vede messa al servizio di una lettura del presente e di una riformulazione delle sue problematiche ideologiche. Tale duplice operazione consente a Leiris di risolvere il dilemma tra un'estetica disinteressata e una politica utilitaristica sviluppando una sorta di punto di confluenza tra poesia e politica.

Tralasciando il carattere idiosincratico del fascino esercitato su Leiris dalla brevità formulaica mallarmeana, nel contesto degli anni Sessanta quest'uso politico di Mallarmé non è affatto isolato. Basti pensare a Maurice Blanchot che, da principio anonimamente nel bollettino del Comitato d'Azione Studenti-Scrittori di ottobre del 1968, e poi firmandoli nell'*Entretien infini* un anno più tardi, difende l'«esigenza comunista» partendo dai temi dell'assenza del libro e del «gioco insensato dello scrivere»; oppure alle riviste «Change» e «Tel Quel», che polemizzano in occasione della pubblicazione dell'articolo *Il compagno Mallarmé* su «L'Humanité», nel settembre 1969. In quegli anni Mallarmé appartiene, in effetti, a un fondo contestatario di pubblica accessibilità.

Anche la seconda scena che vorrei esaminare si trova nella *Règle du jeu*, questa volta però nel terzo volume, *Fibrilles*, apparso nel 1966. Leiris vi racconta come, a metà degli anni Cinquanta, dopo un viaggio nella Cina popolare, dove credeva di aver veduto diffondersi «il segno rosso della speranza», perde la propria «incrollabile fede» nel comunismo, e, disorientato di fronte alla repressione violenta della rivolta d'Ungheria, teme di dover abbandonare la «fusione del poetico e del sociale»⁽⁶⁾ che costituisce una delle linee direttrici della *Règle du jeu*. La sua demoralizzazione, sommata alle proprie vicissitudini sentimentali, lo spinge a tentare il suicidio. A malapena uscito da un coma di tre giorni provocato da un'ingestione di barbiturici e ancora degente in ospedale, Leiris si tuffa nelle «prodigiose e strampalate note che Mallarmé redige a proposito del suo famoso "Libro", mai scritto ma trasformato nell'obiettivo della propria vita, un libro che sembrava concepito come l'opera totale in cui l'universo stesso potesse trovare compendio e giustificazione»⁽⁷⁾. Il testo di Jacques Scherer *Le "Livre" de Mallarmé*, appena pubblicato, gli schiude prospettive di lavoro che oltrepassano la sua disillusione politica e le sue peripezie amorose, riportandolo allo stesso tempo alla vita e alla letteratura e ponendo fine a quella che egli stesso, nei suoi diari, definisce la sua «discesa agli inferi».

Obbediente alla lezione di Mallarmé, pormi come obiettivo l'idea di un libro totale e con questa concatenazione di racconti e di riflessioni – che già forma un serpente che si morde la coda, dato che la ricerca del proprio significato ne è in fin dei conti il primo motore – tentare di dare forma a un'opera che possa esistere come un mondo chiuso, completo e irrecusabile, potrebbe essere anche il mio modo di sottrarmi al soggettivismo, assumendo una prospettiva più elevata anziché scegliere una via d'uscita che sbucherebbe raso terra.⁽⁸⁾

Proprio come in *Frêle bruit*, anche qui a Leiris non interessa tanto evocare Mallarmé in sé stesso, quanto riprendere la sua «lezione», una lezione capace di indicargli una via d'uscita dal disastro esistenziale in cui cause sentimentali e cause ideologiche appaiono inestricabili. Come in *Frêle bruit*, l'opera di Mallarmé è resa attuale, riportata e applicata alla situazione del lettore, che vi scopre una possibilità di esistenza e una risorsa d'individuazione. Il gesto ermeneutico di Leiris ha questa volta a che fare con un'etica della lettura, che sperimenta la letteratura non come semenzaio di esempi da imitare, ma come luogo di una pratica di sé che permette di rimodellare la percezione e l'interpretazione degli esseri e delle cose riorientando la propria condotta di vita. Pur consapevole del fatto che potrà trovare nell'opera di Mallarmé solo una «morale professionale», ossia una rappresentazione del mondo destinata agli scrittori, Leiris gli attribuisce nondimeno una portata metafisica, che eccede al contempo l'ambito poetico e i limiti dell'epoca. Il libro che lo accompagna nella sua risalita dagli inferi, gli fa vagheggiare una nuova vita, libera da ciò che la limitava e la comprometteva, e che egli vorrebbe irrecusabile tanto quanto il «Libro». Certo, dopo il tentativo di suicidio, la morte risulta interdetta («In senso stretto, non posso dire che *io* muoio», si legge nell'*Âge de l'homme*), però la poesia di Mallarmé, essendo «totale (in quanto coniuga vita e morte)», consente, senza dovercisi immergere, di «mettere la punta di un piede sulle soglie della morte»⁽⁹⁾. Anche quest'attivazione esistenziale di Mallarmé è dotata di una sua storia. Più di ogni altro, è Maurice Blanchot che, nello *Spazio letterario*, pubblicato nel 1955, impone Mallarmé come eroe orfico dell'esperienza impossibile della morte. Cinquant'anni dopo, alla fine di un racconto autobiografico intitolato *Coma*, anche Pierre Guyotat, in una curiosa riscrittura della scena di *Fibrilles*, racconterà la propria crisi artistica e spirituale, la vera e propria «traversata della morte»

al termine della quale aveva reimpreso a parlare grazie a un infermiere che lo costringeva a ripetere «Aboli bibelot d'inanité sonore»(10).

Questi due scenari, di cui si potrebbero moltiplicare le variazioni, uno che fa scendere Mallarmé in strada, l'altro che gli fa attraversare lo Stige, mostrano fino a che punto, in un lettore come Leiris, e a maggior ragione in tutti gli altri lettori, i testi letterari possono prestarsi a svariati usi successivi che implicano una costruzione differenziata del senso e del valore delle opere. Da questo punto di vista, come già scriveva Francis Ponge a proposito di Lautréamont, le poesie e le prose di Mallarmé costituiscono dei «dispositivi»(11) in grado di fornire risorse espressive, modi figurativi e strumenti attenzionati attraverso la cui attivazione i lettori possono mettere a prova i propri regimi percettivi e interpretativi. In questo senso, il valore etico e politico di un testo non è diverso dal suo valore d'uso: il significato di un testo per il lettore proviene da ciò che ne fa, cioè dalle finalità pratiche che guidano la sua appropriazione. Questi due scenari mostrano oltretutto che la lettura letteraria, al di là delle singolarità individuali che mutano i nostri protocolli di interpretazione, fa perno su delle percezioni, delle credenze, e delle rappresentazioni che sono determinate dalla nostra esperienza sociale e storica. Se è vero che i testi sono delle «macchine per produrre effetti», come sostiene Roger Chartier, «i loro dispositivi sono sempre decifrati attraverso delle attese di lettura, degli strumenti interpretativi e dei registri di comprensione» che noi condividiamo in gradi differenti con i nostri predecessori e con i nostri contemporanei(12). In altre parole, l'appropriazione etica e politica dei testi letterari viene esercitata in seno a una comunità interpretativa che impone non solo le proprie pratiche di lettura, ma anche il proprio repertorio ideologico, i propri riferimenti culturali e persino la propria idea di ciò che è la letteratura.

Le scene ricavate dalla *Règle du jeu* s'iscrivono inoltre su due diverse tradizioni, solo in apparenza contraddittorie. La prima lega poesia e rivoluzione in una lotta comune contro le forme ormai ossificate della vita collettiva e della parola pubblica, in modo conforme alla tradizione che ho ricostruito nel mio *Camarade Mallarmé*. Questa tradizione parte dagli anni Quaranta per arrivare alla fine del XX secolo e torna continuamente alla questione che Leiris considera cruciale: «Come far coincidere e affilare mutualmente il pensiero poetico con quello rivoluzionario, il primo che punta a trasfigurare immediatamente la vita e il secondo che prepara le strade per la rottura di ciò che, socialmente, tiene legata la nostra vita»(13). L'altro scenario, nonostante la sfiducia che Leiris dimostrerà sempre nei confronti della letteratura, s'iscrive in una tradizione parallela che si aspetta dalla poesia una rivelazione metafisica, o che comunque le fornisce una minima ambizione filosofica, e che si affida all'esperienza della finitudine per «riempire bene o male il buco di questa angoscia originaria»(14). Quest'uso metafisico di Mallarmé, portato oggi avanti da Quentin Messiaoux nel suo *Le Nombre et la Sirène*, risale alle fasi iniziali della ricezione del poeta, quando i suoi discepoli guardavano a lui come a una guida spirituale(15). Queste tradizioni s'inseriscono entrambe nella continuità delle teorie speculative dell'arte che definiscono i contorni dell'idea di letteratura dopo il romanticismo e che informano i nostri modi di leggere e di interpretare. Fondate su di un dualismo ontologico, queste teorie speculative, ormai da molto tempo diffuse nello spazio sociale, sacralizzano l'esperienza dell'arte e della letteratura, attribuendole una funzione di compensazione di fronte a una realtà considerata inferiore, disincantata e inautentica. Dal duplice punto di vista dello scrittore e del lettore, l'esperienza letteraria esprimerebbe una protesta contro una condizione prosaica e impoverita e recherebbe la promessa più o meno nascosta di una vita nuova, la visione profetica di una comunità restituita al suo autentico significato e la saggezza di una parola libera dal chiacchiericcio(16). In ogni caso, Mallarmé, sia che lo s'immagini fornire slogan ai manifestanti sia che lo si osservi attraversare lo Stige per testimoniare «ciò che viene dopo la finitudine», viene sempre letto alla luce delle speculazioni sortite dal romanticismo, di cui lui stesso fu un traghettatore. Da questo punto di vista, il suo nome e la sua opera, così come i lettori li hanno declinati in Francia, rendono leggibile il tracciato di una certa idea di letteratura, che si ricava altrettanto bene dal romanticismo rivoluzionario e dal romanticismo metafisico e che considera l'esperienza letteraria ora come una forza di contestazione di un mondo mutilato e ora come il luogo di manifestazione di una forma di vita non alienata. Resta da rispondere alla domanda se questa

storia sia conclusa e se oggi noi siamo in grado di leggere in modo diverso rispetto ai romantici. Ci si può anche chiedere, senza per questo voler dare adito a cattivi presagi, se quella che continuiamo a chiamare letteratura possa sopravvivere alla fiducia romantica nei suoi poteri.

Jean-François Hamel

Note.

- (1) Si pubblica qui, in una versione lievemente rimaneggiata dall'autore, la traduzione di un articolo comparso, con il titolo francese di *Lire Mallarmé: les barricades et le Styx*, in «Études littéraires», 463 (2015), pp. 187-192.
- (2) Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Parigi, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014.
- (3) Penso alle opere di Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Parigi, Éditions de Minuit (Double), 2014 [2002]; a Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi des études littéraires?*, Parigi, Éditions Amsterdam, 2007; e a Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Parigi, Gallimard (NRF essais), 2011, che sono stati preziosi al fine di pensare la plasticità dei testi e la mobilità dei loro significati. Su queste teorie della lettura, mi permetto di rinviare al mio articolo: *Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton*, in «Tangence», 107 (2015), pp. 89-107.
- (4) Michel Leiris, *Frêle bruit* [1976], in *La Règle du jeu*, a cura di Denis Hollier, Parigi, Gallimard (Pléiade), 2003, p. 896.
- (5) Ivi, p. 899.
- (6) Michel Leiris, *Fibrilles* [1966], *La Règle du jeu*, cit., p. 607.
- (7) Ivi, p. 675.
- (8) Ivi, p. 677.
- (9) Ivi, p. 796.
- (10) Pierre Guyotat, *Coma*, Parigi, Mercure de France (Traits et portraits), 2006, p. 228-229.
- (11) Francis Ponge, *Le Dispositif Maldoror-Poésies*, in *Méthodes* [1961], a sua volta in *Œuvres complètes I*, a cura di Bernard Beugnot, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 633-635.
- (12) Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Parigi, Éditions du Seuil (Points), 2000 [1990], p. 126.
- (13) Michel Leiris, *Frêle bruit* [1976], in *La Règle du jeu*, cit., p. 888.
- (14) Michel Leiris, *Fibrilles* [1966], in *La Règle du jeu*, op. cit., p. 549.
- (15) È ciò che ricorda giustamente Thierry Roger in una recensione del mio saggio, che affronta al contempo questioni erudite sulla ricezione di Mallarmé e problematiche metodologiche di storia letteraria: *Camarade Mallarmé: mallarmisme, anachronisme, présentisme* [en ligne], in «Acta fabula», vol. 15, n° 6 (2014) [<http://www.fabula.org/acta/document8799.php>].
- (16) Jean-Marie Schaeffer, *La Religion de l'art: un paradigme philosophique de la modernité*, in «Revue germanique internationale», 2 (1994), p. 195-207; e, in senso più ampio, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^{ème} siècle à nos jours*, Parigi, Gallimard (NRF Essais), 1992.

Bibliografia.

- Bayard, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Parigi, Éditions de Minuit (Double), 2014 [2002].
- Chartier, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Parigi, Éditions du Seuil (Points), 2000 [1990].
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi des études littéraires?*, Parigi, Éditions Amsterdam, 2007.
- Guyotat, Pierre, *Coma*, Parigi, Mercure de France (Traits et portraits), 2006.

- Hamel, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Parigi, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014.
- , *Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton*, in «Tangence», n° 107 (2015), p. 89-107.
- Leiris, Michel, *La Règle du jeu*, a cura di Denis Hollier, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Parigi, Gallimard (NRF essais), 2011.
- Ponge, Francis, *Le Dispositif Maldoror-Poésies*, in *Œuvres complètes I*, a cura di Bernard Beugnot, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 633-635.
- Roger, Thierry, *Camarade Mallarmé: mallarmisme, anachronisme, présentisme* [en ligne], in «Acta fabula», vol. 15, n° 6 (2014) [<http://www.fabula.org/acta/document8799.php>].
- Schaeffer, Jean-Marie, *La religion de l'art: un paradigme philosophique de la modernité*, in «Revue germanique internationale», n° 2 (1994), p. 195-207.
- , *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Parigi, Gallimard (NRF essais), 1992.

**LA TRADUZIONE POETICA COME PRASSI CONFLITTUALE: LA POESIA FRANCESE
NEL «POLITECNICO»**

Molto è stato scritto a proposito del dibattito sui rapporti tra letteratura e politica che coinvolge intellettuali e scrittori nell'Italia post-fascista, quando l'attività editoriale riprendeva tra le macerie della seconda guerra mondiale e decine di riviste letterarie e culturali, più o meno effimere, inauguravano la stagione dell'*engagement*. I contributi critici e teorici e le prospettive ideologiche che hanno arricchito il dibattito sono stati analizzati a fondo, ma restano da districare molti nodi relativi al modo in cui la creazione poetica incontra – e si scontra con – le intenzioni politiche. Conseguenza, questa, di una concezione delle riviste letterarie come semplici supporti, veicoli di idee e di informazioni, e non in quanto luoghi di creazione e creazioni esse stesse, che svolgono un ruolo attivo e non periferico nel mondo della produzione (e della ricezione) letteraria. Oggetto dotato di una materialità, che la periodicità iscrive necessariamente nel tempo storico, la rivista è il risultato polifonico di una creazione collettiva. La dimensione collettiva della rivista fa da contesto ai singoli contenuti i quali dialogano tra loro grazie alle diverse strategie di composizione dei fascicoli. Questa dinamica coinvolge dunque anche la pubblicazione di traduzioni poetiche, pratica che implica diverse tappe, dalla selezione dei testi a partire da determinate fonti alla loro decontestualizzazione e ricontestualizzazione nella rivista e nello spazio letterario in cui essa si muove. Nel processo di ricontestualizzazione, che si svolge come «appropriazione» e «risemantizzazione»⁽¹⁾, intervengono, oltre alle scelte linguistico-stilistiche del traduttore, elementi paratestuali (titolo, note, immagini, posizione nella pagina e nel fascicolo, uso di caratteri tipografici specifici, informazioni sull'autore, ecc.) e eventuali silenzi (fonti, date di composizione e di prima pubblicazione, ecc.), che partecipano a instaurare dei rapporti di opposizione o di conciliazione con i diversi contenuti che compongono la rivista.

La rivista si presenta inoltre come oggetto ibrido, che può ricoprire campi diversi (letterario, politico, artistico, filosofico, ecc.)⁽²⁾. In tal senso, una rivista come «Il Politecnico», la cui attività nasce e si svolge con l'intervento di istanze del campo letterario e del campo politico⁽³⁾, può essere osservata come luogo in cui si sperimenta l'incontro conflittuale tra le due sfere della letteratura e della politica, nella concezione della rivista quanto nella sua realizzazione. L'eterogeneità della linea editoriale del «Politecnico», l'eclettismo della sua rete interpersonale e intertestuale⁽⁴⁾ e le evidenti e numerose incongruenze tra i contenuti pubblicati derivano dalla sua posizione particolare, che la subordina contemporaneamente alle dinamiche di due campi diversi. Sull'identità disorganica della rivista incidono anche la ricerca di un incontro con un pubblico diverso da quello a cui si rivolgono tradizionalmente le riviste letterarie italiane e le strategie innovative di impaginazione e di costruzione dei fascicoli, che favoriscono l'incontro e il dialogo tra contributi di autori diversi, eteroclitici tanto per quanto riguarda il genere (poesie, fotografie, racconti, documenti, saggi, articoli di critica letteraria, ecc.) quanto nel linguaggio.

Tale eterogeneità implica anche la rete internazionale costruita dalla rivista, in cui spicca certamente quella intessuta con il campo letterario e culturale francese. Quantitativamente, i contributi francesi rappresentano il 24,5% del totale dei testi stranieri pubblicati, secondi solo agli americani (33%), la cui presenza massiccia è dovuta principalmente alla pubblicazione di brani tratti dall'antologia vittoriniana *Americana*. La varietà dei generi dei materiali francesi (interviste, testi narrativi, poesie, articoli teorici, filosofici e di critica letteraria) si associa alla diversificazione degli autori e delle fonti (opere e riviste letterarie e culturali) a cui la rivista milanese attinge per selezionare informazioni e testi da proporre ai suoi lettori. Alcuni di questi autori si ritrovano, pubblicati o commentati, in molte altre riviste italiane della stessa epoca (in particolare Jean-Paul Sartre, Paul Éluard e Louis Aragon⁽⁵⁾); altri, invece, costituiscono una specificità di «Politecnico» e dipendono dall'abilità della rivista e del suo direttore nel costruire una rete intertestuale e interpersonale molto articolata. Questa rete si arricchisce e si modifica parzialmente nel corso della breve vita della

rivista, contribuendo a mutarne l'identità in particolare nel passaggio dalla periodicità settimanale a quella mensile.

La critica ha già largamente dimostrato la relazione privilegiata che «Il Politecnico» instaura con «Les Temps modernes»(6), lo scambio di idee e la trasmissione reciproca di testi che ne derivano, a cominciare dalla traduzione e dalla pubblicazione parziali, nel gennaio 1946, della *Présentation* con cui Sartre inaugurava, nel settembre 1945, la vita della rivista parigina(7). Occorre tuttavia osservare che tale relazione si inserisce in un reticolo di rapporti molto più ampio, e relativamente eclettico, che «Il Politecnico» tesse con le riviste e i *milieu* letterari transalpini. Coerentemente con le tendenze delle altre pubblicazioni italiane, la rivista letteraria più citata nelle rassegne della stampa estera è «Poésie» di Pierre Seghers, ma sono soprattutto delle riviste interdisciplinari, o politicamente più connotate, a essere lette e seguite dalla redazione del «Politecnico». Molte di esse coincidono con i titoli commentati su «Rinascita» e sono quindi in vario modo legate al Parti Communiste Français, da «Europe» a «Arts de France» a «La Pensée» (due brevi articoli sono dedicati a quest'ultima, di cui vengono messi in risalto il carattere interdisciplinare e l'instaurazione di una collaborazione tra scienziati e umanisti(8)). Nello stesso fascicolo in cui compare la traduzione parziale della *Présentation des Temps modernes*, un secondo articolo di Sartre presenta l'esistenzialismo. Si tratta, questa volta, di una *Mise au point* redatta da Sartre in risposta agli attacchi provenienti dai comunisti francesi e pubblicata su «Action»(9), rivista che «tranche parmi les publications communistes par son ton plus libre, par son style ironique, souvent brillant, son esprit parfois frondeur et indéniablement plus ouvert à la diversité de la vie culturelle»(10) e che risulta significativamente poco citata su «Rinascita». La nota redazionale che accompagna l'articolo sartriano cita Maurice Merleau-Ponty introducendo la questione di un confronto (e una conciliazione) tra marxismo e esistenzialismo, malgrado le critiche esposte da «alcuni marxisti francesi» su questo punto. Di fianco, un riquadro che unisce testo e immagini sottolinea il legame tra la nazionalizzazione dell'economia e il rinnovamento culturale portato da Sartre, in opposizione alla cultura concepita come evasione e al «mito di Parigi», «città-Messia (...) simbolo di evasione dal mondo»: «La vita che oggi vive Parigi, dalle nazionalizzazioni nell'industria all'esistenzialismo di Sartre nei libri o nel teatro, ci mostra appunto questo: che Parigi stessa rinuncia alla propria leggenda, e ha, non meno di noi, bisogno di rinnovarsi»(11).

«Il Politecnico» si serve quindi di fonti dalle prospettive estetiche e ideologiche svariate, se non divergenti. In questo, la rivista segue un desiderio di libera sperimentazione, cercando nello stesso tempo un sostegno alla propria posizione nel contesto politico, culturale e letterario italiano. L'eclettismo domina anche da un punto di vista storico, per cui la rivista compie abitualmente un'operazione di riattualizzazione di testi sorti e pubblicati in momenti e luoghi diversi. Si trovano infatti riferimenti, espliciti o meno, a «Commune. Revue mensuelle de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires», periodico attivo tra il 1933 e il 1939 la cui diffusione in Italia fu vietata dal regime fascista. «Il Politecnico» vi recupera un testo di un André Malraux rivoluzionario, risalente all'epoca del Front populaire e dell'impegno dello scrittore nella guerra civile spagnola, in cui vengono proposti degli *Orientamenti per la letteratura* e si riconosce nell'arte sovietica una possibilità di creare un nuovo umanesimo. L'articolo di Malraux esce nel quarto fascicolo di «Politecnico», dedicato alla «Francia sulla strada della democrazia» e pubblicato all'alba delle elezioni per la Costituente dell'ottobre 1945. I diversi contenuti del fascicolo – fotografie, disegni, riproduzione di opere d'arte, poesie, testi narrativi e articoli storici o politici – concorrono a presentare una Francia culturalmente avanguardista e politicamente rivoluzionaria. Si legge, tra le altre cose, il *Canto delle filatrici detto delle trecento donzelle* di Chrétien de Troyes, introdotto da una nota che riprende, senza dichiararlo, la lettura proposta da Aragon nella *Leçon de Ribérac ou l'Europe française*, introduzione alla raccolta pubblicata clandestinamente *Les Yeux d'Elsa* in cui il poeta celebra la *grandeur française* e la tradizione letteraria e culturale nazionale, su cui deve ormai impiantarsi il realismo socialista(12).

L'eterogeneità di cui dà prova «Il Politecnico» nella costruzione della propria rete intertestuale non verrà meno con il passaggio alla periodicità mensile. Nei fascicoli mensili si può leggere una poesia

del poeta annamita Pham Van Ky, precedentemente pubblicato nella «Revue internationale», diretta da Pierre Naville e di orientamento trotskista, e un racconto dello stesso autore tratto da «Les Temps modernes»; un articolo di Emmanuel Mounier, direttore della rivista «Esprit», sui rapporti tra religione e politica; una lunga recensione, firmata da Carlo Bo, di «Critique» di Georges Bataille, pubblicazione che si posiziona, nello spazio delle riviste francesi, agli antipodi del progetto sartriano. Nel giugno 1946, Giansiro Ferrata risponde ai primi attacchi lanciati contro «Politecnico» da Cesare Luporini sulla rivista marxista fiorentina «Società». In particolare, difendendo il programma di «Politecnico», Ferrata sostiene che Sartre non si posizionerebbe contro il marxismo. Per quanto inesatta (basti considerare le critiche minuziose che Sartre rivolge al materialismo nella *Présentation des Temps modernes* e in una conferenza dell'ottobre 1945, il cui testo viene pubblicato poco dopo con il titolo *L'Existentialisme est un humanisme*), la valutazione di Ferrata dimostra l'intenzione di «Politecnico» di aprirsi a Sartre senza chiudere le porte al PCI. Contemporaneamente, Franco Calamandrei recensisce «Les Temps modernes», in cui sembra intravedere la possibilità di coniugare marxismo e esistenzialismo.

Nel numero di luglio-agosto compare una breve recensione di «Arts de France», espressione dei giovani intellettuali comunisti francesi, diretta da Jean Cassou e relativamente eterodossa rispetto alle posizioni ufficiali del PCF. Nella stessa pagina in cui Ferrata risponde a ulteriori rimproveri provenienti da «Società», «Il Politecnico» pubblica una pubblicità dell'ultimo fascicolo de «La Pensée», che ha, anch'essa, attaccato Sartre. Offrendo ai suoi lettori la possibilità di comprare un abbonamento alla rivista comunista francese, «Il Politecnico» conferma di non voler rinunciare a tessere una rete multipla e a connettere posizioni che la redazione del periodico milanese continua a considerare conciliabili.

Il fascicolo in questione è particolarmente ricco di contributi transalpini. Viene infatti approfondito, da diverse angolature, l'esistenzialismo francese, con un dossier che riunisce la traduzione parziale di un articolo di Simone de Beauvoir sulla possibilità di conciliare morale e politica, precedentemente uscito su «Les Temps modernes», una *Critica dell'esistenzialismo* da un'ottica marxista firmata da Georges Mounin, e un'esposizione del marxismo e dell'esistenzialismo kierkegaardiano, presentati da Alessandro Pellegrini come superamenti dell'idealismo hegeliano. Nello stesso dossier, un'intervista a Sartre e Beauvoir affronta, tra le altre cose, la tematica del rapporto con i comunisti, cruciale per l'équipe della rivista francese quanto per «Il Politecnico». Lo scrittore e filosofo francese vi afferma di credere nella necessità di collaborare con i comunisti nell'azione politica.

L'articolazione di tutti questi contenuti permette quindi alla rivista di affrontare la tematica politica nella sua interrelazione con la questione morale, metafisica e teoretica. Nell'intento di offrire ai lettori italiani uno sguardo globale sul dibattito culturale francese contemporaneo, «Il Politecnico» dimostra di voler esplorare le diverse dimensioni della vita dell'uomo, canalizzandole tuttavia nella prospettiva di un impegno politico attivo, necessario al rinnovamento sociale e culturale.

Gli assi di discussione aperti in questo fascicolo si allontanano senza dubbio dalla linea del marxismo ufficiale. Ciononostante, il dibattito avviato dalla rivista di Vittorini non mira a concretizzarsi in un rinnegamento del comunismo e del marxismo – lo dimostra per esempio un articolo di Franco Calamandrei sull'*Anticomunismo contro la democrazia*(13) –, ma piuttosto nel rifiuto del materialismo dialettico e determinista. Ciò vale per Vittorini, che aspira a un rivoluzionarismo più esistenziale e morale che strutturale e per il quale il marxismo diventa sostanzialmente un neo-umanesimo(14). Ma è altrettanto vero per Fortini che, nel gennaio 1946, nel bel mezzo della querelle sui rapporti tra politica e cultura che aveva coinvolto intellettuali e scrittori di diversi schieramenti, identificava le basi comuni all'esistenzialismo e al marxismo nel riconoscimento e nell'assunzione della condizione dell'uomo, primo e fondamentale passo sulla strada dell'emancipazione(15).

Presentando l'intervista di Sartre e Beauvoir e gli articoli che li accompagnano, Fortini introduce l'insieme del materiale individuando l'interesse dell'esistenzialismo francese nell'aver voluto fare della dottrina filosofica uno strumento d'azione politica. Spiega inoltre che l'esistenzialismo di

Sartre e Beauvoir avrebbe, da un lato, assorbito il pensiero marxista e, dall'altro, rifiutato il materialismo e la concezione dell'uomo definita dalla dottrina comunista, riprendendo così le affermazioni di Ferrata. Sebbene la posizione di Sartre resti poco problematizzata, ci interessa notare che l'esistenzialismo viene definito da Fortini come marxista ma non materialista. Quella che nel 1946 può sembrare una contraddizione teoretica, sembra già abbozzare la sintesi che Sartre tenterà più tardi tra il marxismo e l'esistenzialismo, tra la dimensione soggettiva, l'appartenenza a una classe sociale e il movimento della storia. Il rifiuto sartriano del determinismo e della nozione di progresso, e l'attenzione accordata alla condizione individuale, non potevano passare inosservati agli occhi di un Fortini già ostile al marxismo teleologico.

L'obiettivo del «Politecnico», quindi, resta l'esplorazione delle possibilità di coniugare marxismo e altri orientamenti – l'esistenzialismo per quanto riguarda l'apporto francese –, per quanto tale esplorazione sia condotta con un margine di movimento limitato, dovuto alla posizione particolare occupata dal periodico milanese nello spazio delle riviste italiane. Fin dalle sue origini, infatti, «Il Politecnico» tenta di mantenere delle relazioni con il campo politico senza rinunciare ad avere una legittimità nel campo letterario. Ma, soprattutto a partire dal 1946, comincia quella riconfigurazione dello spazio delle riviste che si affermerà negli anni della Guerra fredda. Le riviste politico-letterarie provenienti più direttamente dal campo letterario scompaiono (*Il Mondo* di Bonsanti, la seconda serie di *Aretusa*), si indeboliscono (*Mercurio*), o assumono un profilo più tradizionalmente letterario, abbandonando la dimensione politica (*Costume*). Altre, derivanti più dal campo politico, riducono progressivamente l'impegno letterario (*Comunità*, ad esempio, nell'annata 1947 prima di interrompere le pubblicazioni fino al 1949) o espongono una posizione letteraria piuttosto tradizionale, non procedendo a una vera problematizzazione del rapporto tra politica e letteratura (è il caso del *Ponte*). Parallelamente, la creazione, o ricreazione, di riviste che si posizionano, seppur in modi diversi, in continuità con il periodo dell'entre-deux-guerres (da *La Rassegna d'Italia* alla *Fiera letteraria* a *Letteratura* di Bonsanti) vengono a negare sempre di più tale legittimità alle riviste interdisciplinari che, come *Rinascita*, scaturiscono più dal campo politico che dal campo letterario. Se il suo essere posizionata al centro del conflitto tra i due campi sarà tra le ragioni principali del suo fallimento, ciò costituisce tuttavia la singolarità di «Politecnico» nel paesaggio italiano del dopoguerra. L'eclittismo della linea della rivista e il suo bisogno di mantenere questo doppio legame si ritrovano nel periodo settimanale come in quello mensile, pur declinandosi in modo diverso. Nella prima fase viene soprattutto enfatizzato il volontarismo degli scrittori desiderosi di impegnarsi politicamente e di rinnovare drasticamente la produzione letteraria, proponendo in modo aporetico (e sostanzialmente adialettico) l'unione solidale tra popolo e intellettuali; in seguito, l'accento sarà più marcatamente posto sulle contraddizioni non risolte del rapporto tra intellettuale e società, tra individuo e collettività. Questa evoluzione si manifesta nel processo di pubblicazione dei testi poetici francesi.

Il primo poeta francese pubblicato sul «Politecnico» è Paul Éluard, un nome che non differenzia la rivista di Vittorini dalle altre sue contemporanee: Éluard è infatti il poeta francese più frequentemente pubblicato sulle riviste italiane del dopoguerra. Nel n. 4 dell'ottobre 1945 consacrato alla «Francia sulla strada della democrazia» si trova la traduzione, firmata da Fortini, di *Faire vivre*, poesia tratta dalla raccolta *Au rendez-vous allemand* (1944)(16). Secondo la nota redazionale, il testo esprime «l'essenza della vita dei rivoluzionari, cioè degli uomini che generano, attraverso la lotta, le condizioni necessarie ai grandi momenti di liberazione». Il poeta francese viene quindi a illustrare una forma di poesia rivoluzionaria ma anche una rivoluzione nella poesia, poiché, continua la redazione della rivista, «negli ultimi anni la sua poesia, non sempre di facile comprensione, è andata facendosi più semplice e sobria. Volontà di Éluard è quella di fare una poesia che nulla abbia, nella apparenza, di "poetico", ma sia invece una liberissima costruzione affidata solo alla potenza fantastica delle parole colte alla loro origine, e di interiori elementari cadenze»(17).

Nel tradurre, Fortini si mostra particolarmente sensibile alla ricreazione di tali «cadenze interiori» e propone un componimento ricco di allitterazioni (il quinto verso è emblematico: «L'odeur des

fleurs les ravissait même de loin» – «E l'odore d'ogni fiore da lontano li incantava»). È soprattutto l'allitterazione del fonema «v» a farsi insistente nella traduzione, da cui esce rinforzato il vitalismo della poesia, come si vede nei versi seguenti:

À ce rien d'ambition de la vie naturelle (v. 8)	Alla voglia di vita naturale
Ils joignaient dans leur cœur l'espoir du temps qui vient	Univano nel cuore la speranza ventura
Et qui salut même de loin un autre temps (v. 10-11)	Che saluta avvenire un altro tempo
Ils duraient ils savaient que vivre perpétue (v. 15)	Duravano, sapevano che vivere fa eterni.

L'allitterazione è sottolineata in particolare dai sei verbi all'imperfetto posti a inizio verso, che rimandano ai termini fondamentali della vita del resistente e del rivoluzionario: «vivevano», «sognavano», «amavano», «credevano», «univano», «duravano». In due versi doppi, composti da un pentasillabo e da un settenario separati da un trattino, l'allitterazione ritorna all'inizio del secondo emistichio: «Erano pochi – vivevano nella notte» (v. 1); «erano pochi – amavano le selve» (v. 3). L'insistenza sul suono «v» evoca quindi la «vita» a cui fa riferimento il titolo della poesia e l'«avvenire» luminoso verso il quale tende la rivoluzione, definendo così un campo semantico che dà la chiave interpretativa del testo.

Ma è anche l'organizzazione metrica a colpire nella traduzione fortiniana, pubblicata senza il testo originale. Quest'ultimo presenta un blocco unico di alessandrini e di ottonari, generalmente non rimati ma ricchi di rime interne, e si chiude con una terzina di ottonari. Nella traduzione, delle strofe eterometriche si succedono liberamente e senza regolarità: tre distici non rimati sono seguiti da quattro terzine e da un enunciato finale («Ceci est de tous les temps») che, isolato, acquista una forte ritmicità grazie alla ripetizione fonica («Così è stato sempre»). Anche i versi sono vari: endecasillabi, settenari, due alessandrini italiani, due versi di sedici sillabe (ottonari doppi che traducono un alessandrino ternario e un alessandrino classico, mimandone il ritmo), infine i due versi composti da un quinario più un settenario. Fortini accentua quindi l'eterometria propria a molte poesie di Éluard ma meno presente in *Faire vivre*. Eppure, la poesia tradotta si presenta come un insieme ben organizzato (e l'impiego di elementi tipografici come il trattino partecipa del resto a metterne in evidenza la struttura): la sesta e la settima strofa, per esempio, sono costruite in modo tale da dar luogo a un chiasmo metrico, composto, nell'ordine, da due ottonari, un verso lungo (ottonario doppio), un altro verso lungo (settenario doppio) e due settenari(18).

Vale la pena sottolineare anche il rispetto integrale della corrispondenza tra forma metrica e forma sintattica che è propria al testo originale, anche quando questo implica l'alterazione del ritmo del verso. Né si riscontra la volontà di elevare lo stile sul piano sintattico o lessicale (eccetto il vocabolo «selva», scelto per tradurre «foresta», probabilmente per ragioni metriche e perché viene ad amplificare l'allitterazione). Le scelte del traduttore incrementano quindi quell'«apparente assenza di tecnica» e quell'antipoeticità della poesia di Éluard menzionate nella nota redazionale, facendo di questa traduzione un esempio di sperimentazione, un modo di forzare la tradizione della poesia italiana tanto sul piano tecnico-formale quanto dal punto di vista dell'introduzione di nuovi temi. In *Far vivere* assistiamo infatti al superamento della solitudine del poeta (si pensi ai versi conclusivi: «Ils n'étaient que quelques-uns / Ils furent foule soudain») e all'abbandono della nostalgia per un passato armonioso perduto. Un avvenire di vita e di riconciliazione comincia a delinearsi, come alternativa all'attitudine contemplativa dell'assenza.

In questa prospettiva, il contesto paratestuale si dimostra estremamente utile per cogliere il valore e il senso della pubblicazione di *Far vivere*. La traduzione della poesia di Éluard appare infatti di fianco a un brano tratto dal romanzo *L'Âge de raison* di Sartre, in cui Mathieu Delarue dialoga con l'amico Brunet, venuto a proporgli di aderire al PC. Il brano, prima apparizione di Sartre nella rivista milanese, mette in scena la contrapposizione tra, da un lato, il militante che è riuscito a sormontare i propri dubbi scegliendo di «entrer au Parti, donner un sens à sa vie, choisir d'être un homme, agir, croire»(19), e, dall'altro, l'intellettuale impantanato nell'esitazione permanente che, di fronte all'imminenza degli eventi, rifiuta l'urgenza della scelta. Il titolo con cui la redazione di

Politecnico pubblica il brano sottolinea l'opposizione in modo estremamente manicheo, mettendo l'accento sulla necessità di una scelta chiara per l'uomo che, essendo in situazione nel mondo, deve prendere una posizione: *O di qui o di là*(20). La nota che introduce la traduzione propone tuttavia di leggere il testo in quanto rappresentazione della «drammatica situazione di un intellettuale francese di fronte alla esigenza di militare nelle file di un partito di combattimento»(21). Mathieu incarna infatti il conflitto interiore dell'uomo scisso:

Je n'ai rien à défendre : je ne suis pas fier de ma vie et je n'ai pas le sou. Ma liberté ? Elle me pèse : voilà des années que je suis libre pour rien. Je crève d'envie de la troquer un bon coup contre une certitude. Je ne demanderais pas mieux que de travailler avec vous, ça me changerait de moi-même, j'ai besoin de m'oublier un peu. Et puis je pense comme toi qu'on n'est pas un homme tant qu'on n'a pas trouvé quelque chose pour quoi on accepterait de mourir(22),

dice egli a Brunet. Eppure, Mathieu rifiuta la proposta dell'amico, concludendo che non può impegnarsi nella lotta.

Un'indiscutibile ambiguità circonda la pubblicazione di questo testo: il carattere perentorio del titolo si scontra con la discordia interiore che colpisce l'intellettuale e che viene messa in rilievo dalla nota redazionale. Nessuna presa di posizione, nessun giudizio morale è esplicitato sui due personaggi, né da parte dell'équipe del «Politecnico» né nel testo stesso, che rappresenta un conflitto drammatico tra due posizioni che sembrano inconciliabili. La distanza tra Brunet e Mathieu aumenta infatti nel corso di tutto il brano, fino alla conclusione in cui Mathieu dice di aver bisogno di prendere tempo prima di passare all'azione, mentre Brunet si dichiara «déjà en retard»(23). Malgrado l'ambiguità, è tuttavia evidente che la tematica affrontata in questo brano non è tanto quella del rapporto tra la libertà dell'artista e le posizioni prescrittive del partito (l'introduzione redazionale spiega che Sartre non è comunista e che il dilemma posto dal testo va al di là dei casi particolari di partiti specifici) quanto quella del divario tra l'intellettuale borghese e gli interessi della collettività.

Inoltre, la selezione del brano sartriano propone un parallelismo con la situazione degli scrittori italiani nel 1945. Si prendano le parole che Mathieu confida a Brunet: «j'ai fini par perdre le sens de la réalité: rien ne me paraît plus tout à fait vrai»(24). Nella traduzione, «Il politecnico sottolinea il vocabolo «vero» ricorrendo all'uso del corsivo e mette così in rilievo l'equivoco della correlazione tra letteratura e verità quando la prima si distacca dalla realtà. Mettendo in scena un intellettuale che ammette la propria incapacità a cogliere la verità, è la concezione idealistica della cultura ad essere messa in discussione, coerentemente con il programma del «Politecnico». La risposta di Brunet al rifiuto «non definitivo» di Mathieu –«Si tu comptes sur une illumination intérieure pour te décider, tu risques d'attendre longtemps. Est-ce que tu t'imagines que j'étais convaincu quand je suis entré au P. C.? Une conviction, ça se fait»(25) – non è d'altronde troppo distante dalla posizione di molti intellettuali e scrittori italiani alla fine della guerra, Vittorini per primo, che si iscrivono al PCI senza dividerne pienamente le convinzioni ideologiche e filosofiche, cosa che viene del resto facilitata dalla linea stabilita al V° congresso del PCI.

L'impaginazione delle due traduzioni di Sartre e di Éluard è significativa: *Di qui o di là* e *Far vivere* sono posizionati in uno stesso riquadro sotto il titolo complessivo *Letteratura francese per la libertà*. La nota introduttiva al testo éluardiano, mettendo in evidenza la partecipazione dei poeti francesi alla Resistenza, sembra risolvere il conflitto tra Mathieu e Brunet: l'esaltazione del passaggio alla prassi stabilisce implicitamente il primato dell'uomo impegnato di fronte all'intellettuale assente, astratto, che «vit en l'air»(26).

Nello stesso tempo, il brano di Sartre rinforza l'interpretazione della poesia: i Resistenti ai quali si riferisce la nota della redazione del «Politecnico» diventano più precisamente i poeti. Si noti che Fortini interviene sulla struttura sintattica di uno degli ultimi versi della poesia: «Et leurs besoins obscurs engendraient la clarté» – «Dal buio dei bisogni generavano luce» (v. 16). I poeti Resistenti diventano qui il soggetto della proposizione, in modo tale da intensificare la necessità, per gli scrittori, di fare una scelta attiva. Impegnandosi politicamente, gli scrittori si fanno portatori di luce,

coerentemente con il tono volontaristico che domina nel *Politecnico* settimanale. L'accostamento dei due testi, associato all'insieme del contesto paratestuale costituito dai contenuti che compongono il fascicolo della rivista – introdotto da un articolo anonimo intitolato *La Francia si prepara alla nazionalizzazione* – ha anche altre implicazioni: viene a connotare storicamente l'atmosfera storica e il movimento adialettico della condizione e dell'azione dei rivoluzionari evocate nella poesia di Éluard. L'influenza è reciproca: *Far vivere*, con la sua celebre conclusione («Il n'étaient que quelques-uns / Ils furent foule soudain / Ceci est de tous les temps») destoricizza la discussione tra i personaggi sartriani sull'imminenza della Seconda Guerra mondiale dando al brano del romanzo un valore meno circostanziato, che lo rende riutilizzabile nell'Italia del 1945.

L'eclittismo riscontrato nella costruzione della rete intertestuale di «Politecnico» traspare però anche nella selezione dei testi poetici e nelle strategie traduttive. Nel n. 7, per esempio, si legge la traduzione di *Les larmes se ressemblent* di Louis Aragon, poesia tratta dalla raccolta *Les Yeux d'Elsa* (1942), in cui il poeta ricorda la sua esperienza di soldato a Magonza durante la Prima Guerra mondiale mettendola in relazione con il presente. Rispetto alla traduzione della poesia éluardiana, qui Fortini interviene maggiormente sull'organizzazione sintattica dei versi. Le anastrofi sono infatti frequenti, come anche l'elisione dei deittici, la sostantivazione dei verbi e il ricorso alle proposizioni nominali, che rafforzano la dimensione contemplativa di una poesia fortemente lirica. La ricezione di Aragon e della poesia francese della Resistenza che si delinea nel «Politecnico» si distanzia così ampiamente da quella ammessa su «Rinascita». Le poesie di Aragon pubblicate sulla rivista del PCI sono infatti principalmente tratte da *La Diane française*, raccolta del 1944 in cui l'attitudine lirica e elegiaca, predominante nel *Crève-cœur* (1941) e in *Les Yeux d'Elsa*, tende a eclissarsi a favore di un linguaggio più realista e del carattere militante della «poésie de combat». Laddove i testi pubblicati su «Rinascita» cantano l'eroismo della Resistenza, con *Les larmes se ressemblent* siamo di fronte all'evocazione lirica di un'atmosfera di desolazione e di pena, simbolizzata dal «silenzio», vocabolo che ritorna due volte nella traduzione fortiniana, la prima per tradurre la «paix cruelle» di Magonza:

On trouvait parfois au fond des ruelles
Un soldat tué d'un coup de couteau
On trouvait parfois cette paix cruelle
Malgré le jeune vin blanc des couteaux

All'alba, qualche volta, in fondo ai vicoli
C'era un soldato, morto a coltellate.
E qualche volta, crudele, il silenzio,
Anche nel giovane vino dei colli.

Secondo la nota che presenta il testo, la poesia aragoniana della Resistenza sarebbe nata dalla coniugazione dell'erudizione e dell'«agilità verbale elaborata nel periodo surrealista». Tale idea contraddice l'immagine che di Aragon propone «Rinascita»: quest'ultima pubblica infatti, tra le altre cose, il componimento *Du poète à son parti*, che chiude *La Diane française* e in cui il merito della poesia della Resistenza è attribuito al partito, che ha restituito al poeta «le sens de l'épopée (...) les couleurs de la France»(27).

In seguito, «Il politecnico» trarrà ancora dalla rivista «Commune» un breve testo poetico di un giovane Aragon tutto impregnato di modernismo, chiamato a illustrare gli eventi parigini del febbraio 1934 in un linguaggio poetico ancora lontano dall'integrare la sua teorizzazione del realismo francese(28): si tratta della traduzione di una strofa di *Février*, poesia che mostra un poeta ben diverso da quello che si può leggere su «Rinascita» e sulle altre riviste dell'immediato dopoguerra, soprattutto se si considera che nel marzo 1946, agli occhi della critica letteraria italiana, Aragon è ormai diventato un poeta comunista sottomesso alla dottrina del partito e estraneo alla poesia.

Comincia così a porsi la questione dell'avanguardia. Quando appare la traduzione di *Février*, la rivista milanese ha recentemente pubblicato un articolo sul surrealismo, la cui interpretazione è concordante con quella del marxismo ufficiale: il movimento di Breton è designato come

il più disperato e completo dei tentativi della cultura moderna, cioè della borghesia decadente, di ricostruire un mondo di valori dopo averli tutti distrutti, dopo aver rescisso ogni legame con la realtà, creando il vuoto intorno all'individuo fattosi solitario, incomprensibile, incomunicante, asociale; è il tentativo di codificare, di rendere assoluto questo vuoto, mettendolo a perno dell'esistenza. (29)

Vengono poi criticati il trotskismo e l'anarchismo, mentre l'adesione al comunismo di Aragon ed Éluard è presentata come una via adatta a superare la crisi morale ed estetica. Il surrealismo non viene però del tutto condannato: se ne lodano anzi l'azione di ringiovanimento culturale e l'arricchimento della tecnica e degli orizzonti artistici. Dopo il suo decesso in quanto movimento, il surrealismo resterebbe, secondo «Politecnico», «una preziosa esperienza che non può essere dimenticata e che nutre ancora di sé i vari campi dell'attività umana». L'apporto del surrealismo sarebbe poi ulteriormente importante per l'Italia che, avendone conosciuto appena l'eco, «ha mancato così alla propria lingua la possibilità di subire una utilissima e radicale *sconsacrazione*»(30).

Lo stesso tema ritorna nell'intervista a Éluard pubblicata nel maggio 1946, in cui il poeta francese dichiara che la sua opera recente non si differenzia da quella del passato. L'intervista diventa così una possibilità, per *Il Politecnico*, di chiarire la propria posizione nei confronti delle avanguardie storiche, contro le condanne pronunciate dalla critica marxista ufficiale. Éluard spiega infatti che, nonostante l'apparente assenza di tecnica nelle sue poesie, la sua opera nasce da una meditazione. Eppure, prosegue, l'intelligenza e la ragione hanno per fondamento la sensibilità. Non rinunciando a quest'ultima, egli riafferma allora i presupposti del surrealismo, che designa come il «vero realismo», quello che vede, sente e comprende maggiormente la realtà, la cui scoperta costituisce il dovere rivoluzionario della poesia. «Il Politecnico» conclude allora: «credo molto importante da parte sua questo riaffermare alcune tesi surrealiste, di fronte alla tendenza, oggi, in Italia, di involgere sveltamente quelle tesi in un generico processo all'irrazionalismo, in nome di un razionalismo assai poco dialettico»(31).

«Il Politecnico» non dimostra quindi un rifiuto categorico dell'esperienza avanguardista e degli sviluppi della letteratura moderna. Si sa che la vita della rivista settimanale era stata inaugurata dalla proclamazione di una volontà di rottura radicale con la tradizione italiana. A quest'ultima, «Politecnico» opponeva una tradizione francese intrinsecamente popolare e rivoluzionaria, che si situava agli antipodi dell'idea della letteratura transalpina come sinonimo di libertà e di autonomia dal reale costruitasi negli anni trenta nell'ambiente ermetico. «Il Politecnico» poteva così distinguersi dalle tendenze critiche e letterarie dell'epoca precedente. Ma, più il dibattito sulla letteratura dell'entre-deux-guerres si polarizza, più «Il Politecnico» deve differenziarsi dal tradizionalismo e dall'influenza del crocianesimo che pesano sulla critica marxista dell'epoca. La rivista prende allora posizione contro il rifiuto generalizzato del modernismo e delle avanguardie, e più globalmente dell'arte borghese(32). Nel modo in cui la rivista di Vittorini si rapporta alla modernità letteraria e tenta di definire la strada per un rinnovamento culturale iniziano allora a essere messi in discussione i principi della linearità del progresso e della riconciliazione adialettica dei contrari, che emergevano tuttavia proprio nelle poesie di Éluard, e in particolare nella conclusione di *Poésie ininterrompue* di cui Fortini pubblica la traduzione nel marzo 1946. Costruita come la storia del percorso progressivo verso la verità, realizzato mediante la vittoria su «les derniers arguments du néant»(33), la riconciliazione degli opposti e l'adesione immediata alla vita, *topos* della poesia di Éluard, *Poésie ininterrompue* si conclude infatti con l'esplosione di una «delirante apocalissi di gioia terrena»(34), come sottolinea la nota della redazione che accompagna la traduzione.

Nel giugno 1946, proprio quando su «Politecnico» cominciano a manifestarsi i segni della polemica con i marxisti di «Società» e di «Rinascita», la rivista milanese pubblica le traduzioni di alcune poesie di Henri Michaux, che figurano tra le prime versioni italiane del poeta namurese. Il traduttore, Franco Calamandrei, introduce i testi presentando l'autore come un poeta che esprime «con sorprendente novità ed intensità di poesia la disperazione dell'individuo contemporaneo,

chiuso nella cerchia di un'esistenza che ha perduto ogni senso ed ogni mobilità naturali»(35). «Il Politecnico» offre così ai suoi lettori l'occasione di conoscere un poeta in rivolta contro le convenzioni della morale e del linguaggio, contro la cultura e la civiltà razionalista (si veda *Contre !*: «Je vous assoierai des forteresses écrasantes et superbes, / Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses, / Contre lesquelles votre ordre multimillénaire et votre géométrie / Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de sable sans raison», ma anche *Une vie de chien*: «Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme. / Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur»(36)) ma immerso nella solitudine, nella delusione, nel dolore e nella morte.

L'angoscia e il dolore sono però indicati come un tormento esistenziale temporaneo, che si tenta di situare storicamente e che corrisponderebbe alla situazione di crisi dell'uomo contemporaneo. Calamandrei spiega che tale tormento può risolversi, in modo anch'esso momentaneo e illusorio, grazie all'espressione dell'angoscia. Lo si vede nella poesia *Crier*, che mette in scena il poeta rinchiuso in una camera d'hotel:

ce qui me faisait souffrir le plus, c'était que je ne pouvais crier [...] je me mis à sortir de mon crâne des grosses caisses, des cuivres, et un instrument qui résonnait plus que des orgues. Et profitant de la force prodigieuse que me donnait la fièvre, j'en fis un orchestre assourdissant. Tout tremblait de vibrations. Alors, enfin assuré que dans ce tumulte ma voix ne serait pas entendue, je me mis à hurler, à hurler pendant des heures, et parvins à me soulager petit à petit.(37)

Talvolta, invece, la risoluzione del tormento del poeta risiede nell'«aggressività della protesta e dell'invettiva»(38), come in *Contre !*, testo che, con *Crier*, chiude la selezione di «Politecnico». L'opera di Michaux assume dunque un valore di contestazione, nello stesso tempo letteraria e extra-letteraria, benché sia votata al fallimento, poiché puramente distruttiva (si vedano le parole con cui si conclude *Une vie de chien*: «Je pensais, n'est-ce pas, que quand j'aurais tout détruit, j'aurais de l'équilibre. Possible. Mais cela tarde, cela tarde bien»(39)) e limitata a una prospettiva individuale. Accogliendo il poeta belga, la rivista fa posto a una poesia che esprime il rapporto conflittuale tra l'individuo e il mondo esterno in un'epoca di catastrofe insieme storico-politica e esistenziale: «Il Politecnico» dà così voce a un sentimento soggettivo di disperazione e di rivolta («Oh ! Monde, monde étranglé, ventre froid! / Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre, / je contre...»(40)) che si manifesta nel linguaggio poetico e che si intende storicizzare al fine di dargli una portata politica.

Tale fenomeno per il quale il procedimento di traduzione e di pubblicazione di testi stranieri sul «Politecnico» implica l'attribuzione di un valore politico-ideologico a dei discorsi che, in origine, sono prevalentemente esistenziali o antropologici, si ritrova nelle due occasioni in cui la rivista traduce André Frénaud. Nuovo entrante nel campo letterario francese durante il secondo conflitto mondiale, dopo la guerra Frénaud è membro del Comité National des Écrivains, in cui è stato introdotto da Jean Paulhan(41). Alcune sue poesie sono apparse nelle riviste letterarie fondate durante l'occupazione tedesca del territorio francese, «Fontaine», «Confluences», «Poésie 42», «Messages». La sua prima raccolta poetica, *Les Rois mages*, esce per Pierre Seghers e riceve l'approvazione entusiasta di Aragon(42). Pur non essendo iscritto al PCF, Frénaud fa dunque parte del *milieu* letterario a cui il direttore di «Politecnico» può accedere grazie alla sua adesione al PCI e alla rete costruita nel contesto della Resistenza letteraria francese. Vittorini incontra infatti Frénaud durante il suo primo viaggio a Parigi, tramite Lucien Scheler, poeta e libraio vicino a Éluard. Da questo incontro scaturirà una relazione d'amicizia, una tra le tante che Frénaud stringerà con gli scrittori e poeti italiani nel corso dei suoi soggiorni nella penisola. Nell'immediato dopoguerra, tuttavia, il nome di Frénaud non è condiviso da nessuna rivista italiana. Il poeta francese è un'esclusività del «Politecnico».

Oltre a una scelta di poesie pubblicate in traduzione italiana nel fascicolo di luglio-agosto 1946, su cui torneremo in seguito, Frénaud presenta ai lettori del «Politecnico» mensile un'*Antologia della canzone popolare francese*, raccolta di testi di canzoni popolari pubblicati in francese con le

traduzioni di Fortini e accompagnati dalle melodie(43). L'insieme del materiale è introdotto da un testo dell'autore(44), in cui le canzoni sono presentate come delle testimonianze dell'attitudine dell'uomo del popolo di fronte all'esistenza, della sua condizione nell'epoca pre-industriale, prima della presa di coscienza dello sfruttamento capitalista. Si tratta per Frénaud di una condizione di angoscia metafisica, segnata dalla tradizione cristiana e quindi impossibilitata a tradursi in rivolta. Tuttavia, per il poeta francese la canzone popolare rivelerebbe la fierezza degli uomini dell'epoca, «intraitables vaincus» che si sottomettono in apparenza, ma che assumono coraggiosamente e senza illusioni la propria miseria, la propria «détresse qui (...) répugne à se complaire dans l'acceptation». Come la poesia di Frénaud, la canzone popolare diventa allora riflessione antropologica e espressione della dignità dell'uomo, cosciente della sua inesorabile miseria ma ostinato a proseguire il proprio cammino(45):

Noi che non crediamo più al peccato originale e che pensiamo che l'uomo debba costruirsi senza dio né padrone – e seppur sappiamo poco rassicurante l'impresa, il nostro onore sta almeno nel perseguirla – troviamo in questa gente di una volta attraverso i segni di una sensibilità diversa da quella d'oggi una dignità fraterna alla nostra. La sorte dell'uomo è sempre stata dura e inaccettabile per la coscienza; ma sempre, oltre le consolazioni dell'oltretutto, una oscura fierezza più o meno incoraggiata dalle condizioni obiettive e che, alla fine, non ha altro fondamento che se stessa, ha permesso all'uomo di vivere e di durare. La lezione di queste canzoni mi sembra esser questa: ciò che giustifica la vita è la dignità con la quale, per mediocre che sia la sua speranza, l'uomo l'assume.(46)

La dignità che l'uomo riafferma di fronte alla sua condizione metafisica nel momento in cui assume la propria angoscia, richiama le problematiche poste da Sartre e da Beauvoir nell'intervista concessa a Fortini e pubblicata nel fascicolo precedente di «Politecnico». «La lotta è una scelta, la scelta è angoscia, l'angoscia è la scoperta del punto impercettibile e decisivo sul quale si fonda la libertà umana»(47), scriveva Fortini nella nota introduttiva al saggio di Beauvoir su *Idealismo morale e realismo politico*, in cui la filosofa e scrittrice francese si interroga su come l'uomo debba comportarsi una volta smascherata l'impostura di una morale universale e su come assumere la propria condizione d'uomo gettato nel mondo «sans dieu ni maître».

Tuttavia, trasferita nel Politecnico, tale dignità si colora di un'accezione sociale. Il testo originale di Frénaud riporta: «Il me semble qu'au point de misère où son chant l'a conduit, l'homme qui ne se révolte pas parce qu'il n'ignore pas qu'il peut se révolter, n'accepte pas non plus même quand il croit qu'il accepte»(48); sul «Politecnico» Fortini traduce: «L'uomo che non si rivolta perché non sa che può ribellarsi, non accetta in realtà neppure quando crede di accettare». Invertendo i termini, il traduttore capovolge il significato, rendendolo più conforme al sistema di pensiero promosso dal «Politecnico»: se nel passato l'uomo non si rivoltava, era a causa della cultura dominante dell'epoca. La rivista fa così di questa interrogazione ontologica la base dell'azione sociopolitica, la radice della rivolta degli umili che prendono coscienza della propria dignità innanzitutto scoprendo la cultura popolare. Si noti che la nota introduttiva di Vittorini invita i lettori di «Politecnico» a farsi ispirare dall'antologia preparata da Frénaud per raccogliere antiche canzoni popolari italiane, incitando così a sviluppare le forme artistiche e culturali alternative alla cultura elevata attraverso la ricerca della voce del popolo laddove essa si esprime in tutta la sua nobiltà. Il rinnovamento della cultura e della lettura italiana passa, secondo uno pseudo-gramscismo che *Il Politecnico* sta iniziando a esplorare, dalla costruzione di una tradizione letteraria di origine popolare, tant'è vero che le pagine che precedono l'*Antologia* offrono ai lettori una selezione delle *Lettere dal carcere* di Gramsci(49), in corso di pubblicazione presso Einaudi. Insieme agli altri materiali francesi pubblicati nella rivista, l'*Antologia* di Frénaud si propone quindi come elemento di una ricerca culturale, filosofica e letteraria volta a legare in modo sperimentale la letteratura (nelle sue forme meno tradizionali) e il discorso socio-politico.

Tale sperimentazione, che si traduce spesso in discordanze ed equivoci, procede dando spazio contemporaneamente alle tematiche politiche, socio-economiche e ideologiche, e all'espressione lirica di una condizione tragica(50), stabilendo un nesso tra riflessione ontologica ed elaborazione di

una letteratura politicamente e socialmente impegnata. In questo, l'eterogeneità dei contributi arricchisce la conflittualità dell'incontro tra le esperienze soggettive e la realtà sociale, le contraddizioni che scaturiscono dalla partecipazione del singolo al movimento collettivo della storia, e problematizza, seppur in modo controverso, la tematica rivoluzionaria e più in generale il rapporto tra tradizione e modernità, continuità e rottura.

Da questo punto di vista si rivela emblematica la pubblicazione delle prime traduzioni italiane di testi poetici di Frénaud, che «Il Politecnico» presenta nello stesso fascicolo in cui compaiono l'intervista a Sartre e Beauvoir e i vari articoli sull'esistenzialismo e che devono quindi essere lette, da un lato, nella prospettiva del legame che le associa all'esistenzialismo, dall'altro rispetto al discorso sulla poesia francese condotto nella rivista. Volto a metterne in evidenza le istanze rivoluzionarie, il dinamismo e la tendenza al rinnovamento, tale discorso, come si è visto, è dominato in particolare da Éluard. L'autore di *Poésie ininterrompue* appare come un modello in quanto rifiuta le origini aristocratiche della poesia, rimette in causa i canoni poetici dell'*entre-deux-guerres* senza rigettarne alcune acquisizioni, e torna a cercare una certa leggibilità e un certo razionalismo, grazie ai quali propone una poesia messa al servizio della verità pratica e politica per l'emancipazione degli uomini, al riparo tuttavia dal settarismo e dal dogmatismo realista socialista.

Fortini traduce quattro poesie di Frénaud, tratte dalla raccolta *Les Rois mages* (1942), e un racconto in prosa, datato aprile-maggio 1944 e dato personalmente alla redazione del Politecnico dal poeta, prima della sua pubblicazione in Francia. Il racconto narra l'esperienza della guerra di Resistenza in una prospettiva estremamente distante tanto dal realismo quanto dalla tonalità eroica tipica della letteratura militante. Frénaud vi racconta l'arrivo in un villaggio di una truppa di soldati. Nelle prime luci dell'alba, in un'atmosfera di calma e di armonia, il soggetto lirico vive l'esperienza di «plénitude» e di accordo con il mondo. Gli oggetti della vita quotidiana del villaggio si offrono ai soldati come la «réponse de l'homme par un patrimoine au grand désespoir de vivre»: «chaque objet s'éclairait avec retenue, si intègre que nous l'atteignons au-delà de son apparence»(51). Improvvisamente, senza soluzione di continuità, i soldati si danno al saccheggio e alla distruzione del villaggio con una gioia sadica, per poi riprendere la loro erranza incerta, il loro viaggio senza destinazione conosciuta, un *topos* dell'opera di Frénaud.

Nella nota che fa da introduzione alle traduzioni, Fortini afferma che «la poesia di Frénaud si è formata alla scuola surrealista ed è abbastanza facile individuarne gli echi. Ma al tempo stesso c'è in lui la tendenza a costruire la composizione poetica, ad organizzarla»(52). Affermazione per lo meno curiosa, se si pensa che, diversamente da molti poeti della sua generazione come René Char o Raymond Queneau, Frénaud ha cominciato a scrivere nel 1938, quando il surrealismo era già in declino, ed è anzi uno dei rari autori rimasti distanti dal movimento di Breton. «Il Politecnico» iscrive quindi la produzione di Frénaud in una linea precisa della poesia francese, rappresentata prima di tutto da Éluard, e che si tende ormai a considerare in modo schematico come un movimento di allontanamento dal surrealismo. Inoltre, dei quattro componimenti in versi tradotti nella rivista (*Les Rois mages*, *Sans amour*, *La vie morte, la vie*, *La plus folle*) due sono poesie d'amore, laddove la poesia amorosa occupa uno spazio piuttosto marginale nella raccolta. La selezione operata dal «Politecnico» falsa dunque un po' le proporzioni e sembra avvicinare Frénaud a Éluard, poeta nello stesso tempo dell'amore e della Resistenza, per cui l'amore, luogo in cui si placano le contraddizioni, è posto all'origine di tutti i valori e porta a denunciare le ingiustizie e a impegnarsi per la costruzione di un nuovo mondo, di una nuova società egualitaria. Si trova infatti nei componimenti di Frénaud poesie l'idea di un amore concepito come comunione degli esseri. Vi si riscontra anche un tema tipicamente éluardiano, quello dell'adesione immediata alla vita, della liberazione dall'angoscia ontologica, attraverso l'amore e la follia, senza il filtro della razionalità. Lo si vede, per esempio, in *La plus folle*:

La plus folle aura ma vie.
 Nous la boirons en chantant,
 sur les fleuves à l'air du soir,
 celles d'avant n'avaient pas su.

Le désert, ma patrie, passe
 en hurlant, je n'entends plus.
 L'amour est un philtre, il m'entraîne.
 Tes seins dans mes yeux, qu'importe,
 je vais monter l'onde et me livre. (53)

Tuttavia, la pubblicazione della poesia *Les Rois mages* (54) – testo fondamentale poiché dà il titolo alla prima raccolta dell'autore – sembra sottolineare soprattutto il carattere di rottura rispetto alla poetica dell'immediatezza. Vi si ritrova il tema del viaggio e dello smarrimento dell'Uomo, della ricerca sempre inutile e sempre perseguita: vediamo infatti i Re magi che, in cammino verso la nascita di Cristo («la fuyante naissance / du futur»), procedono pur coscienti dell'inutilità del proprio viaggio. Nella nota redazionale, Fortini dice che il componimento è percorso da «una religiosa disperazione di rivoluzionario». La situazione ontologica degli uomini smarriti, dei Re magi che seguono una stella troppo rapida e che arriveranno in ritardo («Avancerons-nous aussi vite que l'étoile ? [...] / Nous arriverons trop tard, le massacre est commencé, / Les innocents sont couchés dans l'herbe»), diventa così quella dei rivoluzionari: smarriti, ingannati fin dall'inizio del viaggio («Nous sommes perdus. On nous a fait de faux rapports. / C'est depuis le début du voyage»), essi maledicono l'avventura ma, pur desiderando tornare alle proprie case, continuano il loro cammino perché non possono «guérir d'un appel insensé». Se, da un lato, c'è un'alterazione semantica del testo originale, interpretato alla luce del programma culturale di «Politecnico», è d'altra parte evidente che la situazione ontologica del rivoluzionario è qui rappresentata senz'alcuna traccia di progressismo teleologico.

Per quanto riguarda la traduzione, vi si incontrano un vocabolario spesso ricercato, forme arcaiche (il passato remoto «ebbimo», per esempio, o «presto» per tradurre «vite») o inabituali, oltre a costruzioni sintattiche e morfologiche elaborate, come l'anticipazione dell'aggettivo, o l'inversione quasi sistematica dei morfemi: «già cominciò il massacro» (v. 33), «strada non c'era» (v. 45), «inseguono fuggiasca la natività / Del Futuro che simile a guardiano di buoi ci sospinge» (v. 55-56), laddove l'originale presenta sempre una lingua quotidiana e una sintassi semplice e lineare. Il linguaggio si fa quindi più poetico e elevato e il racconto dei Re magi si distacca dall'esperienza quotidiana dell'uomo, così da accentuarne il valore allegorico e da allontanare Frénaud dalla poetica éluardiana dell'immediatezza del linguaggio.

D'altra parte, le scelte metriche costituiscono ancora una volta un elemento capitale nella traduzione fortiniana. Mentre la poesia di Frénaud si caratterizza per la libertà metrica e strofica e per l'impiego copioso del verso libero, Fortini introduce in modo più sistematico forme metriche regolari. *Les Rois mages* è tradotto principalmente in alessandrini italiani, che si alternano a endecasillabi e, più raramente, a settenari semplici. La libertà metrica dell'autore francese si ritrova quindi integrata nella tradizione metrica italiana, benché venga conservato un margine di libertà piuttosto elevato, poiché l'incatenamento dei versi non segue alcuno schema fisso e gli emistichi che formano gli alessandrini sono spesso sdrucchioli.

Inoltre, i settenari semplici intervengono per rompere la linearità della sintassi attraverso l'introduzione dell'enjambement e, una volta (v. 26-30), con l'aggiunta di un verso interno a una strofa:

Ceux qui nous attendaient dans le vent de la route
 Se sont lassés, le chœur se tourne contre nous.
 Par les banlieues fermées à l'aube, les pays sans
 amour,
 Nous avançons, mêlés à tous et séparés,
 Sous les lourdes paupières de l'espérance.

Quelli che ci aspettavano nel vento della strada
 Si son stancati, il coro ci si rivolge contro.
 Lungo l'albe serrate delle periferie
 E i borghi senz'amore, noi camminiamo uniti
 A tutti e separati
 Sotto le pese palpebre della nostra Speranza.

Qui il settenario serve a isolare un verso preciso, quello che mette maggiormente in luce la situazione di disaccordo dell'uomo nel mondo. Isolato, il settenario amplifica il conflitto, mette in

rilievo la dissonanza tra i viaggiatori e la comunità, tra lo smarrimento dei Re magi e il mondo ostile e ingannatore, tra l'appello a viaggiare e la coscienza dell'inutilità del viaggio. Sottolineando la contraddizione dialettica irrisolta tra soggetto e oggetto, tra l'io e gli altri, la traduzione esprime la condizione del rivoluzionario di cui Fortini parla nella nota introduttiva e nei suoi articoli successivi, insistendo sull'elemento negativo della crisi. Lungi dall'essere assolutizzato, il negativo è in tensione permanente con il positivo, come l'irrazionale è in tensione con il razionale. Tale tensione implica non solo l'uomo e il mondo, l'individuo e la storia, ma anche la tradizione poetica e la sua contestazione dall'interno, tramite un lavoro incessante sulle forme. L'uomo rivoluzionario è dunque collocato in una posizione ben distinta dalla prospettiva éluardiana ma anche da quella adottata da Aragon nella sua poesia militante: in Aragon, infatti, il soggetto lirico si dissolve alternativamente nel popolo francese o nella classe proletaria, trovandovi la propria identità collettiva.

Nella penultima strofa, l'introduzione del settenario rompe un verso in due (v. 47) e crea un settenario tronco: «Contro di noi, così», dove l'aggiunta di una parola assente nel testo originale («così») risponde alle necessità della struttura metrica. Il verso 49 si lega invece al verso seguente, dove viene messo in rilievo dall'enjambement e dalla punteggiatura:

Et nous poursuivons en murmurant contre nous, Tous les trois brouillés autant qu'un seul Peut l'être avec lui-même. Et le monde rêve à travers notre marche Dans l'herbe des bas-lieux. Et ils espèrent, Quand nous nous sommes trompés de chemin. (v. 47-52)	E noi continuiamo, mormorando <i>Contro di noi, così</i> Di malumore in tre come uno solo può essere <i>Contro se stesso</i> : e di noi sogna il mondo Se avanziamo nell'erba dei paduli, Ed essi allora sperano quando sbagliamo strada.
---	--

Tale scelta permette a Fortini di creare l'anafora della preposizione «contro», che traduce sia «contre» sia «avec», rinforzando così una contraddizione che non coinvolge solo il rapporto tra il soggetto e l'oggetto, ma emerge anche all'interno del soggetto stesso. La traduzione insiste così sulla lacerazione, sulle dissonanze, alle quale Frénaud, poeta della contraddizione e dell'ossimoro, si presta perfettamente. I testi del poeta francese hanno dunque la funzione di valorizzare la soggettività e la condizione di angoscia dell'individuo contemporaneo, coerentemente con il posto che «Politecnico» accorda ormai all'esistenzialismo sartriano e alle problematiche religiose, cercando di darvi una declinazione politica. Tutto ciò si svolge infatti in un contesto preciso, quello dell'elaborazione della figura dell'intellettuale e del poeta desiderosi di impegnarsi nella causa del proletariato senza tuttavia rinunciare a problematizzare il rapporto tra soggettività e collettività, desiderosi anche di integrare in modo critico una componente negativa e irrazionale nel razionale – non è quello che fa appunto Fortini quando forza, senza romperla, una struttura metrica organizzata? – invece di rinnegare la componente negativa a favore di un ottimismo ampiamente diffuso nella letteratura realista socialista.

Nonostante l'ambiguità provocata dalla varietà degli orientamenti dei membri della redazione e dei collaboratori, mediante il processo di selezione, traduzione e pubblicazione la letteratura francese partecipa a proporre una cultura che, pur proiettandosi nell'avvenire, esprime la crisi attuale. Il cambiamento di prospettiva constatato nel momento in cui la rivista cambia formato e periodicità si manifesta in modo evidente nei contenuti francesi: si assiste infatti al passaggio da una poesia sprovvista di contraddizioni come quella di Éluard, da una letteratura che esalta l'impegno volontaristico degli intellettuali, a una poesia che si vuole espressione della crisi esistenziale dell'individuo contemporaneo, in cui si cerca un potenziale rivoluzionario. Ed è proprio questo che Vittorini sottolinea nella lettera a Togliatti pubblicata in apertura del numero 35 di «Politecnico», all'inizio dell'annata 1947:

Rifiutare e ignorare i migliori scrittori di crisi del nostro tempo, significa rifiutare tutta la letteratura problematica sorta dalla crisi della società occidentale contemporanea. E non è un rifiuto di riconoscere la problematicità stessa per rivoluzionaria? Non è un rifiuto di riconoscere la crisi stessa per rivoluzionaria?(55)

In questo stesso numero, un articolo di Fortini delinea un'idea della modernità che si smarca dal nichilismo e dall'indifferenza per farsi espressione della condizione «prerivoluzionaria» dell'uomo contemporaneo, situato «tra ascesi e rivolta»(56). Fortini identifica tale condizione in Marguerite Duras e nell'*Étranger* di Camus, il cui valore viene giustificato dalla rivista convocando la teoria dell'arte di Lenin e le riflessioni di Marx e Engels sulla letteratura, al fine di legittimare l'apertura alla tradizione letteraria borghese, «contro ogni sorta di rivoluzionamento messianico»(57). Di fianco all'articolo di Fortini, si legge infatti una selezione di pensieri di Lenin sull'arte. L'introduzione di Mario De Micheli cita nuovamente *L'Étranger* di Camus tra le opere che aderirebbero a una realtà umana e sociale, divenendo specchio di un'«epoca inquieta in cerca di una soluzione vitale» e dimostrando «la necessità di una soluzione rivoluzionaria»(58).

In questo stesso numero, la rivista pubblica delle poesie di Fortini. Tra queste, *La gioia avvenire* dà prova dell'elaborazione di una poetica in cui la prospettiva utopica della rivoluzione non sopprime la coscienza della situazione di contraddizione e di crisi che segna l'epoca contemporanea. Riccardo Bonavita ha notato giustamente che in questo testo Fortini fa uso di procedimenti retorici vicini alla poesia ermetica e surrealista, in particolare l'evocazione tramite l'incatenamento analogico di immagini(59). È tuttavia facile notare come la gioia avvenire evocata da Fortini si allontani dalla gioia terrestre cantata da Éluard alla fine di *Poésie ininterrompue*, testo che il poeta italiano aveva precedentemente tradotto per «Il Politecnico», come si vede nelle prime due strofe e nell'ultima:

Potrebbe essere un fiume grandissimo
 Una cavalcata di scalpiti un tumulto un furore
 Una rabbia una verità strappata uno stelo sbranato
 Un urlo altissimo
 Ma anche una minuscola erba per i ritorni
 Il crollo di una pigna bruciata nella fiamma
 Una mano che sfiora al passaggio
 O l'indecisione fissando senza vedere
 [...]
 Ma prima di giungervi
 Prima la miseria profonda come la lebbra
 E le maledizioni imbrogliate e la vera morte
 Tu che credi dimenticare vanitoso
 O mascherato di rivoluzione
 La scuola della gioia è piena di pianto e sangue
 Ma anche di eternità
 E le verità dalle bocche dei santi distrutti
 Brillano come le siepi aguzze del marzo.(60)

Le prime due strofe si oppongono dal punto di vista delle immagini quanto sul piano della sonorità delle parole, in modo tale che la prefigurazione della gioia faccia coesistere «felicità e dolore, gioia e lacerazione»(61). Coesistono inoltre, lungo tutto il componimento, la dimensione ultraterrena e eterna e la dimensione materiale e storica dell'avvenire. Contro l'ottimismo programmatico del realismo socialista, la rivoluzione è concepita come un processo cosciente della sua fase negativa, che accetta quindi di accogliere il dolore e la sofferenza, la miseria e l'angoscia, il «pianto» e il «sangue».

L'appropriazione della letteratura francese, nella cui elaborazione la diversificazione della rete internazionale svolge un ruolo primario, concorre a delineare tale concezione, sebbene la sua

realizzazione sia tutt'altro che univoca, a causa della posizione e dell'identità di «Politecnico», luogo di incontro tra tendenze eterogenee sottoposto alle pressioni di campi diversi e in conflitto tra loro. Questo vale per la fase settimanale quanto per quella mensile. Tuttavia, l'organizzazione del settimanale e la sua struttura grafica, che incoraggia la creazione di legami tra contenuti eteroclitici, fanno sì che prevalga una griglia interpretativa specifica: i materiali pubblicati sono ricondotti alla prospettiva del superamento della linea di separazione tra attività letteraria e prassi politica, benché la problematica della distanza tra scrittori e pubblico sia elusa dal punto di vista teorico. Il mensile, al contrario, concede uno spazio maggiore all'espressione della crisi della cultura borghese contemporanea. E in questo il contributo apportato dalla creazione poetica si rivela fondamentale, mentre più legato a parametri tradizionali appare talvolta il discorso critico sulla narrativa in prosa.

Ne è un esempio la recensione che Nelo Risi pubblica, nello stesso fascicolo in cui compaiono le poesie di Michaux, del romanzo *Drôle de jeu* di Roger Vailland, proposto come l'illustrazione di un «ritornare con coscienza nella corrente della tradizione», movimento che sarebbe caratteristico della Resistenza della poesia e del romanzo(62). L'elogio del romanzo di Vailland si basa interamente sull'identificazione dei caratteri del romanzo classico: una costruzione solida, uno stile rigoroso, un personaggio «stendhaliano». Risi oppone poi il protagonista di *Drôle de jeu* a Lafcadio, il personaggio delle *Caves du Vatican* di Gide, per evidenziare la distanza tra la morale dell'atto gratuito e il volontarismo del Resistente. Vailland diventa dunque l'esempio del romanziere che ha saputo emanciparsi dal decadentismo, dal nichilismo e dallo smarrimento morale dell'*entre-deux-guerres*. È evidente che le prese di posizione della rivista nel dibattito contemporaneo non sono sempre coerenti, poiché «Il Politecnico» deve rispondere simultaneamente alle reazioni provenienti da diversi poli del campo letterario e politico, in quanto la sua legittimità e la sua capacità di sopravvivenza sono strettamente connesse alla rete multipla di cui costituisce il nodo. Si capisce quindi che, per difendere la letteratura della Resistenza dagli attacchi sferrati da parte della critica letteraria tradizionalista quanto da quella ermetica, Risi scelga uno scrittore ancora sconosciuto, compagno di strada del PCF, il cui romanzo è stato consacrato da un premio (il «prix Interallié»), e che ne giustifichi la validità mobilitando gli stessi criteri impiegati dalla critica tradizionalista per rifiutare i romanzi e i racconti ispirati all'Occupazione e alla lotta di Liberazione.

Una delle novità rappresentate dal «Politecnico» nello spazio delle riviste letterarie dell'immediato dopoguerra deriva precisamente dallo scontro che vi si stabilisce tra elementi innovativi e elementi tradizionali, che emerge anche, da una parte, nella pubblicazione di testi che esemplificano una tendenza anticlassica e, dall'altra, nella prospettiva che scaturisce dagli articoli di critica letteraria, talvolta poco innovativa. Volto a realizzare un rinnovamento attraverso il passaggio dalla «letteratura della crisi», tale scontro contribuisce anche a distinguere la ricezione della poesia francese che si delinea nel «Politecnico» da quella che si riscontra in molte altre riviste della stessa epoca.

È allora interessante osservare che la prospettiva maggiormente concentrata sulla crisi – esistenziale, storico-sociale e estetica –, sul momento negativo della storia della letteratura moderna, affiori in un secondo momento, dopo una prima fase segnata da un'attitudine più populista, orientata verso la scoperta di nuovi ambiti per l'attività letteraria e verso l'avvicinamento tra intellettuali e classi popolari. Si sarebbe tentati di scorgervi i segni di un movimento dialettico tra sollecitazioni contraddittorie (l'urgenza dell'impegno etico-politico e l'esigenza di vivere la crisi, la soggettività individuale e l'aspirazione a una dimensione collettiva), la cui sintesi, per quanto venga identificata nella rivoluzione, è di là da venire, non potendosi realizzare che nella prassi – e quindi nella storia. Gli elementi per una tale conclusione, tuttavia, mi sembrano ancora insufficienti. Indagando i rapporti tra poesia e politica, è però importante guardare alla rivista come al risultato di una creazione polifonica, luogo di elaborazione in cui si sperimentano l'incontro e il dialogo tra individuo e collettività. Tale incontro può essere volto a rafforzare l'unità di un gruppo relativamente omogeneo, alla conciliazione tra posizioni eterogenee o al conflitto. Diversamente dal settimanale, «Il Politecnico» mensile mi sembra incarnare proprio questa terza possibilità. E in tale prospettiva, la pubblicazione di traduzioni poetiche in una rivista – oggetto che per sua natura si

iscrive nella storia, affidando la definizione della sua identità a una pratica in divenire – si presenta come prassi conflittuale, capace di instaurare un rapporto dialettico tra tradizione e rinnovamento, individuo e collettività, etica ed esistenza.

Stefania Caristia

Note.

(1) Sulla risemantizzazione provocata dal trasferimento di oggetti culturali da uno spazio a un altro si veda Michel Espagne, «Quelques aspects actuels de la recherche sur les transferts culturels», in Anne-Rachel Hermetet (éd.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC, «Poétiques comparatistes», 2009, p. 163-190 e Id., «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres* [On line], n. 1, 2013, consultato il 27 maggio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/rsl/219>; DOI: 10.4000/rsl.219.

(2) Per la definizione di «campo», e in particolare di «campo letterario», si rimanda a Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éd. Du Seuil, 1992.

(3) Si veda a questo proposito Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Marsilio, Venezia, 1984.

(4) Sull'approccio delle riviste in termini di reti, si veda Daphné De Marneffe, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, Tesi di dottorato, Université de Liège, 2007.

(5) Per quanto riguarda quest'ultimo, la sua presenza si concentra in un lasso di tempo molto ridotto: a partire dal 1946, l'autore subirà infatti l'ostracismo della maggioranza delle riviste letterarie italiane e la sua firma rimarrà legata esclusivamente alle pubblicazioni comuniste. Sulla ricezione di Aragon, si veda Stefania Caristia, *La réception d'Aragon dans les revues italiennes dans les revues italiennes de l'après-guerre aux années 1960*, «Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet», n. 16, 2018.

(6) Si vedano in particolare Romano Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di ideologie, 1971, Riccardo Gori, *Storia di "Società", (1945-1950). Intellettuali comunisti e cultura marxista nel dopoguerra*, Povegliano Veronese, Gutenberg, 1981, p. 51-61, e Felice Rappazzo, *Sartre nel Politecnico*, «Allegoria», n. 33, settembre-dicembre 1999, p. 61-80, che si concentrano principalmente sull'introduzione di Sartre in Italia per valutarne il peso nella diatriba tra «Il Politecnico» e le riviste più legate al PCI; Laura Piccioni, *Engagement – nuova cultura – Zivilisation: «Les Temps modernes», «Il Politecnico», «Die Umschau» (1945-1948)*, «Allegoria», n. 13, 1993, p. 163-176, sulle similitudini e le divergenze tra i diversi progetti; gli studi di Anna Boschetti «La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945» in Gisèle Sapiro (a cura di), *L'espace intellectuel en Europe ; De la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Découverte, 2009, p. 147-182 et *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, «Allegoria», n. 55, 2007, p. 42-85, che analizza, tra le altre cose, le due esperienze ispirandosi al metodo bourdieusiano; Ada Tosatti, *Les Temps Modernes et Il Politecnico. Regards croisés et transferts culturels. Italie-France 1945-1947*, mémoire de D.E.A. en Histoire et civilisation, diretto da Christophe Prochasson, EHESS, 2001-2002, che affronta la questione in termini di «transferts culturels».

(7) Jean-Paul Sartre, *Una nuova cultura come "Cultura sintetica"*, «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 1-4 (traduzione parziale di *Présentation*, «Les Temps modernes», a. I, n. 1, ottobre 1945).

(8) Giansiro Ferrata, *Il ritorno alla ragione*, «Il Politecnico», a. II, n. 25, 16 marzo 1946, p. 1; [Anonyme], *La Pensée*, «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 12. «Il Politecnico» pubblica inoltre un articolo di Paul Langevin sull'energia atomica tratto dalla stessa (*L'ère des transmutations*, «La Pensée», n. 4, luglio-settembre 1945 ; Id., «L'era delle trasmutazioni», «Il Politecnico», a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 19-21).

(9) Jean-Paul Sartre, *Esistenzialismo*, «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 3 («Mise au point», *Action*, n. 17, 29 dicembre 1944, p. 11).

(10) Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'État, Université de Nancy II, 2002, t. II, p. 473.

(11) *Nasce una nuova cultura; muore la vecchia leggenda di Parigi*, «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 3.

(12) «Il Politecnico», n. 4, 20 ottobre 1945, p. 1; Louis Aragon, «La leçon de Ribérac ou l'Europe française» [1941], in *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942.

- (13) «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 83-85.
- (14) Sul marxismo di Vittorini si veda Leonardo La Puma, *Umanesimo e marxismo in Vittorini e «Il Politecnico»*, in *La mediazione culturale : riviste italiane del Novecento*, a cura di Giovanni Invitto, Lecce, Milella, 1980, p. 141-186.
- (15) Franco Fortini, *Chiusura di una polemica: Cultura come scelta necessaria*, «Il Politecnico», a. II, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 1: «L'onore dell'uomo è nel riconoscimento e nell'assunzione delle proprie catene, secondo una formula che prima d'essere esistenzialista è marxista».
- (16) Paul Éluard, *Far vivere*, trad. it. di Franco Fortini, «Il Politecnico», a. I, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 2.
- (17) *Ibid.*
- (18) Nel suo studio sulle traduzioni di Éluard pubblicate da Fortini nel volume *Poesie* (Torino, Einaudi, 1955), Anna Manfredi afferma che la perdita della monometria dei testi originali è sempre colmata dalla creazione di una «combinazione strutturata» (Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992, p. 33) – e i testi polimetri sono frequenti anche in *Foglio di via* (Torino, Einaudi, 1946).
- (19) Jean-Paul Sartre, *L'Âge de raison*, in *Œuvres romanesques*, a cura di Michel Contat e Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 524.
- (20) Jean-Paul Sartre, *O di qui o di là*, «Il Politecnico», a. I, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 2.
- (21) Nota introduttiva a Jean-Paul Sartre, *O di qui o di là*, art. cit.
- (22) Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 525.
- (23) *Ibid.*, p. 526. Con queste parole di Brunet si chiude il testo pubblicato sul «Politecnico».
- (24) Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 521.
- (25) *Ibid.*, p. 524.
- (26) *Ibid.*, p. 521.
- (27) Louis Aragon, *Du poète à son parti*, «Rinascita», a. II, n. 1, gennaio 1945, p. 17 (testo tratto da *La Diane française*, Paris, Pierre Seghers, 1944).
- (28) Louis Aragon, *Février*, «Commune», n. 9, marzo 1934, *Il 6 febbraio a Parigi*, trad. it. di Franco Fortini, «Il Politecnico», n. 23, 2 marzo 1946, p. 1.
- (29) R. I., *Surrealismo*, «Il Politecnico», a. II, n. 21, 16 février 1946, p. 3.
- (30) *Ibid.*
- (31) Franco Fortini, *Paul Éluard, La poesia non è sacra*, «Il Politecnico», a. II, n. 29, maggio 1946, p. 38.
- (32) Nello stesso fascicolo in cui compare l'intervista a Éluard, per esempio, un articolo di Vittorini ispirato dalla pubblicazione dell'edizione italiana di *Retour de l'URSS* di André Gide rimprovera ai comunisti e ai socialisti di negare qualsiasi interesse nei confronti dell'opera gidiana a causa delle prese di posizione politiche dell'autore, e li incita a riconoscere le qualità della sua opera letteraria (Elio Vittorini, *Codini non solo in Cina*, *Ibid.*, p. 41).
- (33) Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1946, poi in *Id.*, *Œuvres complètes*, a cura di Marcelle Dumas e Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, vol. 2, p. 43.
- (34) *Id.*, *Fedeli alla vita*, trad. it. di Franco Fortini, «Il Politecnico», a. II, n. 26, 23 marzo 1946, p. 3.
- (35) Franco Calamandrei, nota alle traduzioni di Henri Michaux, *Una vita da cane; Destino; Canto di morte; Ancora cambiamenti; La pigrizia; Gridare; Contro !*, «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 28.
- (36) Henri Michaux, *Œuvres complètes*, a cura di Raymond Bellour, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, vol. I, p. 458 e p. 470.
- (37) *Ibid.*, p. 482-483.
- (38) Franco Calamandrei, nota alle traduzioni di Henri Michaux, art. cit., p. 28.
- (39) Henri Michaux, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 470.
- (40) *Id.*, *Contre !*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 458.
- (41) Si veda a questo proposito Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 508.
- (42) «Voilà un grand, un des plus grands poètes français» (Georges Meyzargues [Louis Aragon], *Un prisonnier libéré: André Frénaud*, «Poésie 42», n. 10, luglio-agosto-settembre 1942, p. 31, cit. in Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 465).
- (43) *Antologia della canzone popolare francese (sec. XVI-XVIII)*, «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 12-16.
- (44) André Frénaud, *A proposito della canzone popolare francese*, *Ibid.*, p. 12-14. Il testo originale di Frénaud è stato in seguito pubblicato da Roger Little a partire da una fotocopia del manoscritto: *Deux textes inconnus d'André Frénaud*, «Revue de littérature comparée», a. LXVIII, n. 4, ottobre-dicembre 1994, p. 473-480. Le citazioni del testo francese sono tratte da questa versione.

- (45) Si pensi ai versi di *Où est mon pays?*: «Je poursuis, je fais confiance, je vois clair. // Je connais mes blessures et j'attends d'autres peines. / J'attends d'autres joies et je salue la vie. / Tout est ma patrie, que je saurai porter.», André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis. Poèmes (1943-1960)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 139-140.
- (46) André Frénaud, *A proposito della canzone francese*, art. cit., p. 14.
- (47) Simone de Beauvoir, *Idealismo morale e realismo politico*, art. cit., p. 32
- (48) In corsivo nella versione stabilita da Roger Little.
- (49) Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, «Il Politecnico», a. II, n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 5-11.
- (50) Nello stesso fascicolo in cui vengono pubblicate le poesie di Michaux, per esempio, compaiono anche alcune liriche di Vittorio Sereni e di Nelo Risi, che confluiranno nei rispettivi volumi *Diario d'Algeria e L'esperienza*, (Vittorio Sereni, *Poesie*, «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 8; Nelo Risi, *Poesie*, «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 18).
- (51) André Frénaud, *Le village profané*, in *Poèmes de dessous le plancher* [1949], poi in *La Sainte face*, Paris, Gallimard, 1968, p. 27-29, trad. it. di Franco Fortini, *Il borgo profanato*, «Il Politecnico», a. II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 44.
- (52) *Ibid.*
- (53) In André Frénaud, *Les Rois mages* [1943], Paris, Gallimard, 1987, p. 73.
- (54) *Ibid.*, p. 141-143.
- (55) Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 106.
- (56) Franco Fortini, *Azione ed espressione*, «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 85-87.
- (57) Mario De Micheli, *Letteratura e rivoluzione secondo Lenin*, *Ibid.*, p. 87.
- (58) *Ibid.*
- (59) Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017, p. 196-201.
- (60) Franco Fortini, *La gioia avvenire*, «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 50.
- (61) Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia*, op. cit., p. 198.
- (62) Nelo Risi, *La Resistenza come esistenza*, «Il Politecnico», a. II, n. 30, giugno 1946, p. 36-37, a proposito di Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Corrêa, 1945.

REINIETTARE LA POLITICA NELLA LETTERATURA

Radio Grenouille

Intervista di Emmanuel Moreira

25 settembre 2014

[La presente intervista è stata rilasciata, ai microfoni di Radio Grenouille, da Nathalie Quintane in occasione della sua partecipazione al Festival [Actoral](#), a Marsiglia, nel settembre/ottobre 2014. Il podcast è reperibile in rete, [qui](#). La trascrizione francese del testo è stata integralmente rivista da Nathalie Quintane stessa, che ne ha gentilmente concesso l'autorizzazione alla pubblicazione. A febbraio del 2020, presso Tic Edizioni, è prevista la pubblicazione a cura di Michele Zaffarano di un Chapbook contenente la traduzione di *Stand up*, testo da Quintane dedicato a Marine Le Pen e qui oggetto di discussione durante l'intervista]

Emmanuel Moreira — Nathalie Quintane, a te piace definirti in questo modo: «Mi chiamo sempre Nathalie Quintane. Non ho cambiato data di nascita. Abito sempre nello stesso posto. Sono poco numerosa ma decisa». O anche: «Mi chiamo Nathalie Quintane, Jeanne Quintane, Danielle Quintane, Nathalie e Jeanne Bérard, Danielle Bérard-Granet. Ho vissuto a Parigi nel XVIII arrondissement, nel XVII, a Pierrefitte-sur-Seine, a Montmagny, a Domont, a Dunkerque, ad Angers, a Lisbona, a Beaufort-en-Vallée, a Lardiers e a Digne per tre volte. Sono poetessa, scultrice, scrittrice, studentessa, insegnante, lavoratrice precaria, sotto contratto alle Poste e Telecomunicazioni, sotto contratto di supplenza, docente di ruolo, di ruolo. Sono nata l'8/3/64, ho avuto 16 anni, 8 anni, 24 anni e 32 anni e i miei compleanni sono stati, per esempio, l'8/3/71, l'8/3/82 e l'8/3/92. Ho mandato dei testi alle riviste "Magyar Muhely", "R.R.", "Java", "Nioques", "Doc(k)s", "Mohs", "If", "Action Poétique", "Ovecmonapur", "Aiou de Littérature Générale", "Perpendiculaire", "Prospectus", per i numeri 91, 11, 15 e 16, 9 e 1.2, 3, 6, 0, 1, 11, 2, 5 e 8, 6, inverno 94/95, inverno 95/96. Ho registrato una cassetta a Pernes-les-Fontaines per Muro Torto. A giugno di due o tre anni fa ho avuto dal C.N.L. una borsa di studio. *Remarques*, *Chaussure*, *Jeanne Darc* (senza apostrofo) sono stati pubblicati da Cheyne, da P.O.L e da P.O.L. Estratti di *Remarques* e di *Chaussure* sono stati letti a Cahiers de Nuit e a Contre-Pied. Ho letto a Nizza, a Nizza, ad Avignone con un tavolo, a Parigi, a Marsiglia senza tavolo, a Digne-les-Bains con un tavolo, a Martigues, a Martigues, ad Ajaccio, a Lyon, a Rotterdam, a Beauvoir-sur-Niort, a Niort, a Poésie dans un jardin littéraire, a Écrit-Parade, a Donguy, a Temps des Livres, a Poésie International Festival hors limites la Lanterne». E si potrebbe continuare: al festival Actoral di Marseille nel 2014.

Nathalie Quintane — Sì, è una specie di *curriculum vitae* che risale molto indietro nel tempo. In fin dei conti però rende bene l'idea di come ancora oggi potrei prendere le cose. È una biografia falsamente personale, una biografia che si diluisce e in qualche modo si apre, diventando sempre più arbitraria e allo stesso tempo sempre più dettagliata. È una sorta di soggettività sociale.

Moreira — Quando si va a consultare il sito delle edizioni P.O.L, la tua bibliografia risulta molto densa. Parecchie opere, tantissimi titoli, molti dei quali pubblicati su rivista. La mia prima domanda è chiederti se scrivi in fretta o se la scrittura rappresenta qualcosa di difficile.

Quintane — In effetti, è vero, i libri sono parecchi. A partire dal 1997, credo che quelli pubblicati da P.O.L, che è il mio principale editore, siano più di dieci. Si tratta però di testi relativamente brevi. Per lo meno i primi, fino a *Tomates*. Da questo punto di vista, si può dire che *Tomates*, del 2010, segna una svolta, o, per meglio dire, un'inflessione. Fino a quel libro i miei libri erano spesso costituiti da "montaggi" di brevi blocchi testuali che venivano prima interamente scritti e poi in un secondo tempo assemblati assieme. Ad ogni modo non ho mai avuto l'impressione di scrivere molto, o di passare il mio tempo a scrivere, tanto più che per guadagnarli da vivere faccio altro. Non ho l'impressione di scrivere molto o di essere per forza veloce quando lo faccio. Però, di scrivere molto regolarmente, quello sì.

Moreira — A Marsiglia, all'inizio degli anni Novanta, hai incontrato Stéphane Bérard e Christophe Tarkos e assieme avete fondato la rivista «R.R.». Si trattava di una rivista realizzata con un solo foglio formato A3, credo fotocopiato. In seguito, ti sei messa a pubblicare su molte riviste, tra cui spicca particolarmente la rivista «Doc(k)s», fondata da Julian Blaine e di cui è stata appena ripubblicata un'antologia 1976-1989 per l'editore Al Dante(1). Di questa rivista, mi colpisce il fatto che politica e poesia sembrano trovarsi in qualche modo intimamente legate senza che per questo la seconda risulti diminuita dall'azione della prima. Tutt'altro. È anche una rivista in cui la poesia risulta come rivolta all'attacco, combattiva, immediata e allegra, una rivista dove la poesia conserva, se posso esprimermi in questi termini, il suono del presente. Ti parlo di questo, perché mi sembra che nel tuo rapporto con la letteratura tu stia ancora cercando di fare in modo che quest'ultima possa avere degli effetti sociali: il pensiero come atto.

Quintane — «Doc(k)s» fornisce un valido esempio di quello che cerco di fare ancora oggi: e cioè il passaggio da una poesia “impegnata”, ossia caratterizzata da una linea di condotta fissata dall'esterno di cui ci si sia in qualche modo appropriati, a una “letteratura sul campo”, una letteratura cioè che non smetta, nel proprio farsi, di pensare alla propria forma e alla propria scrittura, in modo che possano essere le più adeguate possibili alle situazioni reali.

Moreira — Emerge quindi l'importanza di una letteratura legata al reale.

Quintane — Sì. I primi testi che ho scritto quando ho cominciato sono stati pubblicati con il titolo di *Remarques*(2). Si tratta di un libro che ha valore di manifesto, un atto d'ingresso nella letteratura, o nella poesia. Quei testi raccontano un'esperienza del reale, e sono una specie di haiku alla francese. Possiamo dire che parlano molto concretamente delle cose, per esempio del corpo, della casa, della macchina. A qualcuno, parlare della casa o dei capelli potrà sembrare assai poco politico. Per me, invece, lo è. Non c'è bisogno che il soggetto sia di attualità o che il messaggio sia direttamente legato a qualche cosa di percepito come direttamente politico: la letteratura, se è pienamente letteratura, è automaticamente politica. È a grandi linee la posizione di Rancière. Con il nuovo secolo, però, si sono cominciati a percepire alcuni dei limiti di una tale posizione. È il momento in cui Al Dante pubblica la piccola antologia *Ouvriers vivants*(3), a sostegno e al fianco dei sans-papiers. Forse, centocinquanta anni di autonomia (diciamo, da Flaubert a oggi) cominciano a essere un po' troppi.

Moreira — Immagino allora che risponda a piena continuità con quanto hai spiegato ora la tua partecipazione, assieme a numerosi altri autori [tra cui Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna e Jean-Christophe Bailly], all'opera sulla poesia politica *Toi aussi, tu as des armes*, pubblicata da La Fabrique(4). È con tutta naturalezza che hai risposto all'invito per quest'opera?

Quintane — Parlando di politica, ci si riferisce anche a un contesto editoriale preciso. Quando al mio debutto, a metà degli anni Novanta, sono arrivata a Marsiglia, Julien Blaine aveva appena fondato il cipM (Centre International de Poésie Marseille) ed era appena nato anche il Museo d'Arte Contemporanea. Succedevano molte cose e c'era grande slancio e grande entusiasmo. Si cominciava sempre proponendo dei testi alle riviste perché venissero inseriti in una precisa struttura editoriale. Poi s'imparava a lavorare e a vedere quello che si poteva fare all'interno di quel determinato contesto, s'imparava come modificarlo un po' oppure come rimanerci dentro senza crearsi troppi problemi, o anche come espanderlo un po', suggerendo o affermando una presenza critica. Tutte cose che per me fanno parte integrante della scrittura. Non posso concepire l'atto della scrittura senza prendere in conto lo specifico contesto in cui s'inserisce. A maggior ragione questo vale anche per il libro pubblicato da La Fabrique, perché La Fabrique ha un catalogo ben preciso, che fino a quell'antologia collettiva *Toi aussi, tu as des armes* aveva pubblicato molta poca letteratura, soprattutto Victor Hugo e altri autori decisamente morti. Quel libro rappresenta

un'apertura verso una letteratura di scrittori viventi. Era importante. Per noi rappresentava un'occasione importante che un editore con un simile catalogo, fatto per lo più di saggi di filosofia, di estetica, di politica, eccetera, facesse uscire anche un testo di scrittori viventi.

Moreira — In quel libro si parla di “letteratura armata”. Ma come concepire una letteratura armata? O una letteratura che fornisca delle armi?

Quintane — Bisogna fare attenzione alle metafore, perché la letteratura non potrà mai sparare con proiettili veri. Non basta davvero tutta una vita e molti libri per capirlo. Qual è quindi il posto della letteratura? Che parte ha nell'insieme generale? La si può usare per combinare qualcosa oppure no? Beh, molto di recente ho letto un romanzo di Jean-Patrick Manchette intitolato *Nada*(5) che illustra molto bene questo punto di vista. Uscito nel 1972, in questo romanzo l'autore ha tratteggiato in maniera molto fine e persuasiva il panorama della situazione politica all'inizio degli anni Settanta e il posto che ognuno occupava nel contesto globale. Per esempio, c'è il ministro che manipola il capo della polizia, facendogli fare tutto quello che vuole e lavandosene poi le mani. Si tratta di una descrizione che vale non solo per il governo di allora, ma anche per quelli di oggi, non c'è molta differenza. Poi c'è il poliziotto che si lascia andare al massacro del gruppo di attivisti e terroristi (un gruppo che prefigura chiaramente «Action directe», anche se il libro è del 1972), sterminandoli tutti in una fattoria. E poi c'è il gruppo vero e proprio sul quale Manchette esprime un parere molto preciso. Il libro si chiude con un professore di filosofia simpatizzante del gruppo Nada che si rifiuta di buttarsi nella mischia e di sparare con proiettili veri. Alla fine è proprio questo professore l'unico a poter dire, a poter testimoniare come sono andate veramente le cose: il massacro, quello che ha fatto il ministro, quello che ha fatto il poliziotto, quello che hanno fatto i cittadini in generale, eccetera. Per il momento, penso che possa essere quest'ultima la posizione alla quale, lo si voglia o no, ci si trova assegnati quando si scrive.

Moreira — Il punto sta anche senza dubbio nello scegliere bene la lingua con cui testimoniare. Lo spazio delle riviste è molto spesso uno spazio critico sulla letteratura stessa e sulla maniera in cui si scrive. Quindi è uno spazio di ricerca per la letteratura. Ancora oggi tu dici: non fidiamoci delle metafore. Molte di queste riviste, per esempio «Doc(k)s», ma penso anche alla rivista «Facial», sono state molto critiche nei confronti di un certo modo di scrivere, basato proprio sul lirismo e sulla metafora. Secondo te, questo tipo di critica è ancora attuale?

Quintane — Bisogna andare a vedere quando abbiamo cominciato. All'inizio degli anni Novanta c'era appena stata una restaurazione. In realtà, anche oggi siamo in piena restaurazione, perché la restaurazione non si è mai fermata. Però, all'epoca eravamo nel bel mezzo di una particolare riviviscenza del lirismo. Mi ricordo che il primo testo che ho mandato alla rivista «R.R.» era una specie di biografia di Christian Bobin, un famoso poeta stilisticamente assai convenzionale e lezioso, molto lirico e molto di moda all'epoca. Bobin vendeva enormemente, e credo venda enormemente ancora oggi. In quella biografia avevo sostituito tutte le parole con le loro classi grammaticali, ossia “nome” + “verbo” + “aggettivo”. Era un testo delicatamente disinvolto. A me capita di pensare spesso a Klemperer: in mezzo al naufragio epocale che gli è toccato di vivere, l'unica cosa che gli rimaneva era lo studio del modo in cui gli si parlava, del modo in cui il potere gli parlava. Fare attenzione alla maniera in cui ci parlano e renderne conto: è una parte del lavoro che non bisogna mai dimenticare.

Moreira — Bisogna fare attenzione alla maniera in cui ci parlano. Hai ragione. Anche perché devi continuamente resistere alla tentazione della bella lingua. Immagino ci sia sempre un lavoro di resistenza a questa particolare tentazione.

Quintane — Quello lo avevo messo a capitolato fin dall'inizio. Niente *Letteratura di Qualità Francese*. Non ci si guarda scrivere.

Moreira — Vorrei proporre a Nathalie Quintane di ascoltare un po' la sua scrittura. Ti propongo di leggere un estratto del testo inedito che hai letto ieri sera a Marsiglia, allo spazio Montevideo de la Joliette.

Quintane — Vorrei però prima contestualizzarlo. Io abito a Digne-les-Bains, nella regione delle Alpes-de-Haute-Provence. A un certo punto, durante la campagna elettorale per le elezioni municipali, in questa piccola cittadina di sedicimila abitanti ha fatto una breve comparsa Marine Le Pen per un comizio. Prima di andare a manifestare contro di lei, mi sono immaginata quello che avrebbe potuto fare.

[Lettura di *Stand up*]

Moreira — Siamo con Nathalie Quintane che ci ha appena proposto un estratto di un testo inedito intitolato *Stand up*(6), letto integralmente ieri sera in apertura del festival Actoral di Marsiglia. Ascoltando questo testo mi chiedevo se non c'è la sensazione di vivere sotto occupazione di Marine Le Pen.

Quintane — Il proposito del testo è proprio quello di esprimere quest'aspetto. Vedere che posto occupa lei, Marine Le Pen. Non solamente nella vita francese, ma anche nelle nostre teste. Ecco cosa rappresenta questo testo. Dato che Marine Le Pen sta già da tempo dentro le nostre teste, ho pensato che sarebbe stato efficace prendere alla lettera l'idea dello stesso Fronte Nazionale (fin dai tempi di papà Le Pen) di banalizzare attraverso la de-demonizzazione. Il che dimostra fino a che punto, se non ci teniamo in guardia, certe idee tendono a possederci. Probabilmente questo testo è un testo di s-possessamento.

Moreira — Una cosa che mi colpisce, per esempio su certi mezzi di comunicazione di massa, è che sempre più spesso alcune persone non la chiamano Marine Le Pen ma semplicemente Marine. Come quando chiamano Nicolas Sarkozy con il diminutivo di Sarko. Se si cominciano a dare dei diminutivi, è perché sono diventati parte della famiglia.

Quintane — Certo, fanno parte della famiglia, della grande famiglia francese che ha fatto la storia della Francia. Là dove abito la sede della Gestapo è stata distrutta. È un peccato. Il mio testo lavora anche su questo.

Moreira — Il passaggio dal «lei» all'«io» è anche il modo in cui tu ti includi all'interno del testo. È qualcosa che nei tuoi testi accade con grande regolarità.

Quintane — Occupo la posizione di qualcuno che guarda quello che sta succedendo, di qualcuno che sta dentro e subisce. Il fatto che nei testi l'«io» occupi il posto che abbiamo tutti quanti è forse la parte più politica di quello che cerco di fare.

Moreira — È anche un modo per dire che non basta essere uno scrittore per sfuggire alla confusione.

Quintane — Questo testo in particolare lavora a partire dalla confusione e a partire da una particolare confusione che per noi in Francia esiste almeno dagli anni Ottanta. Il secondo grado è stato a lungo il nostro primo grado. Questo discorso però travalica largamente i confini francesi.

Moreira — A un certo punto hai proposto una forma di definizione per qualificare la tua scrittura e hai cominciato a parlare di *fantasia realista critica*. Mi piacerebbe che ci soffermassimo su questi tre termini: *fantasia* (o *fantasmagoria*), *realista*, *critica*. Facevi riferimento a un testo di Gérard de Nerval intitolato *Les nuits d'octobre*.

Quintane — È un testo in prosa molto breve, scritto a metà Ottocento. È il racconto di un giro fatto nella banlieue parigina. Il protagonista parte da Parigi e si sposta verso la cittadina di Meaux. Dato che non ha con sé il passaporto (ai tempi ci voleva un passaporto), alla fine viene arrestato e finisce in prigione. In questo testo Nerval salta da considerazioni sulla poesia dei suoi anni ad analisi d'ordine teorico e a osservazioni per esempio sulle strade, su quello che gli capita di vedere, sugli strani manifesti che incontra, ecc. Nerval ha definito questo suo testo una *fantasia realista*. Io ho pensato di aggiungere *critica*. Mi sembrava molto vicino a quello che cercavo di fare ai tempi del mio *Crâne chaud*(7).

Moreira — Possiamo precisare che in quel testo di Nerval è presente una sottile dinamica autobiografica. Anche nei tuoi testi, la ritroviamo spesso, questa dinamica di autobiografia finzionale.

Quintane — Io mi faccio un po' da cavia. Dato che sono come tutti gli altri.

Moreira — *Fantasia*, quindi. In realtà, viene anche in mente l'umorismo. C'è molto spazio per l'umorismo. Credo di averti sentito da qualche parte dire che pensi attraverso l'umorismo.

Quintane — Sì, però è un modo di pensare che non è assolutamente volontario. Mi ricordo che in occasione delle mie prime letture pubbliche, mi stupiva sempre vedere la gente che rideva. L'umorismo, quando è integrato, non è una gag: è un fatto di lingua. E può essere un'arma. È quello che pensa qualcuno come Jules Vallès, con cui sono parecchio d'accordo, come puoi ben immaginare.

Moreira — In letteratura, per quanto riguarda l'umorismo cui fai riferimento, soprattutto pensando a una certa filiazione, si potrebbe menzionare l'umorismo di Kafka.

Quintane — Kafka è un modello etico, politico, estetico. È un modello totale.

Moreira — Sono in pochi però a trovare Kafka umoristico.

Quintane — Eppure sappiamo che quando leggeva i suoi testi gli amici ridevano.

Moreira — È questo che ti porta a dire che bisogna saper prendere sul serio anche lo scherzo?

Quintane — Proprio così: sono tutti scherzi seri!

Moreira — Quello che ti propongo adesso, Nathalie, è di ascoltare una canzone. In effetti, a volte, quando fai delle letture, ti metti anche a cantare. Su un CD allegato alla rivista «TIJA», che era una rivista diretta da Christophe Fiat e da Anne-James Chaton e che ogni tanto pubblicava anche dei CD, ho trovato una tua canzone che mi pare s'intitoli semplicemente *Chanson*.

[Ascolto di *Chanson*]

Moreira — Si sentono questi movimenti incessanti di andata e ritorno tra un dentro e un fuori, tra descrizione e azione. Colpisce molto. È come se tutti quanti gli elementi fossero messi in campo l'uno contro l'altro per scongiurare il trasporto provocato dalla reciproca seduzione.

Quintane — È così. Questo testo proviene da un'«autobiografia d'infanzia» e viene utilizzato contro tutti i racconti lineari che si fanno dell'infanzia. In realtà, si tratta semplicemente di pop piatto e mal cantato.

Moreira — Anche se fai parecchie letture, credo di capire che non tu non scriva con la voce. Non scrivi con la voce, vero?

Quintane — No, quello viene dopo. Quando devo preparare una lettura, lavoro sui testi con la voce, però sono personalmente molto più sensibile al *découpage*, al montaggio e ai giochi tipografici, alle virgolette, alla punteggiatura, ai corsivi.

Moreira — È una questione grafica, allora...

Quintane — Sì, è una questione grafica.

Moreira — Un altro elemento è l'arte contemporanea.

Quintane — Sì, senza dubbio. L'attenzione ai segni...

Moreira — Possiamo allora continuare a parlare proprio dei procedimenti letterari e del modo con cui tu operi, rispetto alla realtà, i tuoi prelievi da un flusso. Un po' come il flusso della radio: la radio fa dei prelievi soprattutto nel cinema, tu li fai nel reale. E poi monti il tutto. Non è così?

Quintane — Sì, però questo fino a *Tomates*(8). Quello che invece cerco di fare da quattro o cinque anni a questa parte, forse da un po' di più, è qualcosa di diverso. Non si tratta più di montare o di giustapporre. Si tratta di tentare di stabilire dei rapporti, delle relazioni. *Tomates* è questo: un tentativo di stabilire dei rapporti tra cose che sembrano separate e che sembrano non consentirci di capire cosa ci facciamo noi qui.

Moreira — Quello che è interessante in quest'opera è anche il fatto di lavorare con il reale, con il fuori. Si rimette in causa l'idea stessa dell'ispirazione, ossia l'idea dell'estro del poeta ispirato da non si sa che cosa. Senza dubbio dalla voce del genio. Tu parli invece di codici di disponibilità al mondo e a quello che succede.

Quintane — Ho passato un po' di tempo ad aggiornarmi su Marine Le Pen, le messe integraliste di Lefebvre e tutto il resto. Sono andata a guardarmi tutto. Non è per forza del copia-incolla. Più che altro c'è una grossa massa che decanta, un'enorme infusione che finisce per materializzarsi. In frasi.

Moreira — Nel suo studio intitolato *Le Gala des incomparables. Inventions et résistance chez Olivier Cadiot e Nathalie Quintane*(9), Alain Farah parla di tutte queste problematiche: come le forme rappresentino il mondo della solidarietà con il reale, come evitare di cadere nel formalismo. E sostiene che la forma non preesiste al problema dato e che in definitiva la forma s'inventa in una risposta che costituisce il testo stesso. Sei d'accordo?

Quintane — Sì, completamente. Al riguardo, anche Emmanuel Hocquard dice delle cose appassionanti, includendovi il problema dell'*adresse*, dell'importanza dell'*adresse*.

Moreira — È il problema che provoca la forma o la forma è la risposta alla domanda che la provoca...?

Quintane — Io non ho messaggi da far passare. Succede tutto scrivendo.

Moreira — Insomma non è una ricerca di forme fatta solo per la ricerca.

Quintane — No, assolutamente no. Non è mai stato così.

Moreira — Ti propongo di ascoltare un'altra canzone tratta da un CD che ha per titolo *Progressistes*: sei tu con Stéphane Bérard. Tra l'altro, proprio di Stéphane Bérard verrà proiettato stasera al festival Actoral il suo ultimo film: *Bohémienne d'investissement...*

[Ascolto]

Moreira — State ascoltando Radio Grenouille, siamo con Nathalie Quintane. Questo brano s'intitola *Canzone dei bambini il cui padre va al lavoro*. Quando si cerca il tuo nome su internet c'è un altro nome che viene spesso associato al tuo, ed è quello dello scrittore Raymond Federman. Perché? È un autore che apprezzi molto?

Quintane — Federman è davvero un autore di fantasia realista critica, ma con i suoi drammi tutti personali. Da bambino, durante la guerra, lo hanno tenuto nascosto in campagna. La sua famiglia è stata deportata e sono tutti morti. Ha voluto dar conto di tutte queste cose. È stato segnato profondamente dalla lingua di Céline, ma evidentemente contro Céline stesso. Parlo soprattutto per *Amer Eldorado*(10), ripubblicato da Al Dante all'inizio degli anni Duemila... Nessuno ha scritto quelle cose in quel modo. Trovo che sia un autore veramente importante. In ogni caso è un autore che mi ha profondamente influenzato, toccato e impressionato.

Moreira — Cosa stai leggendo in questo momento?

Quintane — Come spiego, con voluta forzatura, in uno dei testi che uscirà presso La Fabrique il 21 ottobre e intitolato *Pourquoi l'extrême gauche ne lit plus de littérature*(11), leggo per lo più saggi, soprattutto quelli pubblicati da case editrici come La Fabrique, Prairie ordinaire, Amsterdam, Éditions de l'éclat. Leggo meno letteratura.

Moreira — Come mai?

Quintane — Forse perché si ha l'impressione, senza dubbio in gran parte veritiera, che la situazione sia urgente, che sia necessario trovare delle chiavi per comprendere quello che succede e per stabilire dei rapporti tra quello che è successo in passato e quello che succede oggi. Sono però completamente convinta che anche la letteratura sia in grado di fare tutte queste cose, altrimenti non farei quello che faccio. Anche le operazioni tradizionalmente letterarie sono importanti ed efficaci, agiscono.

Moreira — È però vero che alla fine resta l'idea di una dicotomia tra lo scrivere e l'agire: da una parte c'è l'agire e dall'altro c'è lo scrivere. Se si scrive non si agisce e se si agisce non si scrive. È qualcosa che anche oggi è veramente significativo e presente in situazione di urgenza?

Quintane — Certo...

Moreira — E ora qualche piccola idea di lettura... Vi propongo di scoprire un testo, *L'Art poetic'* di Olivier Cadiot(12). Credo che sia un libro importante anche per te.

Quintane — È un testo che ha marcato una rottura con la restaurazione poetico-lirica degli anni in cui è uscito. Credo che *L'Art poetic'* sia stato pubblicato nel 1988. In questo senso, è un testo che fa data.

Moreira — E poi ci sono le tue opere : *Descente de médiums*(13), *Crâne chaud*, *Tomates*... In particolare *Tomates*. Va detto che alcuni hanno un debole per *Tomates*.

Quintane — *Tomates* uscirà in tascabile da Seuil a febbraio del 2015.

Moreira — Ma ci sono anche *Cavale*, *Antonia Bellivetti*, *Formage*(14), e tutti gli altri titoli pubblicati da P.O.L. Ne approfitto anche per segnalare un altro testo, questa volta di Jean-Paul Curnier, *Prosperité du désastre*(15), in cui è presente un carteggio tra te e Jean-Paul Curnier.

Quintane — A questo carteggio che compare nel libro, che uscirà da La Fabrique, seguirà un dibattito sulle banlieues con lo stesso Jean-Paul Curnier il 4 ottobre a Montreuil.

Moreira — A partire dalle 17 nell'ambito del festival *Relectures*. Inoltre Jean-Paul Curnier sarà presente anche al festival Actoral. Credo l'11 ottobre. Tu hai proposto alcuni artisti per questo festival dove so che hai invitato anche Jean-Marie Gleize.

Quintane — Sì, Jean-Marie Gleize, visto che faccio parte del comitato di redazione della rivista [*Nioques*] e lì ci saranno anche tre poeti italiani [Alessandro De Francesco, Andrea Inglese, Michele Zaffarano] che sono davvero formidabili e che leggeranno là in francese, pur essendo italiani: sono tutti bilingui. Il 6 ottobre per Actoral a Montevideo.

Moreira — E poi anche Stéphane Bérard...

Quintane — Ovviamente. Verrà a proporre il suo film e a tenere il concerto di chiusura con Stéphane Loye, Laurent Isnard e Francesco Finizio.

Moreira — Grazie molte, Nathalie Quintane. Ci salutiamo con un estratto da *Marseille Massacre* poiché hai anche partecipato e scritto delle pièces radiofoniche, come appunto *Marseillaise Massacre*. Mi pare sia un testo che hai realizzato e che è stato messo in scena su Radio Phénix da Noël Austin.

Quintane — È il libretto di un'operetta su Marsiglia e sulla politica a Marsiglia dopo il 1945. Ecco: sarebbe bellissimo se diventasse una vera operetta un giorno, un'operetta marsigliese.

[Ascolto]

Nathalie Quintane

Note.

(1) Si tratta di «*DOC(K)S*». *Morceaux choisis 1976-1989*, Marseille, Al Dante 2014.

(2) N. Quintane, *Remarques*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1997. Di questo libro esiste una traduzione italiana, a cura di Michele Zaffarano: Nathalie Quintane, *Osservazioni*, Colorno, Benway series, 2015. Di Nathalie Quintane esiste anche, in traduzione italiana, sempre di M. Zaffarano, *La foresta dei vantaggi*,

Milano, Arcipelago 2012. Infine, in *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*, Colorno, Tiellesi, 2013, si legge Nathalie Quintane, *Corso sui gozzi*, pp. 104-111.

(3) P. Beck, J.-M. Gleize, J. Lapeyrère, La Rédaction, V. Maestri, N. Michel, K. Molnar, C. Pennequin, C. Tarkos, *Ouvriers vivants*, Marseille, Al Dante, 1997.

(4) Ch. Hanna, H. Jallon, J.-H. Michot, J.-Ch. Bailly, J.-M. Gleize, M. Joseph, N. Quintane, V. Pittolo, Y. Pagès, «*Toi aussi, tu as des armes*». *Poésie & politique*, Paris, La Fabrique, 2011.

(5) Jean-Patrick Manchette, *Nada*, Paris, Gallimard, 1972. In traduzione italiana: Milano, Sugarco, 1974 (ora Torino, Einaudi, 2000).

(6) *Stand up* figura in Nathalie Quintane, *Les années 10*, Paris, La fabrique, 2014, pp. 7-40.

(7) Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L., 2014.

(8) Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010.

(9) Alain Farah, *Le Gala des incomparables. Inventions et résistance chez Olivier Cadiot e Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

(10) Raymond Federman, *Amer Eldorado*, Marseille, Al Dante, 2001.

(11) Nathalie Quintane, *Pourquoi l'extrême gauche ne lit plus de littérature*, in *Les années 10*, cit., pp. 175-201.

(12) Olivier Cadiot, *L'Art poétique*, Paris, P.O.L., 1988.

(13) Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014.

(14) Tutti i testi di Nathalie Quintane sono apparsi da P.O.L., rispettivamente nel 2006, 2004, e 2003.

(15) Jean-Paul Curnier, *Prosperité du désastre*, Paris, Lignes, 2014.

POESIA & POLITICA

Nel suo straordinario *Conversazione su Dante*

Mandelstam ci dice che :

« la qualità della poesia si definisce per la sua rapidità e per il vigore con cui impone i suoi progetti perentori. »

Allora, lungi da me l'idea di fare della poesia oggi qui davanti a voi

— anche fosse di qualità —

ma invece ho intenzione di essere rapido e perentorio.

Il mio intervento si intitola *Poesia & politica*.

Poesia & politica ci tornerà sopra un po' più tardi,

prima voglio cominciare dal titolo proposto per questo atelier :

Politiche della letteratura

o piuttosto dai due titoli, poiché all'inizio questo atelier si intitolava

Letteratura e politica

ma partirò da questi titoli per prenderne le distanze

e riformularli.

Politiche della letteratura e Letteratura e politica

il tono non è lo stesso, le implicazioni non sono le stesse.

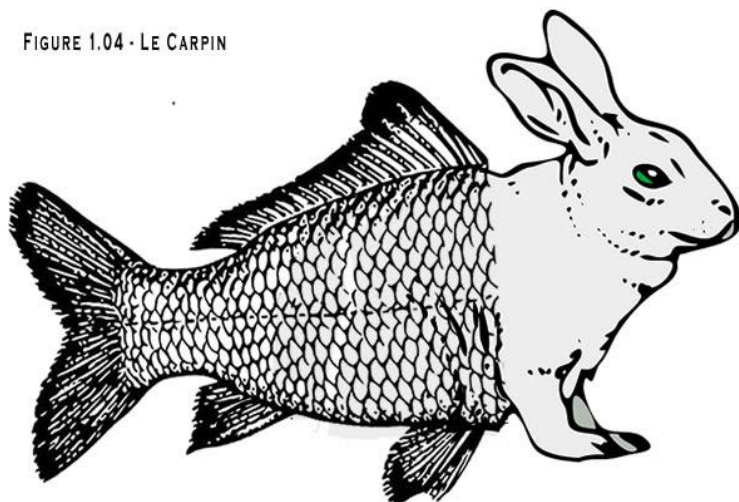
Letteratura e politica ci invita a pensare un rapporto o un dis-rapporto

la questione centrale è qui – se la & è connettiva :

come fare affinché questo rapporto supposto, letteratura e politica,

non sia **il matrimonio tra la carpa e il coniglio ?**

FIGURE 1.04 - LE CARPIN



Sì, c'è questo sospetto a priori:

letteratura e politica è un po' come un matrimonio fra una carpa e un coniglio.

Allora mi chiedo:

si può sfuggire al diventare mostro di questo rapporto,

alla semplice forzatura prodotta dalla *e* ?

Ma anche: come fare per non accontentarsi del semplice non-rapporto,

per sfuggire alla facilità che consisterebbe nel dire:

c'è la letteratura e c'è la politica,

sono due attività distinte che non hanno nulla in comune.

Come fare per sfuggire alla prospettiva del fallimento, del non-incontro?
a ciò che non sarebbe altro che una forma di defezione o di dissoluzione.
Dissoluzione per inconsistenza o rifiuto di uno dei due termini.

In *Letteratura e politica* tutta la difficoltà sta nella *e*,
la difficoltà sta nel non cedere su nessuno dei due termini.
Possiamo allora fare una rapida tipologia delle differenti maniere
di cedere sulla *e* di *Letteratura e politica*.

Vedo 4 modi principali di cedere sulla *e*.

Primo caso : c'è la letteratura che si disfa
a causa della sua *subordinazione* a una politica.
Per nominarlo c'è un termine storico e preciso, cioè: **propaganda**.
propaganda il cui *topos* più diffuso sarebbe senza dubbio
il realismo socialista e l'insieme delle differenti immagini dette totalitarie.
Vediamo bene il pericolo: la dissoluzione di una letteratura
che si direbbe giusto *al servizio* di una politica
e che in nome della propagazione dell'idea
cederebbe sulle parole, cederebbe sulla sintassi e sull'imperativo d'inventività.
Contemporaneamente la percezione sembra meno netta
ma potremmo sostenere per esempio che *accademismo*
è il nome di una propaganda,
che l'accademismo è una *propaganda* per il mondo *così com'è*,
e che i best-sellers e la lista che li classifica sono strumenti di propaganda
per la *politica dell'economia*.

Secondo caso: la figura di **sfiducia**, figura in reciprocità:
Rifiuto dell'arte da sempre già sospettata
di esprimere la posizione di una classe privilegiata
o troppo distante dalle lotte.
A fronte di: sfiducia nei riguardi della politica organizzata,
sin dall'inizio sospettata di essere un arcaismo o un luogo del terrore.
Non si tratta, rispetto all'arte nelle gallerie o alle sfilate del primo Maggio,
di dire che questa sfiducia è senza ragione
ma di indicare che restare in questa posizione vuol semplicemente dire,
diventare comodamente ciechi a ciò che si inventa come eccezione
in arte e in politica oggi.

Terzo caso: quello che potremmo nominare in modo generico la figura del **ritiro**.
Figura da cui la politica è allontanata (messa da parte) in nome della purezza dell'arte,
è la figura detta della torre d'avorio.
Oppure, una variante, dell'*arte per l'arte*.
E a Sainte-Beuve che si attribuisce la prima utilizzazione
del termine torre d'avorio nella sua accezione moderna in francese.
E questa prima volta è abbastanza interessante.
Nella sua raccolta *Le Consolazioni* datata 1830,
compare Victor Hugo « che combatte sotto l'armatura »,
e Alfred de Vigny, « più segreto, come nella sua torre d'avorio »
Attraverso questo paragone inaugurale di Sainte-Beuve abbiamo

qualcosa come la costituzione canonica dell'opposizione tra la figura dell'impegno dello scrittore e quella della torre d'avorio o del ritiro.

Una piccola parentesi a partire dal titolo della raccolta di Sainte-Beuve, *Le consolazioni*, per dire en passant che se si dovesse identificare una funzione centrale del romanzo standard contemporaneo penso che si potrebbe sostenere che questa funzione è una funzione di *consolazione*.

Ma questa figura del ritiro è a volte persino l'affermazione di una estinzione della politica e desiderio — o constatazione presupposta — di una sostituzione dell'arte alla politica.

Questo annuncio di un *ritiro dal politico*

(ricordiamo tra l'altro che fu il titolo di un libro cerniera diretto da Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy)

in cui questo modo di decretare che la politica non è più all'ordine del giorno si fonda sulla convinzione che in un mondo devastato, solo l'arte *blabla* avrete riconosciuto il sermone heideggeriano sui poeti in tempi di miseria.

Abbiamo quindi uno slittamento verso il quarto caso che potremmo nominare la postura o addirittura **l'impostura**.

E ritorno quindi ora al titolo *Politica della letteratura*.

Con *Politica della letteratura* l'ostacolo sembra essere soprattutto quello di accontentarsi delle parole.

La domanda sarebbe allora: come fare affinché il politico di *Politica della letteratura* non sia un abuso del linguaggio.

Perché *Politica della letteratura* alla fine sembra condannarci a parlare solo di letteratura e ad avere con il *politico* un rapporto solo metaforico.

E se abbiamo la preoccupazione della politica, limitarsi a una metafora non è soddisfacente.

Perché la letteratura, in quanto tale, non tocca il reale (il vero) della politica, se si definisce la politica, ed è la definizione che manterrei, come ciò che dipende da una **logica della libertà del collettivo**.

Precisando che **uguaglianza** è il nome di questa logica.

Il luogo comune degli artisti su questa questione è precisamente quello che consiste nel dire :

« il mio lavoro è molto politico, faccio politica facendo dell'arte »,
o addirittura: il mio lavoro è ancora più politico visto che (di politica) non ne faccio »,
posizione che tra l'altro va spesso di pari passo con la tematica molto in voga dell'inoperosità.

Propongo di definire *postura dandy*

questa posizione di enunciazione che consiste nel dichiarare di fare della politica non facendone.

Credo che l'esigenza minima potrebbe essere, su queste questioni, di

« non raccontarsi storie ».

Tra l'altro è Althusser che proponeva come enunciato minimo del materialismo

« non raccontarsi storie ».

Quindi : *Letteratura e politica*: non accontentarsi del non-rapporto,

Politica della letteratura : non raccontarsi storie.

Mi fermo qui per quanto riguarda la questione del fallimento della &, con questa quadrupla identificazione : *propaganda, diffidenza, impostura, ritiro*.

Ora mi piacerebbe andare ancora più lontano nella messa in dubbio dei titoli.

Perché anche il termine *letteratura* mi crea qualche problema.

Il sospetto è che *letteratura* sia un termine inconsistente, un termine vago, ripostiglio, ambiguo.

E come se *letteratura* fosse una parola che si tiene a una distanza sbagliata.

Allora possiamo forse prendere le cose con una distanza maggiore e contemporaneamente una precisione maggiore.

E per farlo propongo prima di tutto di fare una breve panoramica per arrivare poi ad un movimento di zoom.

La panoramica consisterebbe nel prendere le cose da più lontano, a partire dall'espressione **politica del linguaggio**.

Quindi, per cominciare, a dissolvere *politica della letteratura* nel titolo più generico di *politica del linguaggio*.

Con questa semplice constatazione: esistono delle *politiche del linguaggio*.

Per esempio, il *politichese* è una politica del linguaggio.

Esistono delle politiche del linguaggio che producono asservimento *esistono arti, tecniche della sconfitta del linguaggio*.

Il linguaggio del management, la banalità della comunicazione.

Ma anche il romanzo da giornalista per esempio, la forma dominante del romanzo standard contemporaneo cioè un libro in cui le parole non contano.

Se le parole non contano e soltanto l'economia conta allora la letteratura non è altro che un avamposto del capitalismo culturale.

Non mantengo il termine *letteratura* perché modifico la proposta di Denis Roche : non è la poesia che non esiste, è la letteratura.

Mi spiego meglio, non si tratta di una semplice provocazione.

Letteratura è per me un termine inconsistente,

è il nome di un raccoglimento immaginario.

Per dirla altrimenti: esiste il teatro, il romanzo, la poesia, ma la letteratura non esiste.

Ma possiamo anche porci una domanda:

qual è la *funzione* della parola *letteratura* oggi ?

Potrebbe sembrare paradossale ma io sosterrai che la letteratura è una categoria *interna* alla forma romanzo.

Letteratura è il nome che permette di dire che ogni romanzo non si dissolve necessariamente nel diventare merce.

Letteratura è il termine che permette di dire : *c'è prosa e prosa*.

Letteratura è un termine che sta alla distanza sbagliata :
troppo inglobante ma comunque non abbastanza.
Preferisco partire dallo scarto o dall'intervallo tra le parole
linguaggio e poesia.

Propongo ora di fare uno zoom,
nell'ambito di queste politiche dei linguaggi,
per esaminare una materialità più specifica
e più distante dai meccanismi della logica dell'economia
a partire dall'espressione: *politica della poesia*
e non politica della letteratura,
con questa convinzione che ci guadagniamo a *dividere* il termine letteratura.
Propongo di passare da *linguaggio a poesia*
staccando o isolando *poesia* da *letteratura*.
Riprendo quindi l'enunciato di Roubaud :
« la poesia non fa parte della letteratura ».

Parlare di *politica della poesia* non vuol dire che la poesia
sarebbe o farebbe della politica,
l'espressione ha un significato soltanto nell'ambito della molteplicità
delle pratiche linguistiche, essendo la politica della poesia
una di queste *politiche del linguaggio*.

C'è anche la convinzione che la poesia potrebbe escludersi localmente
da questo capitalismo culturale indifferenziato *date le sue operazioni*.
Potremmo per esempio sostenere che la poesia
attesta una forza di riattivazione dei nomi.
Le parole sono delle pile.
Potremmo anche tornare all'idea, ancora una volta di Roubaud,
che la poesia è la memoria della lingua.

Se diciamo che la lingua del capitale
è oblio, flusso e disattivazione
allora la poesia sarebbe una sorta di *lingua inversa* alla lingua del capitale :
la poesia è memoria, interruzione e riattivazione.

Credo che l'operazione politica — linguistica —
più specifica della poesia sarebbe in effetti la sua funzione di interruzione
la poesia è una pratica dell'interruzione
la poesia pratica sul linguaggio il taglio e l'arresto.
E un pensiero dell'interruzione e della ripresa.
La poesia sospende il senso e lo riprende.

Ed è a partire da questo punto che ritorno a *poesia & politica*
e a ciò che chiamerei **la scommessa connettiva**,
alla possibilità di un rapporto reale, di un rapporto che non sia né propaganda,
né diffidenza, né impostura, né ritiro.

Le parole della poesia non sono sostituibili.
Da questo punto di vista potremmo sostenere
che *poesia* è l'antinomia diretta del *politichese*.

Che le parole della poesia non siano sostituibili si può dire anche, con l'assioma di Roubaud : la poesia non è parafrasabile.

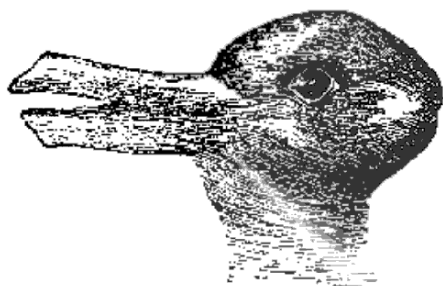
O meglio: la poesia dice quello che dice dicendolo.

La poesia attesta un'indifferenziazione del dire e del detto.

La poesia è fusione del dire e del detto.

Poesia e politica.

Vi ricordate del matrimonio fallito tra la carpa e il coniglio che vi ho mostrato all'inizio, ecco, ora vi propongo di mettere da parte la carpa ma di riprendere il coniglio



e di guardarlo a lungo,

di guardarlo diversamente, e qui, da un momento all'altro,

al posto della carpa ma *indistinguibile* dal coniglio appare l'anatra.

L'anatra-coniglio questa famosa immagine introdotta da Jastrow e analizzata da Gombrich e Wittgenstein.

L'anatra-coniglio è per me l'immagine della scommessa connettiva.

L'anatra & il coniglio, la poesia & la politica. il dire & il detto.

La poesia opera una fusione del dire e del detto

con una *singularizzazione* dell'enunciato.

Sono partito da una definizione teorica della politica proponendo di dire che la politica è una logica della libertà del collettivo.

Ora ne proporrò una definizione in poesia,

ritagliata da un passaggio di Mallarmé.

La politica è :

l'infinito tessuto per mille.

La poesia può essere un altro modo di dire la politica :

la poesia diagonalizza e rende sottile la lingua della politica.

La poesia fa un lavoro di estensione

e intensificazione dei limiti del linguaggio.

Ed è a partire da questa convinzione

che interpreto la frase di Wittgenstein secondo la quale

« I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo ».

Se « i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo »

allora la poesia è una pratica di ampliamento del mondo.

E penso qui a qualche parola di William Carlos Williams :

« è difficile tenersi informati con la poesia

eppure ci sono uomini che muoiono in modo miserabile ogni giorno

per mancanza di quello che troviamo in essa. »

Allora a quelli per cui la poesia non sarebbe altro che il nome di un'anticaglia
a quelli per cui comunismo non sarebbe altro che il nome di un fallimento
direi soltanto due cose, via Mandelstam e Jacques Jouet :

Ora dico che ieri non è ancora arrivato

& :

La possibilità di novità è immensa.

Benoît Casas
[Traduzione di Giulia Camin]

POPOLO, PARACULO, POESIA. (1)

In *Who is me*, sottotitolato in forma di risposta immediata: *Poeta delle ceneri* = sono un poeta delle ceneri, Pier Paolo Pasolini spiega come è diventato marxista: tutto comincia con lui, ancora giovane poeta, seduto in riva agli stagni, sole e foschia latina, canneti, mentre i figli dei contadini – hanno la sua età o sono appena più giovani – si bagnano innocentemente. Nudi, suppongo. E poi mettono un fazzoletto rosso al collo e marciano fino in città, e il poeta delle ceneri li accompagna: è accaduto, tutta la coscienza politica lo ha investito, ci sono degli umiliati, marcia con loro, è marxista.

È poco probabile che Curzio Malaparte avesse di mira Pasolini quando scrisse i capitoli 4 & 5 de *La pelle*. Nel 1949, Pasolini ancora non aveva pubblicato molto. Ma erano persone come lui a costituirne il bersaglio polemico: persone come lui che seguivano il ridere di ragazzi e lo trasformavano in politica. Malaparte, con il gusto apocalittico che lo caratterizza, descrive in modo brillante questa scena: siamo nel 1943, gli Alleati sono appena sbarcati in Sicilia, decine e decine d'invertiti attraversano, nel freddo e nel pericolo, le linee tedesche, camminano nella neve profonda e sotto gli obici – per raggiungere la freschezza, l'odore di cucciolo dell'esercito americano.

Bloccati per mesi nel sud d'Italia, approfittano della miseria, scopano con i poveri, diventano comunisti. Non è certamente la verità fattuale, ma è una sorta di verità teorica. Se ciò non è accaduto, è comunque il sogno degli invertiti. Sul nesso preciso tra comunismo e omosessualità, la posizione di Malaparte è abbastanza instabile nel corso di questi due capitoli. A volte, suppone che il comunismo sia una semplice maschera: “chiamano comunismo il loro marxismo omosessuale”. Certo, non gli fa piacere. Malaparte teme che un “Piano Quinquennale dell'Omosessualità” stia operando per scalzare le basi liberali dell'Europa. Ma altrove si rivela molto più intuitivo: percepisce che l'inversione sessuale potrebbe essere “un'iniziazione indispensabile alle idee comuniste” oppure chiede al giovane e (ci garantisce) magnifico principe convertito a Marx con il quale conversa, “Lei crede che divenire pederasta è un modo come un altro di diventare comunista?” Malaparte intuisce che l'erotico e il politico sono spazi comunicanti, e che non ci sia una decisione politica che non sia anche una decisione erotica – e all'opposto. Malaparte non ci crede – come quando si dice, sbalorditi dall'enormità della cosa, non ci credo –, non ci vuole credere, trova che non sia serio e basta, ma ha colto qualcosa di potente: un legame strano tra l'omosessualità e l'interesse per il popolo. Un legame che chiama sofferenza, salvo che non sono sicuro che la parola sofferenza sia la più appropriata.

Nella sua *Ode a Walt Whitman*, scritta nel 1929-30, rimasta inedita durante la sua vita, Lorca sembra inizialmente venire in soccorso di Malaparte. Immagina un gruppo di finocchi (*maricas*) mentre picchiano un uomo che è l'incarnazione per eccellenza della virilità, qualcosa come l'esercito del cotone pulito americano, per cui: movenze gattesche, ondulazioni, miagolii, raggiri, tremiti: gran spettacolo nevrastenico delle checche. La stessa generale effeminatezza che si trova nella *Pelle*. Ci si vergogna un po' di osservarle mentre si contorcono sul marciapiede. Eppure tutto si complica, quando ci si rende conto che il principio virile dell'*Ode*, quello su cui si avventano i *maricas*, si chiama Walt Whitman, che è un altro nome dell'essere frocio. Ho letto almeno 56 volte la poesia di Lorca e non sono sicuro di averla capita. Secondo la mia attuale ipotesi, Whitman incarna questa omosessualità che si situa, cito, “tra le montagne di carbone, i manifesti pubblicitari e le ferrovie.” In poche parole, con gli operai in una città dove chi non lavora si vede garantito la cassa da morto. A questi operai, Whitman-secondo-Lorca offre il potere trasformativo, metamorfico, della poesia: e diventa fiume e diventa argilla e neve e gazzella. Si muta in paesaggio grandioso per accoglierli. È la Promessa – che Lorca chiama “il regno della spiga” dove, immagino, ogni fame cessa di esistere. Grazie alla poesia, in quel paradiso della poesia è ovunque pieno di ogni cosa: miele & latte, miracoli & abbondanza. Ma nulla è semplice, perché proprio questi operai – ci avverte Lorca all'inizio della poesia – non sembrano davvero correre dietro a questo tipo di

scenario: “nessuno voleva essere il fiume” e “nessuno amava le grandi foglie” e “nessuno la lingua azzurra della spiaggia.” Cosicché ci si trova, alla fine della poesia, di fronte a un triangolo inconciliabile e tragico: i *maricas* che sono l’omosessualità come desiderio morboso e sconvolto; Whitman che è l’omosessualità come poesia, molto più nobile della precedente perché non si contenta d’infilarci, appena può, tra “le gambe dei camionisti”, ma cambia letteralmente il mondo; e infine gli operai che in ogni caso se ne fregano. La situazione non ha via d’uscita. “Duerme, no queda nada / Dormi, non resta nulla” è l’ultimo consiglio di Lorca a Whitman. L’ipotesi di un’alleanza *puramente* poetica con gli operai è vana.

Siamo ancora nel 1929-30. In una lettera che invia da La Avana – la sua famiglia possedeva una casa di vacanza su una piccola isola vicino a Cuba – Hart Crane è di una franchezza disarmante. Traduco: “Forse tu hai fatto esperienza del fascino singolare di una lunga conversazione con delle señoritas con solamente dodici parole in comune per riuscire a capirvi. Alludo a A..., giovane marinaio cubano... che ho incontrato una sera presso l’Alhambra, nel Giardino centrale. Immacolato, ardente e delicatamente riservato – ho imparato molto sull’amore, cose che non sapevo esistessero. Che relazioni delicate possono fiorire tra gli umili! Su questo è difficile esagerare”. Bisognerebbe, immagino, andare a La Avana per comprendere il vento dolce che prende corpo, anche, in queste frasi. Bisognerebbe frequentare questo giardino che ancora deve esistere come prima, con forse lo stesso identico marinaio. Crane fu tutta la sua breve vita troppo apolitico e la sua poesia troppo enfatica, ampollosa, lambiccata – mi dispiace dirlo così – perché la constatazione innocente di questa lettera trovi una reale eco nelle sue poesie, salvo una sola volta e poi basta. La poesia s’intitola *Episode of Hands*, e poiché credo che non sia mai stata tradotta, eccola:

Episodio delle mani

L’interesse inatteso lo fece arrossire.
All’improvviso parve dimenticare il dolore, –
acconsentì, – e tese
un dito tra gli altri.

Il taglio sanguinava e una freccia di sole
scintillava e spariva tra le ruote,
cadeva luminosa, calda, dentro la ferita.

E mentre le dita del figlio del padrone della fabbrica
Che conosceva una presa per i libri e per il tennis
E un’altra per l’acciaio e il cuoio
Mentre le sue dita secche, ossute, avvolgevano la garza
Intorno al letto spesso della ferita
Le sue proprie mani gli sembrarono
Delle ali di farfalla
Guizzanti nella luce sui campi d’estate.

I calli e le croste – numerosi nella mano
ampia e profonda posata nella sua – sembravano belli,
erano come le tracce di un gioco di *pony* selvaggi, –
ciuffi di verde nuovo che rompono una zolla dura.

E i frastuoni della fabbrica e i pensieri della fabbrica
Furono allontanati da lui grazie a questa mano più grande
Più calma posata nella sua e illuminata dal sole
E quando il nodo della fasciatura fu stretto
I due uomini si sorrisero con lo sguardo. (2)

Hart Crane era figlio di un proprietario di fabbrica. Questa è forse una poesia autobiografica, ma ciò non ha importanza. Vi si percepisce la medesima potenza di metamorfosi già all'opera in Lorca. Poiché il figlio del padrone si prende cura dell'operaio, la fabbrica si annulla ed emergono i segni della natura: *pony*, farfalle, ciuffi d'erba. Come spesso nella poesia lirica, la natura è felicità e libertà selvagge, le farfalle svolazzano di più, i *pony* saltellano di più, sono essenzialmente e necessariamente belli. Quindi questa sollecitudine dell'uno per l'altro, del padrone a venire per l'operaio che gli è venuto, apre il campo delle metamorfosi. In questo, nulla è cambiato da Ovidio: la poesia produce miracoli. Metamorfosi e metafora sono, certamente, la stessa cosa in due strati differenti della realtà: è la potenza della liberazione dell'amore, del desiderio, del nome che si vuole e che è un gesto d'unione, di comunismo se vogliamo, nel momento in cui il comunismo diventa l'evidenza stessa del nostro essere assieme, assieme nel linguaggio (metafora) e nel mondo (metamorfosi). Nella poesia di Crane, la metamorfosi è evidentemente sessuale, altrimenti perché la ferita sarebbe trattata, metaforicamente, come un letto spesso, profondo? E quindi la via d'uscita è carnale. Si curano o si carezzano. In ogni caso, è la stessa cosa: la parola italiana carezza e la parola inglese *care* (curare, preoccuparsi) nascono dal medesimo bisogno avido. *Do you care for peanuts?* Chiedono gli *steward* sugli aerei. Sì, certo. Ma in questa storia di mani la cosa più interessante da constatare è una sorta di confusione estrema dei pronomi personali: a forza d'indecisioni e d'imprecisioni volontarie, non si è mai completamente sicuri di sapere a quale "lui" questo o quello accade: i *pony*, le farfalle, l'esplosione dell'erba. Come se fosse una poesia di amore grammaticale. Lui (l'operaio) e lui (il padrone) sono in fondo ormai identici: hanno lo stesso pronome. Non c'è che un solo soggetto privo di differenza. Per via dell'indeterminazione grammaticale, l'immediata fraternità delle persone.

Luis Cernuda ricorre al medesimo stratagemma di livellamento sintattico. Siamo ancora nel 1930. In Spagna, i ribelli si organizzano per far cadere la Monarchia e instaurare la Repubblica. Cernuda si sente abbastanza investito dalla febbre generale, abbastanza desideroso di rivoluzione totale per osare di colpo scrivere *Los Placeres prohibidos*, osare dettagliare i piaceri (che gli sono) vietati. Scrive, drogato dalla speranza politica, dall'energia rivoluzionaria, e allora ricorre, almeno un poco, alla grammatica repubblicana. Cerca delle espressioni della nuova fratellanza. *No decia palabras* è il titolo di una delle poesie della raccolta, che vuol dire indifferentemente: non avevo parole / non c'erano parole. La poesia seguente: *estaba tendido / ero disteso / era disteso*. Ecc. Cernuda utilizza in abbondanza questa confusione comoda in spagnolo. All'imperfetto, la prima e la terza persona singolare sono identiche. *Esperaba solo / aspettava da solo / aspettavo da solo*. Di colpo, è una dichiarazione d'uguaglianza: *iguales, iguales, iguales* ripete tre volte in *io lui non abbiamo più parole*. E cosa rimane a un poeta senza parole? La risposta di Cernuda: lo stesso gioco, semplicemente, delle ombre fragili nella vecchia edera – lo stesso sollievo d'erba, di radure, di merli, di gabbiani, di fiori, presso cui viene a distendersi non altri che l'io-lui. La natura isolata e se possibile non imperfetta dove – con l'operaio ugualmente senza parole, ugualmente calpestato – baciarsi non è un problema.

La poesia *L'Orecchiabile* (un titolo italiano e la sua tribù di traduzioni francesi possibili: *Le Facile à retenir*, *Le Mémorisable*, *L'air qui demeure dans l'oreille*, *Le Chantonnant*, *Persistence du chantonnement*, ecc.) Pasolini, intorno al 1970, oppone in essa due ritmi poetici: da un lato, il "veloce e saltellante" che è il ritmo della borghesia, il ritmo della spesa veloce, noncurante, leggera, senza importanza, come il denaro jazz, di cui resterà sempre abbastanza e, dall'altro lato, il tempo della "melodia" fatta di cose assolutamente semplici, assolutamente a portata di tutti e naturali e gratuite: "Piova e vento, qualche fior bianco", quindi ancora la natura come soluzione e che, ovviamente, è il solo bene poetico del popolo. *Le melodie le cantano i popoli*, le cantano da qualche parte, nelle stradine di Roma. Bè, forse: semplicità del mormorio naturale su delle labbra graffiate. Ma ancora più importante è l'impatto di questi due ritmi di classe sul cazzo dei poeti: il rapido e saltellante umilia il cazzo; la melodia, invece, è il luogo dove il cazzo "faceva morire di

malinconia”. Di certo, la formulazione è un po’ misteriosa: chi è, di preciso, che muore? Chi ha il potere di uccidere il cazzo melodioso? E forse si tratta soltanto di leggere: io, per causa sua – lui e il suo viso e il suo canticchiare mentre lavora tranquillamente, teneramente, ma con le sue mani sporche d’olio per motori o di cera per le scarpe, e non potrei mai abitare le stesse sillabe del suo canto e venir pronunciato dallo stesso cruccio della sua voce, da cui una malinconia terrificante, suicidale, che mi provoca il cazzo desideroso, il mio. La poesia termina con questa frase ripetuta tre volte: *il corpo è col popolo*. Pasolini, con i suoi ritmi di classe, aggiunge un passo ulteriore all’intuizione di Malaparte: ogni decisione letteraria è, essa stessa, una decisione politica, e quindi transitivamente, una decisione erotica.

Costantino Cavafis, anche lui malinconico inveterato, amava utilizzare delle antiche parole ereditate dall’epoca ellenistica o dal greco bizantino, ma temeva che più nessuno, salvo lui, le comprendesse. Allora andava sulle banchine del porto d’Alessandria, dicono, e chiedeva agli scaricatori greci, greco-egiziani, se le capivano. E se i giovani sudati – la canicola, il peso delle casse, il vento insufficiente, gli ordini impietosi dei caposquadra: più veloce – la capivano, la parola era convalidata, poteva conservare il suo rango nella poesia. Immagino Cavafis che annota i sì e i no, e immagino lo sguardo esitante, le sopracciglia disegnate dei portuali che pensano: ancora questo pazzo! È una leggenda fondata? Non lo so. Cavafis non era comunista, e non lo sarebbe stato per tutto l’oro del mondo. Ma aveva bisogno dell’accordo del popolo e di commerciare con lui. Chiedere a dei volti grondanti di sudore di contrassegnare le sue parole era una soluzione, ma Cavafis non è idiota, di certo non era quella la soluzione migliore. Da borghese convinto, Cavafis trova che la migliore forma di commercio sia la prostituzione: non ha torto. All’opposto dell’idealista Lorca, che dice nella sua *Ode* di bere “con disgusto l’acqua della prostituzione”, Cavafis non ha mai un giudizio fuori posto sulla prostituzione. Egli sa molto bene che, in un angolo d’ombra della banchina, un tallero o due saranno più efficaci della più limata poesia – anche se con parole che puoi capire – per raggiungere la delicatezza della tue mani.

Christopher Isherwood sarebbe probabilmente d’accordo. A Berlino, all’inizio degli anni Trenta, andava a letto soprattutto con poveri che erano legione: prostitute occasionali, spazzini, il proletariato in stracci di allora – vedi l’autobiografia. Dice che si sentiva più a suo agio perché non andava a letto con qualcuno della sua stessa classe, del suo stesso paese, della sua stessa coscienza o morale. Grazie ai poveri si allontanava da se stesso e soprattutto dagli altri se stessi in lui, si liberava da tutti i giudizi e, per esempio, della voce tribunalesca di sua madre. In contropartita, con i soldi che dava loro, Christopher offriva ai suoi amanti indigenti un po’ più di agiatezza: dei giorni di carne, delle camice senza buchi e forse persino calde. Era un commercio, come dev’esserlo ogni buon commercio, a doppio senso come. Al frivolo egoista Isherwood questo bastava. Auden, che era innamorato e geloso di Christopher – e ciò lo giustifica ampiamente – lo criticò per la sua scarsa inclinazione ad offrire agli amanti qualcosa di diverso dal denaro: mettiamo un’educazione, una coscienza, una voce e, persino meglio, un altro mondo. Nel 1936, in *Spain*, Auden fornisce il suo personale credo. È vero che negherà questa poesia più tardi, ma poco importa, perché ciò è dovuto ad altre ragioni: di colpo Auden diventa baciapile. *Spain* è divisa in tre tempi secondo un messianismo amoroso del futuro: “Ieri, l’installazione delle dinamo e delle turbine / La costruzione delle ferrovie nei deserti coloniali”, ieri, quindi, l’edificazione del capitalismo. Oggi, la lotta dei poveri che rivendicano e reclamano: “...O, mostraci / Storia, l’operatore / L’organizzatore...” E Domani! Domani, l’organizzatore sarà presente, il poeta. “Domani, la riscoperta dell’amore romantico,” e questa strofa:

Domani per i giovani poeti che esplodono come bombe,
Le passeggiate al lago, le settimane di comunione perfetta;
Domani, le gare in bicicletta
Attraverso i sobborghi nelle sere estive. Ma oggi la lotta.(3)

È di Lorca o Crane o Pasolini o Cernuda, il sogno del poeta quale operatore del cambiamento, il poeta che si fa bomba positiva all'opposto di quelle devastatrici che piovono allora sulla Spagna. Pasolini anche, ad esempio, sognava di produrre bombe. Alla fine di una poesia tarda, dove si presenta come qualcuno in cerca d'impiego, lui, PPP, il poeta ormai senza vocazione ma ancora interamente dedito alla vita, si propone di produrre delle poesie su ordinazione, ossia, dice lui: "ordigni", "anche esplosivi". In queste bombe poetico-positive, che trasformeranno & faranno belle le cose, faranno saltare lo stesso paesaggio agreste, utopico, arcadico, lo stesso *locus amoenus*, di qualsiasi sogno elementare: laghi, nuotate, mani intrecciate, periferie che sono regno esclusivo degli operai, gridi d'uccelli, l'estrema dolcezza dell'erba, la tua sporczia superiore questa sera, l'affanno in cima alle colline dopo gare virili in bicicletta, un grido come "ho vinto", qualsiasi terreno di calcio, un grido come "coraggio, siamo quasi arrivati", un abbellimento del reale provocato dall'ipotesi amorosa, una comunione consacrata alle nostre bocche.

((Certamente vi è una preistoria di questo sogno agreste. Mentre Karl Marx lavora per terminare *Il Capitale*, verso il 1870 Arthur Rimbaud ha le sue illuminazioni. Non credo che scriva una sola volta la parola comunismo, ma pronuncia così tante volte la parola speranza – la parola amore. Ma consacra righe su righe alla Democrazia e all'Unitevi. Tra le forme di questo amore ritroviamo il volto rivoluzionario della fraternità – "cuore mio, è certo, sono fratelli" è uno slogan di riconoscimento pieno di sollievo – e si ritrova anche la costante preoccupazione d'inventare un buon paesaggio per i lavoratori, un paesaggio di calore appropriato e di luce amichevole. *Bonne pensée du matin* (Buon pensiero del mattino), ad esempio, è un'aurora di schiuma e di mare costruita per loro, con spiagge previste per i loro corpi molto tempo prima delle vacanze pagate. Da un lato, dunque, loro che sono nell'"immenso cantiere" – loro: questi "Operai affascinanti": O maiuscola e bellezza delle loro braccia in camicia –; dall'altro, il poeta che invia loro il suo pensiero buono, che augura loro l'indispensabile "acquavite": lo scenario è simultaneamente di mare e di alcol, l'orizzonte insaziabile, il carburante della vita vivente. Ma il poeta, direttamente, non porta loro nulla, li guarda da lontano, li invidia e li desidera da lontano, e chiede a Venere di distribuire loro la bevanda magica. Vai Venere, vai ad incontrarli: abbandona i tuoi tradizionali "pastori" e preferisci per una volta gli operai. Egli delega il proprio potere a qualcuno più intrepido ed efficace. Così, mentre Marx esplora ancora l'equazione DMD', il poeta s'ingrazia gli operai (almeno lo desidera) attraverso la promessa dell'amore e di una trasformazione paradisiaca del paesaggio. "In attesa del bagno in mare, a mezzogiorno": così l'ultimo verso, così la molto banale promessa di rivoluzione felice a venire: Così fu anche la promessa di Lorca. Così è il sole rinfrescato sui nostri corpi accaldati.

La mano amica che Rimbaud tende e cerca dappertutto, quella che Hart Crane cura dolcemente, sotto i raggi intimi del sole, nella corte rumorosa della fabbrica, appare spesso nelle poesie di Walt Whitman: è vagante, la lascia vagare apposta, bisogna prenderla, raccoglierla, tenerla con sé, contro di sé. Sono io, dice lei, diventiamo nostra, diventiamo noi. Nella sezione 6 di *A Song of Occupations*, stavo per scrivere nel salmo 6, dove il poeta evangelico loda i mestieri del mondo, le occupazioni, dice: "i gusti popolari e i mestieri hanno la precedenza nelle poesie o ovunque". Un *o* inclusivo: nelle poesie in particolare, e ovunque in generale. Nella gerarchia del mondo, ci sono prima di tutto i mestieri delle persone e la poesia non può (non può e non vuole) non esserne testimone. E, alla fine del medesimo salmo, ecco il suo programma politico-religioso: ho l'intenzione di tendere loro la mano. Walt Whitman indubbiamente appartiene a questa preistoria che cerca di fare dell'invenzione del desiderio per gli operai, dell'amore per la loro barba nascente, della mano nella mano che abbiamo con loro, un operatore di eguaglianza nella poesia e nella società.))

Dunque: bisogna lavorare a trasformare linguisticamente il mondo di coloro che si desiderano o pagarsi delle puttane, e modificare economicamente delle vite, le loro vite, anche se marginalmente:

pare che sia una questione centrale della poesia. *Forse la sola questione davvero poetica*. Jack Spicer, molto spesso, tenta di risolvere la questione ponendo un'uguaglianza, un'identità. Ama chiamare "puttane" le sue poesie. L'attività linguistica per Spicer potrebbe essere anche un'attività monetaria. In una lettera postuma a Lorca, a Lorca defunto intendo dire, a Lorca che non è più che un vento d'acacia in bocca, Spicer suggerisce che le cose nella poesia – le cose liriche della poesia, i gabbiani, il vigore dell'oceano, il pesce – non sono in definitiva che degli oggetti di scambio, "moneta piuttosto che oggetti". Da scambiare con: sorrisi, rumori di conversazione, gambe intrecciate nei bar notturni di North Beach, San Francisco, là dove lui vive. Nell'economia di Spicer, le poesie sono quindi una moneta di scambio: producono soldi o conversazione. Spicer animava dei concorsi di poesia orale nei bar dove passava le serate e tutti – tutti coloro venivano chiamati con il pronome "il" – potevano venire e inventare *live*. A cosa serviva questo? A portare clienti e a reinventare una città. In *Un manuale di poesia* dice che il suo obiettivo è di creare una città, o piuttosto una città-stato, qualcosa di più di una semplice città, una città organizzata politicamente, con le nostre conversazioni, e che è dovere della poesia di raccogliere queste conversazioni. Spicer certamente aveva letto Marx come è provato dai suoi *Tre saggi marxisti*, tre saggi di qualche verso. Nel primo, intitolato "Omosessualità e marxismo", Spicer arriva alla conclusione seguente: "Se noi lasciamo fiorire il nostro amore in un'autentica rivoluzione, noi rimarremo sepolti dall'offerta di letti." *Offer for beds*: c'è un'offerta e una domanda – la domanda è la poesia: i poeti sono quelli che reclamano, che ti & vi reclamano con grande strepito, la poesia è solamente e interamente domanda. L'offerta verrà dalla rivoluzione.

Si trova sull'altra costa degli Stati Uniti. Si chiama Frank O'Hara ed è il contemporaneo quasi perfetto di Spicer, gli stessi paraggi di nascita e morte. Nel suo manifesto *Personism* – che è il solo a firmare – ma uno=tutti – ricorda per prima cosa un punto di definizione essenziale: lo scopo di qualunque poesia è di scopare. Cosa che conferma subito Spicer, sull'altra costa, nella temperatura costante di San Francisco, mormorando alla musa maliziosa della poesia: "Parla finché vuoi, *mio cuore*, ma dopo filiamo a letto." Lo ripetono infatti tutti i poeti, e già Ovidio non faceva che ripeterlo, perché si tratta di una verità di fondo, o perché è il punto di partenza di qualsiasi poesia. Poi O'Hara tratta degli identificatori formali del personismo, di come si scrive in stile personista e di come si diventa membri del movimento, e spiega: "Per quel che riguarda la taglia e altre questioni tecniche, è sufficiente il senso comune: se si comprano dei pantaloni, si vuole che siano abbastanza aderenti perché tutti abbiano voglia di venire a letto con noi." È chiaro: comune e tutti quanti e andare a letto: la poesia tende al dono di sé, del proprio corpo, a tutti gli altri. È prostituzione in un'accezione ampia del termine. La poesia ha per vocazione di essere tra due persone, piuttosto che tra due pagine. È una prostituzione. Che differenza, allora, con Spicer? "Del tutto modestamente, confesso che ciò potrebbe essere la fine della letteratura così come la conosciamo." E altrove, in una delle sue *Odi*: "l'unica verità è faccia a faccia, la poesia le cui parole diventano la tua bocca." Frank O'Hara è senza dubbio più incline a rinunciare alla poesia che il suo contemporaneo Spicer. Va fino all'idea estrema che una poesia si realizza in un "ah sei tu!", qualsiasi tu ovviamente, tonnellate di tu. Il personismo si realizza quando non c'è più bisogno di scrivere. È accaduto, si è finiti a letto assieme. Il mondo è davvero cambiato.

Stéphane Bouquet

[Traduzione di Andrea Inglese]

Note.

(1) *peuple pédé poème* è il titolo originale del saggio incluso in *La cité de paroles*, éditions Corti, 2018. La versione italiana, più corta di quella in volume, è apparsa per la prima volta in "Nuovi argomenti", nel dicembre del 2014.

(2) Hart Crane, *Episode of Hands*: The unexpected interest made him flush./Suddenly he seemed to forget the pain,-/ Consented,-and held out/One finger from the others.//The gash was bleeding, and a shaft of

sun/That glittered in and out among the wheels,/Fell lightly, warmly, down into the wound.//And as the fingers of the factory owner's son,/That knew a grip for books and tennis/As well as one for iron and leather,-/As his taut, spare fingers wound the gauze/Around the thick bed of the wound,/His own hands seemed to him/Like wings of butterflies/Flickering in the sunlight over summer fields.//The knots and notches,- many in the wide/Deep hand that lay in his,-seemed beautiful./They were like the marks of wild ponies' play,-/Bunches of new green breaking a hard turf. //And factory sounds and factory thoughts/Were banished from him by that larger, quieter hand/That lay in his with the sun upon it/And as the bandage knot was tightened/The two men smiled into each other's eyes. Traduzione italiana mia [*Nota del traduttore*].

(3) Wystan Hugh Auden, *Spain: (...)*//To-morrow for the young the poets exploding like bombs,/The walks by the lake, the weeks of perfect communion;/To-morrow the bicycle races/Through the suburbs on summer evenings. But to-day the struggle.// Traduzione mia. (*Nota del traduttore*)

LA LETTERATURA È UNA SCATOLA DI UTENSILI PER INTERROGARE LE NOSTRE MANIERE DI VIVERE ALTRIMENTI

[Intervista pubblicata in *Le Matricule des anges*, n°200, 2019, a cura di Blandine Rinkel]

Il crocevia tra letteratura e scienze sociali, la letteratura come alleata...

Sì, utilizzo molto la parola “alleato”. Credo, spero, che ci siano dei testi che ci armino, che ci rendano equipaggiati, per abitare la società e per essere presenti nelle lotte del nostro tempo, soprattutto per riconquistare margini di descrizione del reale, del reale che conta, affinché tale descrizione non ci venga confiscata.

Ho cominciato con un lavoro sul “saggio”, ossia su quelle opere che si situano al crocevia tra letteratura e pensiero (quelle di Valéry, Benjamin, Bataille, Barthes, Pasolini, Michaux, oggi Jean-Christophe Bailly, Olivier Cadiot, Nathalie Quintane...). Il saggio significa l’impegno del pensiero nella forma, ma anche l’impegno della vita nel pensiero. E questo primo lavoro ha deciso per me, una volta per tutte, della collocazione che avrei assunto: quella dove la scrittura (le decisioni della forma, delle “manovre di linguaggio” diceva Valéry) è il nostro strumento di scavo, il nostro strumento per cogliere il reale, qualificarlo il meglio possibile, ma anche immaginarlo altro, richiedere che si trasformi – descriverlo in quanto, appunto, lo si può trasformare, cercandovi dei punti di fuga, delle zone d’emancipazione da intensificare, da connettere tra loro. Quando Pasolini scrive il saggio sulla “scomparsa delle lucciole”, fa due cose: descrive (con una forza visionaria meravigliosa) una condizione sociale ed economica dell’Italia del dopoguerra, arresa ai valori del capitalismo, e provoca, nello stesso tempo, un desiderio di libertà, una sorta di scalpore, per via dell’attenzione tutta puntata sul chiarore fragile ma vivacissimo di questi piccoli insetti che sono quasi interamente scomparsi dal paesaggio; questa immagine è indimenticabile, ha avuto la forza di circolare, e viene oggi citata per dire le nostre circostanze – le nostre precarietà, inquietudini, le sparizioni che segnano la nostra epoca.

È quello che mi aspetto da uno scritto saggistico, che sappia ascoltare le idee del mondo (come Pasolini “ascoltava” le idee delle lucciole, ascoltava ciò che la loro presenza prometteva, e ciò che la loro scomparsa brutale ci faceva comprendere o ci faceva sognare), che sappia ascoltare le idee che il mondo ha (le idee che hanno le cose, i corpi, le pratiche, gli avvenimenti...) e che le amplifichi, che ci renda attenti a tutti i pensieri che si sperimentano, ai legami che si tentano, alle idee di vita che sorgono qua e là, in cose molto concrete, come un luogo, un gesto. È un’arte dell’attenzione, della vigilanza, una disponibilità, un’immaginazione che sorge direttamente dal mondo.

Si tratta di suscitare, a partire da una caratterizzazione paziente degli stati di realtà, la convinzione che niente ci obbliga a vivere “in questo modo”. Che la vita potrebbe essere diversa. Che lo è già in alcuni punti del territorio, all’interno di certe pratiche. E che gli scrittori posso orientare il loro sforzo in questo tentativo di ascoltare le idee che ha il mondo, il mondo che ci dice che potremmo vivere in questo modo, e in quest’altro, e in quest’altro ancora... Detto in altri termini, scrivere (nella letteratura che mi piace e in quella che cerco di praticare), significa *immaginare ciò che è*. Immaginare proprio ciò che esiste, far sorgere delle possibilità. Sapere che il mondo potrebbe essere altro e che è già altro.

È con questo spirito che ho affrontato, attraverso *Sidérer, considérer* (*Considerare. Migranti, forme di vita*, traduzione italiana per Metauro, 2019), ciò che viene chiamata “la crisi dei migranti”, che è ancor di più una crisi dell’accoglienza, dell’ospitalità. Mi sono rivolta a coloro che si accaniscono a descrivere in modo corretto, quindi a trattare con giustizia delle vite e dei luoghi troppo spesso squalificati, coloro che vogliono andare a vedere, negli accampamenti e ai margini delle strade (come fa il collettivo PEROU, guidato da Sébastien Thiéry), per ascoltare le vite che si

sperimentano e i legami che si rischiano, per riuscire a mostrare ciò che nel fango sfugge al fango, per documentare quello che accade, per coltivare altre storie, per *considerare* veramente questi destini che ci dicono molto del mondo che viene.

Si tratta di una politicizzazione esplicita del Suo lavoro, come si è andata elaborando?

Con voi! Con gli interlocutori, i pensatori, gli amici impegnati nelle lotte. Anche con gli studenti, che vedo sfidare precarietà di ogni tipo e cercare risorse nel pensiero. Con la mia propria storia, con l'evidenza che l'uguaglianza (l'uguaglianza delle vite, delle considerazioni), è il valore meno attivo nelle nostre società. Con tutti quelli che mi hanno in qualche modo indicato il tema profondo del mio sforzo, e chiamata su altri territori.

Mi sono accorta che il mio tema, di libro in libro, era la questione delle "forme di vita" (le maniere d'essere, di condursi, di abitare, di legarsi, le maniere di fare, i gesti al lavoro, i ritmi sociali, i modi delle relazioni...); era questo che cercavo nei testi: la preoccupazione di vedere le forme delle nostre vite, il desiderio di pensarle, e persino di giudicarle. E ho valutato come questa questione non fosse solamente un tema, ma il luogo stesso delle nostre dispute, delle nostre collere, delle nostre militanze, soprattutto oggi.

Ho cercato di chiarire tutto ciò in un libro, *Styles. Critique de nos formes de vie* (Gallimard, 2016), che verte su questi aspetti; il libro constata la presenza insistente di alcune parole ("maniera", "stile", "modo", "modalità", "ritmo", "gesto", "ethos"...) nella descrizione e nella valutazione della vita durante il periodo moderno; queste parole (e i valori molto diversi che esse promuovono) sono comuni a ogni tipo di discorsi, letterari, filosofici, sociologici, antropologici, da Balzac a Lévi-Strauss, da Kafka a Marcel Mauss, Ponge, Canguilhem, Foucault, Pasolini, Bourdieu, Rancière, Judith Butler...; sono loro che, da due secoli, servono a descrivere le vite. Conducono a qualche cosa come una "stilistica dell'esistenza" e rivelano che la questione delle forme di vita, della pluralità delle forme assunte dalla vita, del modo in cui esse costeggiano la scena democratica, del senso che noi diamo a questa pluralità, è forse la questione moderna per eccellenza.

Perché allora una politicizzazione? Perché nel momento in cui ci interessiamo a queste questioni, non si tratta mai semplicemente di descrivere le forme delle nostre vite, di constatarle, ma sempre di sperare o di accusare, di entrare in un discorso critico, e spesso in un movimento d'emancipazione: designare le forme che contano, quelle che si vuole proteggere o, all'opposto, accusare; designare gli stili di vita che vogliamo, di cui sogniamo, e quelli che soprattutto non vogliamo, quelli che combattiamo, quelli di cui abbiamo paura, gli stili che meritano di essere conservati, che meritano la nostra battaglia per conservarli...

Questa disputa sulle forme di vita è ciò che si esprime nelle piazze, nelle ZAD (acronimo di *Zone à défendre*, come quella costituita in Francia a Notre-Dame-des-Landes). Si rivendica, si immagina, e soprattutto si *sperimenta* la possibilità di altre maniere di vivere, di altri modo di abordar la vita – altri modi di abitare, di mangiare, di votare, d'imparare, di amare, di coltivare, altri ritmi quotidiani, altre pratiche, altri sogni...

L'insegnamento della ricerca letteraria ha mutato qualcosa nel Suo modo di concepire le forme letterarie? Esiste una sfida nell'insegnare oggi (a differenza di ieri)? Come la definirebbe?

Insegno a l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi a studenti che cercano la loro strada in mezzo a discipline molto varie. Questo mi obbliga a partire per la tangente, a uscire dalla mia specialità e a pormi delle domande sulla trasmissione della letteratura. Ho rinunciato presto all'idea di convertirgli agli studi letterari! Cerco semmai di mostrare loro che è possibile riflettere *con* la letteratura, e non solamente *su* di essa. È questa situazione d'insegnamento che mi ha

convinto che la letteratura può essere considerata come un alleato, una potenza, un metodo persino (una guida per l'attenzione, uno strumento di lotta contro l'indifferenza), e non solamente come un oggetto di studio. Non so se sia così che bisogna fare, e che bisogna fare "oggi", ma credo che vi si trovi una certa intensità.

Cerco quindi di far vivere i testi nelle questioni attuali, quelle che configurano anche le scienze sociali; cerco di mostrare che le opere letterarie (non solamente quelle di oggi) possono entrare con vigore nei nostri dibattiti, nei nostri tormenti, ma che bisogna aiutarle a esercitare la loro forza, affinché possano affinare le nostre maniere di vedere e le nostre maniere di dire, e spiazzare così le nostre domande. Ho per esempio consacrato un intero anno allo studio del pronome "noi", in poesia e in politica – per comprendere il desiderio che suscita oggi il "noi" – "il luogo del noi / dove ogni cosa si risolve", come diceva Aragon. Si trattava di riflettere a ciò che è un soggetto collettivo, e molte poesie (di Rimbaud, Baldwin, Damas, Bernard Noël, Stéphane Bouquet, Jean-Marie Gleize...) aiutano a riflettere su questo, a sperimentare il calore della parola "noi", la forza del suo richiamo, ma anche i suoi pericoli, le sue scorciatoie, i suoi abusi. Le poesie erigono tante scene dove tentare di dire il "noi", dove domandarsi come poterlo dire o come non volerlo dire affatto.

Ho delle convinzioni che voglio trasmettere: che è in nostro potere il lavoro *con* le parole, non contro di esse, per riconquistare il controllo, come dicevo, dei modi di qualificare la realtà. E la letteratura serve per essere *citata*, per raggiungere le nostre circostanze, per prendere il suo posto nelle nostre domande e nei nostri saperi. Quando Baudelaire dice, in una pagina delle *Fusées*, che "Il mondo sta per finire", non parla del nostro mondo, del nostro mondo deturpato dai saccheggi inediti, ecologici, sociali, politici, eppure parla di noi, di cosa significa perdere "un mondo". E possiamo tentare di onorare l'appuntamento che abbiamo qui con Baudelaire.

«Le nostre capanne», spavalderie, indirizzi, poesia, antropologia allargata

Questo libro (*Nos cabanes*, Verdier, 2019) riflette (e sogna, e combatte) attorno a questa figura così presente nel nostro immaginario politico, la capanna. "Le nostre capanne", dal mio punto di vista, sono tutte le risposte o i desideri di risposta allo stato del mondo. Sono delle spavalderie, dei modi di occuparsene in modo diverso. Fare delle capanne significa inventarsi delle maniere di vivere in questo mondo deturpato. E ho l'impressione che sia il compito specifico che ci spetta in questo tempo di tutte le precarietà: costruire delle capanne nelle piazze, nei terreni incolti, nelle foreste, negli accampamenti, nei giardini, ma di certo anche nei pensieri, e sulle pagine, nelle frasi, e nei legami che saremo capaci di conservare gli uni con gli altri, e di conservare con un mondo incerto. Ciò che mi sforzo di far capire, è che non si tratta, in questo mondo deturpato, di mettersi a margine, di cercare rifugio, di sopravvivere, ma di vivere, e dunque di allargare la zona da difendere, perché di vita da tenere in vita, di possibili, di ragioni di lotta, ce ne sono un po' d'ovunque sui nostri territori.

A chi s'indirizza tutto ciò? A chi si rivolge? A tutti quelle e quelli a cui potrebbe infondere forza. È forse vanitoso dirlo, ma è la mia speranza, o quello in cui credo: che si scriva e si legga per cercare di comprendere ciò che ci sta a cuore, ciò che ci potrebbe stare a cuore, per sostenere in noi l'amore della vita, per immaginare di nuovo, per raccontare altre storie, per riprendere fiato...

E credo che la poesia abbia molto da dire qui, che abbia molto da dire all'epoca dell'"antropocene", come si usa dire. Perché queste "cose" che richiedono così intensamente che le si tratti in maniera diversa (gli uccelli, le foreste, i fiumi, gli oceani, gli impollinatori, i fantasmi, tutti questi grandi e piccoli popoli della terra, tutti questi soggetti del "terrestre", come dice Bruno Latour) sono le antichissime cose liriche. I poeti hanno l'abitudine di ascoltarle, di ascoltarle cantare, gridare, tacere, ma anche protestare, lamentarsi, o ancora sognare, e proporre le loro idee – le loro idee di vita così differenti dalle nostre, le loro idee di animali, di pietre, di uccelli... I poeti conoscono bene questi spazi, che sono ormai quelli delle lotte, e dell'immaginazione molto concreta delle pratiche di

vita alternative: le ZAD, le foreste, le zone umide; sono i luoghi di Ovidio, di Novalis, di Rilke, i luoghi isolati e pullulanti dove Ovidio situava le sue metamorfosi, e pensava la vita come una faccenda di metamorfosi e di grovigli permanenti.

E questo ci riguarda talmente! Questo ascolto delle cose della natura, questa maniera di saper prestare orecchio alla natura, di voler riacciare un rapporto con essa, è oggi molto preziosa. Il nostro mondo deturpato esige un allargamento della percezione: esige che si sia capaci di sentire meglio, di ascoltare a più vasto raggio, e d’immaginare dei legami da custodire con i nuovi venuti sulla scena politica, ossia gli animali, le foreste, gli oceani...

La poesia partecipa di fatto all’allargamento del “parlamento dei viventi” di cui abbiamo bisogno. “L’allargamento (è una parola chiave di Bailly), ovvero l’ampliamento e nello stesso tempo la liberazione, che è al centro della poesia, è anche ciò che praticano i più liberi dei nostri antropologi e filosofi – Eduardo Kohn, Donna Haraway, Anna Tsing, Vinciane Despret, Gilles Clément, Emanuele Coccia... – quando si chiedono (come già faceva Ponge !) come pensa una foresta, come pensa un animale, una pianta, e vi trovano delle repliche al saccheggio ecologico, delle idee sulla maniera in cui potremmo trasformare le nostre forme di vita, se si osserva appunto tutto quello che viene inventato nelle pieghe del territorio.

[...]

Domanda enorme: che cosa la poesia – e indubbiamente *una certa poesia* – ha di specifico, che cosa lei sola è in grado di fare?

Una certa poesia in effetti, una poesia delle *frasi*: quella che si dedica a tentare dei legami, a farne e disfarne, dei legami tra individui, tra viventi umani e viventi non-umani, tra viventi e non-viventi... Le poesie che mi toccano sono quelle che aprono un territorio sintattico dove pensare dei legami e dove praticarli: fare e disfare rapporti, idee della vita, dei grovigli del mondo. Sono convinta che la grammatica serva a questo, e il verso ancora di più. C’è una politica dei pronomi, una politica delle proposizioni, o del ritmo, o del taglio che ci parlano direttamente delle forme di vita, che danno loro la caccia, le giudicano, e ci permettono anche di immaginarle nuovamente. Mille legami differenti, tutte le *forme* dell’essere-con e di pensare-con, tutte le maniere di essere insieme, di essere dentro, di essere senza, di essere contro... Come in quello splendido testo poetico di Dominique Fourcade, *Al guinzaglio*, scritto a partire da una foto (la conosciamo tutti) di un prigioniero tenuto al guinzaglio da una soldatessa americana ad Abou-Graïb; la poesia dice le nostre interdipendenze, l’orrore di questo attaccamento, rende manifesto che tutta la vita è nelle mani degli altri, amabili o per niente amabili; essa “reca delle mani”, come dice un altro poeta, Stéphane Bouquet, in *Vie commune* (Champ Vallon, 2016). Ecco la poesia che amo, quella che reca delle mani, e ancora delle mani, che tenta e pensa dei legami, con e dentro il mondo.

Marielle Macé

[Traduzione di Andrea Inglese]

LETTURE

ALESSANDRO BROGGI
DA "NOI"

Pensiamo troppo in termini di storia, sia essa personale o universale. I cambiamenti appartengono alla geografia, sono orientamenti, direzioni, entrate e uscite.
(G. Deleuze)

Descrivere un mondo richiede un nuovo linguaggio, un nuovo vocabolario, una nuova serie di presupposti.
(B. Sterling)

Credevano di conoscere la felicità; credevano che la loro invenzione fosse libera, magnifica, che impregnasse l'universo a ondate successive. Credevano che bastasse loro camminare perché il cammino fosse felicità.
(G. Perec)

1

La strada è accidentata. Piove. Stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a distrarci camminando: a volte pensiamo a una persona in particolare, altre volte è solo l'idea di una persona. Seguiamo puntualmente il percorso: cosa c'è di fronte a noi? La linea azzurra di un corso d'acqua riflette le prospettive, il tempo si schiarisce. Non smettiamo di ridere, la cosa più importante per noi è che qualcosa succeda. Lo stridio della civetta si fa sentire più volte, vicinissimo. Attraversiamo la prima cortina di alberi, il paesaggio è solo moderatamente boscoso, diciamo qualche frase con calma. Adesso il tempo si muove più velocemente. Una sponda fluviale sabbiosa, la superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo. In questa zona confluiscono diversi tipi di ambienti, ci sono innumerevoli direzioni.

Guardiamo il cielo – qual è l'intero campo delle possibilità? Lo chiediamo agli altri ma è più che altro una domanda rivolta a noi stessi. La storia lo dirà, sapremo quello che faremo e avremo tutto il tempo per farlo. Scorgiamo qualcosa in lontananza e avanziamo da quella parte.

2

In un ambiente che chiameremo il "paesaggio" è notte. Non ci interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione, progrediamo attraverso la vegetazione. La vista è scura ma il cielo risplende leggermente. Segnano il passaggio tra i termitai scolpiti cespugli alti appena pochi centimetri, non ci sono altre persone, si vede piuttosto bene ogni cosa. La nostra conversazione è ad ampio raggio, sono coinvolti numerosi temi. Ci muoviamo lentamente, poi giù verso la vallata.

Alcuni scoiattoli lasciano il posto dove stavano prima mangiando; siamo ora fuori dal bosco, "due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione, camminano in habitat alquanto diversificati, si mette a piovere e ciascuno a turno si ferma un attimo a guardare. C'è qualche sincronizzazione nelle loro azioni, e un certo grado di comprensione condivisa, o almeno così sembrerebbe se li si scrutasse da lontano. Un'idea di miglioramento è relativa alle loro intenzioni, ma non è chiaro se queste siano buone o cattive, né in quali termini lo siano. Quattro persone che si incontrano una volta e che forse non si rivedranno mai più".

Le informazioni necessarie per comprendere il significato dei nostri spostamenti non ci sono date, e non è nota la relazione tra le singole tappe del tragitto. Soltanto, ci si racconta che avremmo intrapreso un lungo viaggio, due uomini e due donne.

3

Cominceremo parlando sinceramente: non riuscivamo a uscire per strada a causa dell'eccesso di informazioni. Ogni persona che incontravamo o che vedevamo era un nuovo mondo possibile, una biografia in corso. Ogni sguardo casuale il disvelamento di un suo infinitesimo stadio. Erano troppe – e continue – le espressioni diverse di volti sconosciuti da decodificare. Le modalità di comportamento, sempre differenti. I pensieri e i tracciati: imponderabili. Ogni uscita era un'avventura.

E così all'interno, ciascun oggetto che osservavamo o con cui interagivamo era una vicenda senza fine. A ogni individuo, a qualunque ora del giorno, nella diversità delle situazioni e nelle più variegata sfumature degli atteggiamenti, in qualsiasi dialogo tra sconosciuti e dietro tutti gli strumenti e i prodotti, della vita quotidiana come del lavoro, c'era una storia concreta, tangibile, effettuale.

Perciò ci siano risolti a trasferirci nei boschi; ma di nuovo la cosa si è dimostrata insostenibile – ciascun albero è un individuo, ogni piccola porzione di terra e ogni angolo visuale, un'eccezione.

L'identità che ci costituiva era un gioco di sedimentazione e innovazione composto da variazioni immaginative potenzialmente illimitate. Il ripetuto spostamento del fuoco dell'attenzione, i cambiamenti di distanza e di prospettiva implicavano il pendant di un'inesauribile pluralità di motivazioni ed emozioni. E ora questo: le fronde dei noci si staccano, nella semioscurità, sulle strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia.

4

Abbiamo provato a intercettare i momenti non decisivi, l'inazione, quello che sta per verificarsi o che è già inavvertitamente accaduto. A procedere, esplicitare – ci si chiede, ora ce lo diciamo.

Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato: Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania ci svegliamo, Norberto sta scostando le sovraccoperte e intanto ha potuto distinguere le circostanze nelle quali ci troviamo. All'improvviso i timori si sono dileguati, così, con una distensione graduale, il cielo dell'alba è apparso incoraggiante. In seguito a queste prime osservazioni si conoscono Maurizio e Tania, poi usciamo.

Stiamo affrontando un cambio di pendenza, si sente il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi, ci siamo allontanati. La giostra delle differenze ci forniva un orizzonte definitivo, una sindrome condivisa che non conduceva a un'intensità di vita, e ai cui turbamenti seduttivi – non ci sembra difficile ammetterlo – non siamo più vincolati. Sogniamo, confusamente, di qualcos'altro.

La formula che esprime meglio questo sforzo è: “un'idea di futuro”. Abbiamo contemplato una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto sta diradando erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora ha parlato con Maurizio. Non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando. Evidentemente Tania e Norberto ci hanno convinto a prendere una risoluzione di carattere permanente; mentre stabiliamo di rendere le esperienze non memorabili, rimuginiamo.

Ci siamo accorti che stiamo correndo: si è visto che sarà una pratica costante, abbiamo preferito dare libero sfogo ai movimenti, e sarà imparagonabile. Errori inediti diventano ora accessibili, quindi Norberto ha avuto ragione, Tania sostiene che ne stiamo avendo l'occasione. Da dove ci troviamo si discernono grossi ceppi di sughero e aperta campagna, torneremo affascinati?

Sarà difficile e molteplice, piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati; sarà anche irriducibilmente controversa. Ci siamo avviati lungo le possibilità di scelta: la mutata contingenza sarà fiancheggiata da foreste di limoni ed eucalipti, ammantata di verde. Tanto più risaliremo una dorsale scoscesa – stiamo tentando – è il tratto di allacciamento con un lago tutto animato da cigni dal collo nero, non abbiamo il tempo di constatare, scriveremo domani.

5

Pare che abbiamo optato per partire. Benché sia brutto tempo. Si suppone che stiamo entrando nella macchia per un sentiero di aranci silvestri, si può osservare come i gesti stessi ci suggeriscano movimenti che diverranno azioni. Non sembra di poter escludere che il versante alberato che talvolta si intravede sarà presto invisibile, Norberto dirà: «Tra un paio di colline non lo vedremo che di scorcio».

Eleonora non si guarda mai attorno, osserva come se avesse davanti a sé una strada vuota, e avviene che una torbiera penetri a punta nel cuore del bosco d'alto fusto, e per contraccolpo a un fondo argilloso faccia seguito il prato. Abbiamo un'impressione: il basso soffitto di nuvole sta diventando meno denso; si è visto come gli aceri campestri si accompagnino ai carpini bianchi, tra poco nello strato erbaceo si susseguiranno le fioriture.

E sarà ragionevole tagliare per i campi a più riprese. Raccontiamocelo ancora, siamo qui da così tanto tempo, stiamo stendendo il verbale dei nostri passi, Maurizio fa banali commenti sulla vegetazione. Possiamo presumere che la boscaglia stia per cedere terreno, possiamo servirci di ogni parola per cambiare discorso; siamo capaci di tutto, coltiviamo una spensierata indifferenza. Mentre parliamo pensiamo ad altro.

Tania dirà: «Ci dirigiamo» – C'è qualche altro posto dove andare? Adesso, ormai da migliaia di anni.

6

Parliamo, ci sorprendiamo, parliamo ancora, immaginiamo. Sembra sempre che ci stiamo dirigendo verso qualcosa ma ogni volta prima di raggiungerla cambiamo direzione. Possiamo scegliere di concentrare la nostra attenzione su un elemento piuttosto che su un altro. La descrizione delle azioni diventa una descrizione di pensieri, la descrizione dei pensieri diventa una descrizione di azioni.

Il sentiero si divide a più riprese incrociando altre vie della stessa importanza, le distanze non sono così manifeste, ed è raro incontrare specie davvero dominanti. Molte essenze sono distribuite a chiazze, altre sparse e poche uniformemente. Spesso per trovare una pianta di una stessa specie occorre spostarsi per molte centinaia di metri; nuvole alte intercorrono, diorami momentanei si stagliano come universali pragmatici nel cielo vaporoso, abbiamo visto un procione.

Trascuriamo molto tempo a guardare, per stabilire cosa ci sia qui fuori, in modo percepibile quanto non dichiarato, impegnati in un compito che non prevede urgenza. La natura delle nostre osservazioni ci sfugge, dentro condotte personali apparentemente idiosincratice, appollaiati nelle nostre nicchie come allegorie.

Stabilità e locazione sono una questione di volontà e circostanza, tutto ciò che le riguarda è desultorio. Questo ci tranquillizzerà: i traumi sono infrequenti e sempre reversibili. Sopravvivremo a tutto ciò che riusciremo a comprendere, lungo il medio corso dei nostri pensieri Norberto ci largisce ogni genere di consiglio, abbiamo motivo di credere che non ci succeda nulla, non ci sono angoli ciechi. Insomma.

7

Da qualche ora continuiamo a sbucare tra radure e dislivelli, le case qui sono isolate le une dalle altre da folte distese di mimose e dalla distanza tra i piani. Marcite e scarpate. Scarpate e marcite, peripli e rettifili, la roggia dalle acque diafane, l'affluente secco, le risorgive, i cardamomi giganti che riparano le terrazze, i ratti acquatici. Questo nostro camminare produce abitudini mentali, posture, pregiudizi, conoscenza. Crediamo realmente alla sequenza di ciò che facciamo, tutto quello che vediamo esiste. Ogni nostra costruzione deriva dall'essere al mondo in un luogo e in un modo particolare. In ogni momento descriviamo lo spazio e il tempo a partire dalla nostra posizione.

Maurizio dondola il busto avanti e indietro, Eleonora sbadiglia. Alterniamo più volte la quiete al movimento finché non è possibile avvicinarsi ulteriormente alle finestre a causa della densa vegetazione. Ci studiamo a vicenda per adeguare le nostre reazioni, ciascuno sceglie l'intenzione con cui pronunciare la parola all'indirizzo del proprio vicino. È tutto molto tranquillo, la sera cala serenamente, scriviamo che i rami gialli ci spazzolano il volto.

8

«Perché», dice Tania, «l'adattamento alle condizioni forestali non è solo teorico. Saranno le risposte che riceveremo a indicarci che portata avranno le nostre scelte». Dà forma alla nostra vita sociale e concettuale una copertura arborea relativamente fitta, e potremmo accorgerci che percepiamo il paesaggio come un continuum, visibile ai nostri occhi e comprensibile per le nostre menti, perché e nella misura in cui vediamo e intendiamo soltanto la nostra scala di interazione, solo dal nostro punto di vista, il resto rimane inavvertito.

Nel disegno dei cuscinetti erbosi o secondo il fogliame intermittente, ingranati nel procedere di un itinerario spontaneo, non comprensivo, le strette biforcazioni della flora a istruirci sui nostri meccanismi interattivi – abbiamo notato che l'ambiente non è solo uno stimolo finalizzato a ottenere una descrizione, i nostri schemi si modificano in base alle sue informazioni. La ragione è incapace di figurarsi un senso ulteriore al di là di questo, i pensieri obbediscono a quello che vediamo.

Un'altra aurora con canti di uccelli. Un lucore vago si ingrandisce poco a poco mentre a est il cielo comincia a sbiancare. Questa mattina percorreremo qualche intersezione gregaria, che differenza fa? Un'erranza fantomatica, imponderabile regola l'attribuzione di significato agli eventi, la mancanza di un'accurata rassegna degli argomenti si sta rivelando una causalità consolidata. Si parla di proseguire sotto raffiche tese, attraverso le latifoglie, tra albe filate e vaste conche lacustri. Tra il margine del bosco e le spiagge fossili, dall'altra parte del torrente. Tra i fiori cappucci e la curvatura dello spazio.

Notizia.

Alessandro Broggi (1973). Pubblicazioni principali: *Antologia* (in AAVV, *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009), *Coffee-table book* (Transeuropa, 2011), *Avventure minime* (Transeuropa, 2014), *Protocolli/Protocoles* (Benway Series, 2014); ha co-diretto "L'Ulisse" e ha scritto su "Nazione Indiana" "GAMMM" e "PuntoCritico", siti di cui è stato redattore ("Nazione Indiana") o co-fondatore. Una precedente versione di questi stessi capitoli di *Noi*, suo primo romanzo, è apparsa sul numero 69 di "Nuova prosa". La biobibliografia completa dell'autore è consultabile al link biobibliografia.wordpress.com.

Roberto Minardi

GIULIA MARTINI

Mi consola del fatto che tu muoia
il giorno che hai rotto l'eterno ritorno
a Quarrata in provincia di Pistoia.

*

Ciascuno per Firenze è come se
calmamente deposto dalla croce
questa mattina calmamente andasse.

Passa il cinquantasette, quasi scivola
pieno di gente, lento, sui viali –
e prima o poi tu riderai con tutti.

E vi entreranno altri, innumerevoli –
raccolgo le radici, gli antroponimi
della tua deità che va in frammenti.

*

Tra i santi Sebastiano e Caterina
in un particolare con due angeli
hai gli occhi quasi chiusi. Cosa pensi
mentre timidamente questo fiore
che avevo colto t'interessa poco?

Hai il capo avvolto in un mantello nero,
mi tieni in braccio male, pressappoco.

*

A te che giovane, seduta a un tavolo
sillabi come se fosse un editto
vorrei che ci vedessimo domani –
ho scritto questi versi ottuagenari.

*

Quando mi dici: – *Ci sentiamo presto*,
e mai una volta che lo sia davvero,
è una simulazione del parlato.

Ma in questo affrancamento dal reale,
ripeti il gesto sacro di un romanzo:
produci forme di un significato
mimetico, appropriante, originale –
e tutto pare che si riproduca.

Amore mio: se sei davvero tale,
è per il tuo continuo darmi buca.

*

Gli esempi che mi fai li scegli tutti
aprendo il rituale delle pagine
tra il verbo dire e il verbo dirottare.

*

Cosa te ne farai di questi omaggi,
fialine di cosmetici, i miei versi,
i buoni viaggio che riversi in viaggi
Verona Porta Nuova – Roma Termini.

Qui sono i gran deserti e la Carena
tra l'Equatore e il Tropico del Cancro
mi dice che fra poco morirai –
tu e i poeti che ti hanno cara.

Non li leggi. Di quest'ipergigante
poco t'importa. Compri lingerie.
È stato tutto un grande inintelligersi.

Mi alzo presto, di queste mattine –
ho impressa nelle retine l'immagine
di te in un dì di festa, il petto e il crine.

*

Guarda che rime, guarda con quanto stile
metto un mare di distanza dalla vostra
numerosa figliolanza femminile.

*

Quella figura che riluce e siede
diffratta e sparpagliata a una fontana,
all'unica fontana del quartiere

e prodiga a chiunque i propri doni
come se fosse un'opera di bene
alimentare una tristezza in tutti –

quella sei tu? Me lo domando sempre.

E intanto tutti che le sono grati,
che nella sua palude vanno in torma
per fare a lei, al bel fianco colonna.

*

Io non ti seguirò fino alla fine del camino –
non mi avvicino alla tua casa, dove un fuoco
profumato di vitalba è l'interregno
fra l'uno e l'altro dei tuoi tanti amori.

Vado lontano, con gli uccelli migratori –
a ovest vado, dove un lago ha fatto un segno.

Notizia.

Giulia Martini è nata a Pistoia e vive a Firenze, dove si è laureata in Letteratura italiana contemporanea con una tesi su *Pigre divinità e pigra sorte* di Patrizia Cavalli. A giugno 2018 è uscita, per i tipi di Interno Poesia, la sua seconda raccolta di testi poetici, *Coppie minime* (Premio Ceppo Selezione Poesia). Sempre per Interno Poesia ha curato l'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, il cui primo volume è stato pubblicato a marzo 2019. Sue poesie sono comparse su varie antologie e riviste, tra cui «Poesia», «Gradiva» e «Paragone Letteratura», fondata da Roberto Longhi, e trasmesse recentemente nel programma radiofonico *Fahrenheit* di Radio 3 Rai.

STEFANO MODEO*Un'altra volta*

È successo un'altra volta.
 Di ogni cosa ci sentiamo responsabili,
 d'improvviso il dolore si fa uomo disperso.
 Noi siamo vivi, siamo vivi capisci
 e possiamo dire di sì o no con la testa.
 Ma i pesci ora baciano la tua bocca,
 è successo un'altra volta.
 Ascolta, prova a sentire questo coro di campane
 le voci che non ti hanno conosciuto,
 la foto sulle ginocchia di tua madre.
 Ascolta, gli scioperi parlano chiaro:
 è alta la tensione. Sono giorni di rabbia,
 stanchezza, alcuni provano a stringersi
 in canzoni al picchetto. Il dolore è una
 condizione politica . Sotto queste nubi
 la saliva sa di ferro, è sangue.
 I nastri sono fermi, carichi di merce
 tutti attendono il corpo che riemerge.
 Il mare ha inghiottito l'anima operaia,
 non si trova, è successo un'altra volta.
 Il pesce forse l'ha digerita, a noi ora
 tocca solo piangerla in conchiglia.

*

La forma

Scendere in basso forse si deve, con dura lente
 mettere a fuoco. Avevo pochi anni quando
 ho letto una morte su un foglio, non sapevo
 le lettere. Eppure la forma mi disse quel nome.
 Vivere forse è compatire le cose, tutte comprese
 ed entrare a far parte del loro oscuro linguaggio.

*

Case occupate

Occupano le case popolari,
 queste colombaie che sembrano celle.
 Ci volano intorno droni ronzanti
 ogni ballatoio è sotto controllo,
 le rivendono a chi una casa l'avrebbe
 quelle con le porte blindate e i cancelli,
 ci mettono dentro un figlio innocente
 un diritto è uno scambio di merce.

I palazzi abbandonati del centro sono difesi
 ma la proprietà muore quando incontra la vita.
 Allora alcuni occupano le case degli altri
 la città è vuotata, la città se n'è andata.

E se li cacciano prenderanno altra terra e
 costruiranno un quartiere indipendente e felice.

*

Compagni

Alcuni dicono: scendete dal piedistallo
 abbandonate la luna alcuni ingiuriano
 i soliti intellettuali altri aggiungono,
 sono solo una parte del corto circuito.
 Oggi che trovarsi insieme è illudere una
 vecchia speranza, lontani dalle domande,
 lontani dai dubbi. Tanti di noi si vedono
 ancora. Sono coloro d'incrollabile fede
 che talvolta non ci dormono la notte
 e vivono ogni occasione come quel cielo
 in cui riporre la propria salvezza, ma anche
 e soprattutto – forse – quella degli altri.
 Io credo senza pericolo di coscienza
 che ci siamo persi di vista in un lento naufragio,
 tra le cose concrete e le maschere belle.
 Tuttavia è davvero necessario riprovare a capire
 quale turno abbia la giustizia a questa parte
 e inchiodarla a quel muro che ergono tutti
 davanti al panorama scheletrico del mondo.

*

Naufragio

Forse non ci eravamo accorti del mare livido
 in cui nuotiamo. Non apriamo gli occhi mentre
 sincronizziamo il respiro immergendo la testa.
 Sentiamo anche il pesce più muto ma siamo
 pronti a stupirci e a dirci più poveri degli altri.
 La riva ospita un corpo morto di rovescio.
 Il mare è una fioritura di morti ma nella morte
 gli occhi vedono capelli arruffati e tra le pieghe
 del collo il sale che passa un filo di perle.

*

Fare finta di niente

Considera quello che ora abbiamo.
 Una casa, le parole che sappiamo
 dire al momento più opportuno.
 Ciascuno di noi custodisce, si conserva
 nella storia che ha prodotto.
 Ci siamo parlati a lungo, le parole
 sono state riposte nelle buone maniere,
 nei convenevoli civili.
 Tu ti sei alzata e soddisfatta sei andata
 a dormire. Io ho preso un buon libro
 dalla libreria. Ho letto di quando gli uomini
 venivano tranciati e stirati dai cavalli
 e le donne bruciate nelle piazze.
 Forse ho provato sollievo. Ho pensato
 nuovamente a quello che abbiamo.
 Una casa, le parole che sappiamo.
 E l'istinto d'imitare una postura borghese.
 Ciascuno di noi custodisce,
 si conserva nella piccola proprietà.
 Si rassicura nel possesso delle certezze.
 E quando queste vengono a mancare,
 a lungo andare, facciamo finta di niente.

*

Ritorno

La cava aveva intorno la polvere alta
 il carrello dondolava al centro della bocca.
 Ai piedi si scioglieva il verde in bruno e infine giallo.
 Io tornavo. A salutarmi le pale nel vento,
 lo sgomento nell'altura che si azzera, si fa tavola bruciata.
 Era estate, dove muoiono i contadini d'Africa.
 Le vigne e l'uva inseguivano la strada,
 facevano riparo alle guance tagliate delle nigeriane.
 Muri di case si reggevano come anziani.
 Ogni ritorno aveva in se una domanda,
 cosa ancora avevamo da dirci.
 La luce portava la stanchezza della vista,
 la bella vista che tutta si stagliava nella pianura.
 Il treno mi portava. Le voci nei vagoni
 si facevano sempre più vicine. La mia lingua
 srotolava con gli odori di mirto e uliveti.
 Tu non c'eri. Il viaggio è un rito mio,
 solo mio, un'apertura magra nel futuro.
 Chi ero io, la mia parte. Quando il carrello
 cigola troppo, lo inghiottisce il cuore della terra.

Arrivano i paesi, la violenza delle case.
 I maschi si toccano il sesso nelle piazze,
 fumano diana rosse.
 Vidi la piazza, come una foto.
 Le pose dei muri, le divise in pattuglia,
 la fontana chiara. Una ragazza seduta al sole.
 Io cercavo la sagoma, un atteggiamento,
 il riconoscimento mio nella vita cittadina.
 Ma erano cambiate le strade, le insegne dei negozi.
 Ed io solo avevo una terra non riconosciuta.
 Poi la città, con il suo mare. Al porto i pensionati
 pescavano pesci inquinati. Il mare era ferro,
 inscalfibile, retto come una legge.
 Io mi versavo in quel liquido denso.
 Ero tornato. I marinai in congedo
 cercavano donne, i cani ringhiavano.
 I nomi sui marmi dei morti, i bambini
 li usavano per far sponda alle biglie.
 Le nubi intorno alle case erano madri, erano morte.
 Io stringevo le dita nei palmi, percepivo la fine.
 L'arrivo, l'attrito. I luoghi della memoria, le tracce.
 Il golfo m'ingoiava, nella sua corrente scorrevano
 le barche, i pesci solitari. Le navi militari
 stazionavano ferme, di guardia nella rada.
 Calava la notte, il vento passava da sotto
 e cresceva la voglia di camminare e parlare.
 Cielo, cielo imbruttito dalle luci sguaiate della città.
 Cresci, cresci nel buio, sommergici tutti, facci sparire.
 Spegni quei fumi, silenzia le case
 stacca le spine dell'elettricità.
 Nascondici i segni che abbiamo creato
 bendaci gli occhi di fronte a questo dolore.
 Ho visto l'intrico di strade
 che portano rocce dopo lo scavo.
 Non ero più solo, di nuovo: eravamo.
 Ci siamo calati non senza coraggio,
 piccone alle mani abbiamo fatto la crepa
 in questo tempo già frantumato
 come una bottiglia lanciata all'indietro.
 Resta al mare coprire la desolazione
 dove forse troveremo l'onda
 o la nostra fine peggiore.
 Questo, tornando, mi hai detto.

Notizia.

Stefano Modeo (Taranto, 1990) vive e lavora come insegnante a Ferrara.

“La Terra del Rimorso” è la sua opera prima. Alcune sue poesie sono state pubblicate su Poetarum Silva, Poesia, di Luigia Sorrentino, il blog di Roberto Deidier, Midnight, Poesia del nostro tempo, Atelier, Yawp: giornale di letterature e filosofie, Nuova Ciminiera.

Fa parte della redazione della rivista di poesia Atelier.

ANTONIO TRICOMI

*CLASSE MEDIA**(SETTEMBRE 2018 – AGOSTO 2019)*

Esistiamo ancora. Ma ci riusciamo solo a metà. Il piccolo uomo soffoca troppe cose. Crede ancora di farlo per se stesso.

Ernst Bloch
Eredità di questo tempo

Primo giorno di scuola

Mi sveglia ormai, l'odore dei vent'anni,
con l'alba sul cuscino ogni mattina.
Mi lavo, mi vesto, arrivo in cucina,
ancora m'invade fino alle mani.

Poi piano s'acqueta, ed ecco c'è nulla:
frulli di cuore, un dente sbeccato;
torsioni d'angoscia, il gioco del caso;
l'orma appena d'una fede perduta.

In strada l'afrore è di settembre:
un sole malcerto asciuga il selciato.
Il radiogiornale, io, come sempre:
non coi colleghi, parcheggio lontano.

Schiuma un barrito, in gola alla gente
che avvisto nell'atrio dell'istituto.
Sembra di vita, solfeggia quel niente:
"Classi seconde, ciao. Benvenuto".

Ciondolando brevi passi distratti,
penso: "in aula non lo dirò
che, d'ardore, ho giusto due avanzi
e, come offrirli, neppure so".

*

L'appello di un insegnante precario

Simile a un uomo per pulizie.
Due classi di sebo trovo ogni anno:
scarti di mondo buttati per vie;
figli del soldo che puzza pur fanno.

Dei primi non so spurgar la mestizia:
la lascio nel cesso dell'ingiustizia.
Mi tocca dar lustro, per i secondi,

al privilegio che mai li fa mondi.

Non più malpagato per insegnare:
 “Sulla tua nascita pisciacci sopra,
 diventa il destino che ti vuoi dare”.

Dacché il censo è l'unica opra,
 m'implorano tutti, pure gli schiavi:
 “Dell'essere noi, non darci le chiavi”.

*

Verso le tre del pomeriggio

«Credo di notare una leggera
 flessione del senso sociale», sì,
 mentre, stretto al letto, alla spalliera,
 mi rilasso con queste note qui.

Senza Midcult non può darsi docente:
 vero. Ma anche leggo, e m'appassiona,
 Bernhard: ogni generazione nuova
 a rovinarla è un insegnante

«che proviene dagli strati più bassi
 del ceto medio», sempre e comunque.
 Perché – dice Gazzè – interessarsi
 realmente non può, uno qualunque

che, non risentito, creda al «futuro»,
 a come ridurre a «morti di Stato» –
Antichi maestri giù ci va duro –
 studenti resi, ognuno, un frustrato.

Pensieri profondi: la digestione
 mal si concilia con tali mestizie.
 Fine dell'ozio. Ho un pantalone
 di là da stirare, poi tre camicie.

*

Un'oretta più tardi

Che sì, quattro minchiatine l'ho scritte:
 ma che me ne faccio senza un barone?
 Me la meno, con l'abilitazione.
 Stronze camicie: non restano dritte!

Chi l'aggiusta un concorso per me?
 Cazzo, mi sa che una l'ho bruciata.
 E le docenze a contratto perché,

allora, le tengo? Sì, va buttata:

come sputtanare 'sti pochi soldi.
Le accetto perché sono un cretino.
Vaffanculo, era pure di lino.
Un'ora, venticinque euro lordi.

Ma se tolgo le spese per andarci,
lontano da casa a sproloquiare –
non la ricompro: manco a pensarci! –,
un profitto non lo posso contare.

La verità è che sono un narciso.
E mi piace, da buon micro-borghese,
di falsa modestia quel mio sorriso –
si farà bastare, benché scortese,

ciascuna classe di più che ventenni,
o la scolaresca di sedicenni,
'sto professore male abbigliato –
che reco in faccia bene stampato

quando fingo un caso il buttar là,
con gli impettiti docenti di ruolo
d'un liceo di provincia e non solo:
“Insegno pure all'università”.

Ecco: mi s'è fatto tardi, dio santo.
Però il borsone l'ho preparato.
Trazioni e cyclette, anche se tanto
a un corpo molle son rassegnato.

*

Dopo gli esercizi in palestra

Ma poi ho pensato: chi se ne frega,
se muoio domani o poco più in là.
Da custodire non lascio una sega:
figlioli, pensieri, l'eredità

di qualche cosa come una goccia.
Striscia alla parete della mia doccia:
se cade si spacca, è solo vapore.
Quindi resiste, nel tempo che muore.

*

Per la solita strada

E ovunque: quanta, quanta bellezza.
 Ignara incolta felice bellezza.
 Stupita esatta tremante bellezza.
 Ambita offesa tenace bellezza.
 Mentita ingorda svanita bellezza.

*

Tentazione, in ascensore

C'è una particolare verità di un particolare suicida. Non si può vivere se non si accetta, e non si difende ad oltranza, una quota, anche minima ma inalienabile, di falsa coscienza. Chi si uccide perché patisce ogni giorno, e però non sa più sopportare, di colpo, le conseguenze del meccanico sforzo, reale o presunto, di demistificazione tirannicamente ossessiva di sé, della propria identità emotiva, culturale, sociale, conferma che la possibilità stessa della vita, per non dire di qualsiasi suo significato, è la menzogna. L'uomo che fugge da tutti gli inganni non fa in tempo a trovare la verità che lo riguarda, la verità delle cose. Trova prima la morte. Che appunto diventa, ed egli la sceglie proprio perché se ne avvede, la sua verità *capitale*.

*

Moto d'orgoglio, appena sull'uscio

Non è ammesso si debba morire:
 è solo questo, il senso d'una vita.
 Non può darsi che nessuno ti pianga:
 giusto questo pretende, la tua vita.
 Né avanza mai nulla, d'una morte,
 a una vita. Sì, alla tua vita.
 Altro da dire non c'è. O non serve,
 se c'è. Per vivere e basta, nasciamo.

*

Rivoluzione, in casa mia

Mentre traguardo una vita qualunque,
 appesa alla giacca, appesa dovunque
 stanco alla sera la lasci a sgocciare
 le scorie d'un giorno perso a gracchiare

(esserci è questo: l'assurdo che assedia
 ogni tua fibra di carne spossata
 dal fatto che manchi su Wikipedia
 e nessuna, in tivù, comparsata)

mi chiedo dov'è – sformando pianelle –

m'inquieto cos'è – slacciando bretelle –
m'incarto com'è – e sono in pigiama –
il senso che resti per qualche trama

pure di cose – volendo – da fare.
Perché a scuola mi sembra d'andare
come un pagliaccio ad un funerale.
Con ogni libro mi sento quel tale

che cuce scarpe ad un menomato.
Se detto lezioni in ateneo,
faccio parte di un gioco truccato,
io vittima un po', e un poco reo,

di questa latrina occidentale:
neppure c'è da smerdare il sapere.
C'è da permettere al capitale,
ai suoi zelanti protetti d'avere

schiaivi, liberti, vassalli, devoti.
Da azzannare il colono sbarcato,
che sempre toglie lavoro agli iloti.
Da tacere, ma sapere, quel dato:

teme anzitutto 'sta parte di mondo –
senile, imberbe, scristianizzato –
d'islamizzarsi per giunta, lì in fondo
a un declino da tempo annunciato.

E allora, a schiena dritta lo faccio,
se ho un conto da farmi star male:
lavoro e mi sbatto come un negraccio,
ma parassita mi dicono uguale;

in pensione ci andrò da tumulato,
sicché basta con sproloqui meticci,
a me prima si concedan gli spicci,
ché sono ben bianco e battezzato.

Lo faccio, perché io sì comunista,
non più grillino, cioè qualunque:
passo alla Lega. La rivoluzione,
che ne verrà, smentirà la lezione

del Novecento, tornato da Dio:
appena col peggio ci nutriremo,
il padrone, stavolta, annienteremo.
Marx lo diceva, lo ripeto pur io.

Lingue, famiglie, confini, altari:
sbertucciando quello dell'industriale,

le risorgive dei particolari
 imporranno, dell'io, l'universale.

Io che son giusto, ma tra gli affanni,
 e voglio soltanto recuperare
 una fame, che s'è fatta saziare,
 di vita, poco sotto i trent'anni.

*

Il riposo dei giusti

Senza fine mai, l'orrore del soldo.
 Senza pena mai, l'orrore del soldo.
 Mentre un corpo si squama lontano.
 Mentre un morto affiora lontano.

Lontano?

*

Brusca interruzione del sonno

Non so che sia, comporre poesia.
 Un io ch'è lambiccò di melodia
 accasarlo, per farlo accadere,
 nel colto semblante delle maniere.

E ogni tanto il canto incrinarlo
 di questo manto spurgato del mondo,
 sì che l'additi, il gergo sociale,
 suo potenziale fondiglio reale.

Perché no che non c'è, lì nella frase,
 né dietro la cute d'ogni parlante,
 un'indivisa corda eccedente
 che sappia vibrare liricamente.

Nel feudo – questo – dopoborghese,
 che forma a più forme vuote del sé,
 è puro abbaglio la rima col me
 di stilizzate, espressive pretese.

Qualcosa di più, di forse più vero
 del frustrato brusio di nessun io
 può dunque sortire dal tramestio
 d'altre brame a fenderne il velo.

Smania di prosa e dissociazione:
 sono, non sono quello ch'è in scena;
 m'alieno, conservo nella finzione

per farmi, dell'altro, la pattumiera.

Voglia di accapo innaturali,
a modulare varianti di saggi,
di apologhi e micro-romanzi,
di guazzabugli chiusi in diari.

Anche l'assillo di non cumulare,
a troppe ridde di corporazioni,
quella di dotti versificatori.
Imbastardendo linguaggi, pensare.

Tra poco fa giorno, e che succede?
Fumeranno, le rovine del tempo,
di luce, l'aria screziando d'incerto.
Studiare, di sguincio, quello che viene.

Notizia.

Antonio Tricomi è nato nel 1975. Tra i suoi volumi di saggistica: *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio* (Carocci, 2005), *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea* (Quodlibet, 2010), *Fotogrammi dal moderno. Glosse sul cinema e la letteratura* (Rosenberg & Sellier, 2015). La sua unica raccolta di quasi-versi è *la polvere* (Stamperia dell'Arancio, 2006).

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740