

UN'IMMAGINE "STRATEGICA" DELLA POESIA OCCIDENTALE

LORENZO TINTI

A distanza di anni o, meglio, di secoli, i prodotti dello spirito umano concedono l'illusione di lasciarsi allogare in categorie latamente comprensive e di rifluire docilmente nelle classi tassonomiche richieste da qualsivoglia processo di canonizzazione. Criteri di semplificazione, approssimazione, schematizzazione paiono allora costruire la sostanza stessa del comprendere (*cum prehendere*) umano, che poi non è altro che lo sforzo di trarre relazioni di senso nell'apparente disordine delle cose; al punto che non è chiaro se l'urgenza di catalogazione, anziché rispondere alla struttura dell'essere, non rimandi piuttosto a un qualche difetto della nostra complessione gnoseologica. Come che sia, è un fatto riconosciuto che la vicinanza cronologica non permetta di ridurre la complessità dell'esperienza, soprattutto in ambito intellettuale, e che le emergenze della creatività, all'atto della nascita, si accompagnino ad un alto livello di esclusività, il cui tempo di decadimento non si esaurisce certo nell'arco di qualche generazione.

Se le opere poetiche di un Pascoli o di un D'Annunzio, ad esempio, hanno ormai trovato una collocazione stabile nella scansione dei capitoli di un manuale di letteratura

italiana, le cose si fanno via via più difficili procedendo verso il pieno Novecento, fino a un punto a partire dal quale la naturale presbiopia esegetica ha il dovere di limitarsi a un atteggiamento di pura ricezione o almeno, nel caso intenda trascenderlo, di dichiarare l'opinabilità delle proprie intenzioni critiche. Considerazioni di metodo, queste, non certo nuove, e particolarmente note a chi si occupi degli aspetti culturali dell'ultimo secolo, soprattutto se connessi allo spazio ampio dell'Europa, quando non dell'intero Occidente. Nondimeno, volendo tentare di definire dei campi di forza che contengano e orientino il flusso proteiforme della lirica contemporanea, e volendo pensarli come dominati da una polarità di tensioni dialetticamente mai paga, ancora oggi sembra proprio che non si possa non ritornare alle parole di Hugo Friedrich, il quale, in un epocale saggio del 1956, riconosceva nella poesia del Novecento la persistenza di due indirizzi, per il resto inaugurati già nel secolo precedente da Rimbaud e Mallarmé:

All'ingrosso si tratta, per il primo, di una lirica formalmente libera, alogica; per l'altro, di una lirica dell'intellettualità e della rigidità delle forme. L'uno e l'altro indirizzo sono stati formulati anche programmaticamente nel 1929, e certo con uno stridente contrasto. La prima formulazione è di Valéry: «Una poesia deve essere una festa dell'intelletto». L'altra formulazione nasce dalla protesta: il suo autore è il surrealista A. Breton. Essa suona: «Una poesia deve essere il crollo dell'intelletto»^[1].

Parole, quelle succitate, che paiono poi trovare una sorta di corollario o, se si vuole, di compensazione nella riflessione di un valente estetologo italiano, Luciano Anceschi, laddove in uno scritto di una dozzina d'anni più tardo, a proposito del medesimo campo di ricerca, individuava nella lirica novecentesca la presenza di due istituzioni

fondamentali: l'*analogia* e l'*emblematica oggettiva*^[2]. Del resto, queste polarità non devono considerarsi inconciliabili, ed è ancora Hugo Friedrich a individuare alcune costanti trasversali ai diversi orientamenti di poetica:

La poesia intellettuale si accorda con quella alogica nella fuga dalla mediocrità umana, nell'allontanarsi dalla normale concretezza e dai sentimenti consueti, nella rinuncia a una comprensibilità limitante al posto della quale opera un'ambigua suggestività, e nella volontà di rendere la poesia un quadro autonomo fine a se stesso, il cui contenuto sussiste soltanto grazie alla sua fantasia illimitata o al suo irrealistico giuoco di sogno, e non grazie a una riproduzione del mondo, a una successione di sentimenti^[3].

Ciò premesso, non parrà improprio – per cominciare – ricordare come l'intera produzione lirica contemporanea affondi in pratica le proprie radici nell'*humus* feconda del Decadentismo europeo, e in particolare riconosca, più o meno consapevolmente, la propria scaturigine nella ricerca dei due insuperabili fondatori della modernità: Charles Baudelaire (1821-1867) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Al primo, che pubblicò *I fiori del male* nel 1857 (lo stesso anno che vide l'uscita in volume di *Madame Bovary* di Flaubert), va senz'altro ascritta la paternità del concetto di "poesia pura", purché lo si intenda nel senso proprio di una scrittura che rivendica a sé un'irriducibile specificità, sostanziata sempre dall'intelligenza e dall'immaginazione, e concretata in metafore assolute, nelle quali la profondità dell'evocazione e un carattere di esattezza matematica immancabilmente convivono e decifrano, per via analogica, l'apparente disordine dell'universo borghese e industriale, ricercandovi un nuovo archetipo di bellezza. La poesia di Baudelaire sta alla base del Simbolismo, pure non si esaurisce in esso: anzi, quasi lo trascende. Nei suoi testi il bisogno di significazione non

esula mai da una dimensione denotativa, così la sua adesione alla vita, come riconobbe Auerbach, è capace di conciliare una «resa realistica», cioè un sostanziale naturalismo stilistico, con il sistematico superamento simbolico della «realtà effettiva»: in Baudelaire, «la poesia non può quindi essere definita realistica, se per realismo s'intende il tentativo di rendere la realtà esteriore. Le immagini della realtà che sorgono in lui sono intese in senso assolutamente simbolico, ma concretizzano sempre nel modo più convincente un dato di fatto atroce, una realtà terribile – e questo perfino quando il controllo della ragione è in grado di stabilire che non si può trattare di realtà sensibile^[4]». In Baudelaire convivono spinte contrarie, la sua opera è il luogo di una moderna *coincidentia oppositorum*, o, per usare le parole di un altro fine interprete del grande autore francese, «la struttura ossimorica coincide col programma estetico profondo di Baudelaire: “Estrarre la bellezza dal Male”»^[5].

Mallarmé, d'altro canto, recepisce le risultanze fondamentali dell'arte baudelairiana, tuttavia in lui quel requisito di purezza, che abbiamo già riconosciuto alla lirica del suo predecessore, verrà esaltato fino al parossismo, attingendo sublimi livelli di astrazione e di ermetismo. Nella poesia di Mallarmé il mondo delle cose si “sconcretizza”, per usare un termine del solito Hugo Friedrich, smarrisce il suo substrato empirico e sfuma in un'alchimia linguistica che, a tratti, sembra alludere a una sorta di teoresi associativa, di magia allusiva al di là di qualsiasi comunicazione verbale. Dalla pubblicazione de *L'après-midi d'un faune* (1876) a quella del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), lo schivo professore di Tournon sperimenta le potenzialità di significazione delle parole, fino a scomporne le

strutture grafiche e morfosintattiche e a renderle veicoli d'assoluto. Considerato l'iniziatore della corrente simbolista, la sua ascendenza sulla letteratura a venire (futurismo, dadaismo, ermetismo, neosimbolismo) sarà enorme, fondando l'idea di una poesia alogica ed enigmatica, non più affidata al mezzo della descrizione o della narrazione, e nemmeno della confessione introspettiva, ma al potere allusivo e suggestivo di impreviste accensioni di senso.

Né, permanendo all'interno del medesimo contesto culturale, si può tralasciare il peso dell'influenza che avrà sulle generazioni seguenti l'eredità di Paul Verlaine (1844-1896) e di Arthur Rimbaud (1854-1891). Il primo, nella direzione di una cifra ritmico-melodica che si produce come musicalità malinconica ma sensuale, come *nuance* emozionale languida e rarefatta (*Romances sans paroles*, 1874), priva della lucidità spietata delle metafore baudelairiane e ormai presaga della svolta tardo-simbolista e crepuscolare; il secondo, invece, nella direzione di un maledettismo come alterità esibita, luogo su cui convergono orgoglio e vittimismo, come avvisaglia di un destino che è spingersi al di là del *positum* (*Lettera del veggente*, 1871), magari assunto con il sentimento misto della missione e della condanna.

È un fatto incontestabile che i germi seminati da questi maestri attecchiscano in tutta Europa e germoglino tra gli anni '70 e la fine dell'Ottocento in un ampio ventaglio di personalità, ognuna delle quali ne declina le potenzialità espressive secondo le proprie particolari idiosincrasie e funge, così, da *medium* tra il vecchio e il nuovo secolo. È appena il caso di menzionare, permanendo in ambito francese, la figura luciferina di Isidore Ducasse conte di Lautréamont (1846-1870), autore dei *Chants de Maldoror* e di un volume di *Poésies* (1870), opere riscoperte solo tardivamente dai

protagonisti del Surrealismo, intrise di violenza visionaria e costruite su un'allegoresi che sostanzia il sadismo e la perversione dell'uomo, portando all'estremo il maledettismo coevo. O, ancora, Tristan Corbière (*Les amours jaunes*), prima pressoché sconosciuto e poi rivalutato da Verlaine, il quale nel 1884 lo inserisce nella raccolta-manifesto *Les poètes maudits*; esponente di una poesia acre e, a tratti, popolareggiante che rimedita melanconicamente i temi baudelairiani e apre ai poeti della generazione successiva, tra i quali spicca Jules Laforgue (1860-1887). In Inghilterra, fin dagli anni '60, scrittori come Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e soprattutto Algernon Charles Swinburne (1837-1909), muovendo dalle intuizioni critiche di John Ruskin (*The stones of Venice*, 1853), declinano le tematiche decadenti secondo i principi di un Estetismo prezioso ma estenuato: quello alla ricerca di un primitivismo raffinato e sfuggente, questo attratto da forme di perversa sensualità (*Poems and ballads*). Eccentrica, in questo contesto, e arditamente innovativa la posizione del predicatore gesuita Gerald Manley Hopkins (1844-1889), intesa al recupero di un linguaggio concreto e vigoroso, nonché alle valenze metafisiche del reale. I russi Andrej Belyj (1880-1934) e Aleksandr Aleksanrovič Blok (1880-1921), infine, prima di aderire ai modi dell'Espressionismo, reinterpretano i motivi del Decadentismo europeo – e in particolare le soluzioni del simbolismo mallarmeano – nella direzione di un suggestivo misticismo.

In Italia il Decadentismo ha due figli degeneri, Giovanni Pascoli (1855-1912) e Gabriele D'Annunzio (1863-1938), i quali – pur esprimendo temperamenti affatto antitetici – dominano la scena letteraria nazionale negli anni a cavallo del cambiamento di secolo (D'Annunzio, invero, si spinge fino agli anni '30 del Novecento), sapendo coniugare in

maniera personale le avvisaglie del nuovo, che giungono d'oltralpe, con il retaggio della tradizione classicistica italiana (patrocinata, almeno fino al 1907, dal prestigio e dall'autorevolezza di Giosué Carducci). Difficile stabilire una volta per tutte se essi rappresentino piuttosto gli epigoni dello spirito ottocentesco o, invero, gli araldi del secolo incipiente, ma a riguardo valgano una volta per tutte le parole di Niva Lorenzini: «Chi si interroga sull'inizio del Novecento si trova di fronte al problema rappresentato da Pascoli e D'Annunzio, dal ruolo che essi rivestono in una situazione di confine. Chiudono l'Ottocento? Aprono il Novecento? Prevale da tempo la tendenza a escluderli dall'appartenenza al nuovo secolo, pure se la loro incidenza – se li si considera separatamente – resta indubitabile su più di una generazione di poeti, da Gozzano a Cardarelli, da Ungaretti a Montale, dalla Rosselli a Sereni, da Zanzotto a Baldini»^[6].

Giovanni Pascoli, il più anziano dei due, ha il merito – davvero fondativo per la lirica italiana a seguire – di ancorare le possibilità del Simbolismo decadente agli oggetti minuti e minuziosamente nominati di un umile microcosmo privato. Soprattutto in *Myricae* (1891) e nei *Canti di Castelvecchio* (1903) egli fa delle piccole cose di un mondo campagnolo i vettori di epifanie sconvolgenti, cui demanda lo sfogo razionalmente inaccettabile di pulsioni psichiche legate a conflitti biografici irrisolti. Una produzione, quella di Pascoli, priva di una reale evoluzione cronologica, ma ossessivamente attratta – come in Baudelaire – da una manciata di temi ricorrenti: la prossimità angosciante tra mondo dei vivi e mondo dei morti, il rifiuto dell'universo adulto e la salvaguardia regressiva del nido familiare, la sessualità come violenza e come tradimento e la sua esorcizzazione nelle

immagini ambigue di un minimo ecosistema comunque precario. Del resto, pur rimanendo entro le forme di una metrica regolare, la sua “rivoluzione inconsapevole” investe anche l’assetto ritmico e sintattico dei testi e avvia a una destrutturazione del periodo, magari ricostruito per blocchi impressionistici, che avrà un’influenza enorme sulle poetiche future.

Gabriele D’Annunzio, invece, incarna una personalità completamente estrovertita, dominatrice nella sua voracità inesausta di forme e di possibilità espressive. Fin già dalla pubblicazione di *Canto novo* (1882), capace di innestare un vitalismo neopaganeggiante e un personalissimo manierismo verbale sui ritmi della metrica barbara carducciana, egli, giovanissimo, manifesta il tratto peculiare del suo temperamento: un vero e proprio camaleontismo letterario, sempre attento a recepire poetiche e motivi nuovi e a trattarli come *moda* (non a caso, Croce lo definì «un dilettante di sensazioni»). La scrittura dannunziana si muove imprevedibile, giacché prescinde da una *Weltanschauung* autentica e mira incessantemente a guadagnare il favore di quel pubblico borghese, per il resto, ostentatamente denigrato. Se, ad esempio, *Canto novo* rappresenta l’euforia morbosa dei sensi, *Poema paradisiaco* (1893) ne costituisce la convalescenza e con i suoi toni languidi e smorzati – ampiamente debitori alla coeva poesia simbolista franco-belga – prepara il lessico crepuscolare. E tuttavia il capolavoro lirico dello scrittore pescarese rimangono i tre libri delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903-1912), nei quali la scoperta del superomismo nietzschiano sana, per così dire, il rischio d’estenuazione insito nella pratica delle squisitezze estetizzanti, aprendo al tema del panismo e al vigore ispirato del poeta-vate, la cui parola – per la prima volta con tanta

consapevolezza – si svincola dai limiti delle misure prosodiche consacrate dalla tradizione.

Ad ogni modo, per una convenzione ormai inveterata, si è soliti attribuire alle avanguardie storiche il varo del nuovo secolo, se non altro perché esse stesse dimostrano di possedere la consapevolezza teorica di rappresentare una soluzione di continuità, un momento di rottura rispetto alla tradizione precedente. Nel corso del primo ventennio del Novecento (e oltre), infatti, l'Espressionismo (fondazione del gruppo «Die Brücke», 1905), il Futurismo (*Manifesto del Futurismo*, 1909), il Dadaismo (*Primo manifesto del Dadaismo*, 1908) e il Surrealismo (*Primo manifesto del Surrealismo*, 1924; ma già definito nelle sue linee generali fin dal 1919) stabiliscono programmaticamente gli aspetti contenutistici e formali, nonché le scelte tecniche di una vera e propria rivoluzione artistica, tanto perentoria sul piano progettuale quanto – in genere – effimera su quello storico-cronologico. Bisogna comunque sottolineare come tutt'altro che infrequenti siano stati i “trasferimenti” degli intellettuali e le contaminazioni delle poetiche tra un movimento e l'altro.

Del resto, almeno per l'Espressionismo, va riconosciuta una sostanziale mancanza di uniformità, ovvero l'assenza di una poetica programmatica comune: non di corrente, quindi, ma di temperie culturale, di convergenza di sensibilità artistiche si dovrebbe parlare. Esso, fenomeno tipicamente tedesco, si presenta infatti come un crogiolo di atteggiamenti diversi, a volte addirittura antitetici, eppure accomunati dal rigetto delle modalità del Naturalismo, nonché del filisteismo borghese e capitalistico, da una passionalità accesa e veemente e da una *vis* polemica, carica di forza visionaria e di millenaristiche pulsioni autodistruttive, che sfocia immancabilmente in una deformazione antirealistica.

L'angoscia pre-esistenzialistica dei temi si comunica alle biografie estreme dei poeti: da August Stramm (1874-1915) a Gottfried Benn (1886-1956), corifeo di un nichilismo aggressivo e dissacratorio, di un «urlo primigenio» (*Urschrei*) che spoglia l'uomo dalle sovrastrutture ipocrite della società; da Franz Werfel (1890-1945) alla morbosità chiusa e autopunitiva di Georg Trakl (1887-1914) o, infine, al simbolismo apocalittico e ai presagi funerei di Georg Heym (1887-1912).

Tutt'altro livello di autocoscienza teorica esprime, invece, il Futurismo; fin da quando (20 febbraio 1909) Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta, teorico e fondatore del movimento, scrive a Parigi la *Fondation et manifeste du Futurisme*, anche se sarà soprattutto in Italia che i suoi proclami attecchiranno. Le posizioni futuriste, che si concreteranno in una serie di manifesti programmatici, non si esauriscono tuttavia su un piano teorico-progettuale, ma costituiscono una vera e propria *Weltanschauung*, una ideologia affascinata dalla volontà di dominio, dalla forza distruttiva, dall'energia delle macchine e dal tentativo aggressivo e provocatorio di appropriarsi con violenza della modernità, imponendosi come assoluti protagonisti. Per superare le passatistiche dicotomie di pensiero e azione, di forma e materia, la scrittura futurista mira a farsi gesto, corsa, *choc*, mira a domare il volo turbinoso del presente, sperimentando imprevedibili possibilità tecniche e rivoluzionando il lessico e la sintassi tradizionali verso un'«immaginazione senza fili» e le «parole in libertà».

A parte l'esperienza sorprendente di Marinetti (*Battaglia Peso + Odore*, 1912; *Zang Tumb Tumb*, 1914), in Italia, di norma, l'adesione a tale avanguardia ha carattere transitorio, e in questo senso vanno lette le prove di Ardengo

Soffici (*Bifszf+10. Simultaneità. Chimismi lirici*, 1915), di Corrado Govoni (*Poesie elettriche*, 1911), in bilico tra le sensibilità futurista e crepuscolare, e *in primis* di Aldo Palazzeschi (1885-1974), il quale, muovendosi tra le mode del secolo con l'agilità eslege dell'irregolare, non partecipa all'invasamento e al fanatismo del gruppo futurista e ne declina il sistema delle concezioni nella direzione di una libertà parossistica e di un puro e sregolato divertimento della parola (*L'incendiario*, 1913).

In Italia, paradossalmente, l'impetuosità futurista finisce per assestarsi su posizioni politiche reazionarie, sostenendo il montante nazionalismo e l'imperialismo del periodo giolittiano e pre-bellico, per poi aderire agli atteggiamenti interventistici e antidemocratici di quella borghesia che diverrà in seguito la scaturigine del fascismo (Partito futurista, 1918). In Russia, al contrario, le risultanze del movimento di Marinetti – diffuse a partire dal 1910-11 – si incarnano nelle teorie del Cubofuturismo, il quale si pone abbastanza presto come base ideologico-artistica della rivoluzione comunista. La voce di Velimir Chlebnikov (1885-1922), ma soprattutto quella di Vladimir V. Majakovskij (1893-1930) dominano la scena lirica sovietica per tutto il terzo decennio del Novecento. «Di tutti i poeti futuristi, Majakovskij fu il più impegnato sul piano politico, anche a costo di sacrificare il proprio talento poetico e la propria energia sociale a quelli che credeva gli interessi delle masse e dello Stato sovietico»^[7]. La sua adesione al nuovo, come tempo del costruire, è totalizzante e si veste ora dei toni istrioneschi e baldanzosi dell'oratore popolare, ora di quelli infiammati e provocatori del tribuno e dell'agitatore, che attinge al vigore vergine della lingua plebea.

Nel 1916 a Zurigo inizia, d'altro canto, l'avventura del Dadaismo, che poi si estenderà anche in Germania (Berlino) e in Francia (Parigi). Legato alla teorizzazione delle personalità carismatiche che, inizialmente, si riuniscono attorno al Cabaret Voltaire (Tristan Tzara, Hans Harp e Marcel Janco), esso concorda con le altre avanguardie nel rifiuto delle convenzioni della società coeva, nondimeno supera ogni altra espressione artistica quanto alla ricerca di provocazione e scandalo (*epater les bourgeois*), attingendo forme iperboliche di anarchia creativa e di *nonsense*. Eppure, dietro lo sberleffo dispettoso dei dadaisti, dietro alla loro ironia nichilista, pare di scorgere il bisogno di un ritorno a una fonte energetica innocente, primitiva, da raggiungere con azioni «pure, infantili, dirette, elementari» (Marcel Janco) e da opporre all'etica utilitaristica imperante. I poeti dadaisti, allora, pasticciano con i costituenti verbali primi, perseguono il *collage* casuale di parole (si vedano le “arpiadi” di Hans Harp) o il gioco iconoclasta, la ricreazione di forme comunicative alogiche (come, ad esempio, la “poesia sonora”, o *Lautgedicht*, di Hugo Ball), purificando attraverso il fuoco dissacratore della ribellione ogni prassi sedimentata.

Momento germinale del Surrealismo, invece, la riflessione e la produzione di André Breton (1896-1966), il quale, partendo dalle intuizioni di Freud, elabora il programma ideologico e poetico del movimento (*Manifesto del Surrealismo*, 1924). Il Surrealismo, che inizialmente trae linfa dall'esperienza di “Littérature” (Breton, Saupault, Aragon ed Eluard), rappresenta probabilmente il massimo livello di auto-comprensione delle avanguardie; difatti, pur ereditando l'afflato libertario e contestatore del Dadaismo, ne smussa le punte anarcoidi e lo disciplina nella direzione costruttiva di un'arte moderna e nuova. Suo scopo dichiarato è quello di

liberare l'individuo dalle gabbie procustizzanti della ragione attraverso lo scatenamento delle associazioni a-logiche dell'inconscio, delle sue pulsioni più profonde, attraverso l'automatismo psichico, l'onirismo, l'istintualità selvaggia dell'eros. L'identificazione di rivoluzione della coscienza e rivoluzione sociale porterà il movimento ad assumere le posizioni politiche del marxismo (*Secondo Manifesto del Futurismo*, 1929), ma sarà un connubio instabile e destinato a fallire in breve (nel '33 Breton viene espulso dal partito).

A parte le esperienze significative di Paul Eluard (*Capitale del dolore*, 1926; *L'amore la poesia*, 1929), poeta dall'«intenso decoro naturale [...] che ha cercato di chiamare la rivoluzione col nome del suo amore» (Fortini), di René Char e di Pierre Reverdy, la figura più rappresentativa del gruppo è senz'altro Raymond Queneau (1903-1976), spirito ludico e sperimentatore, maestro della manipolazione del linguaggio, capace di saldare i motivi dell'avanguardia storica a quelli della Neoavanguardia (anni '50-'60).

Di primaria importanza, inoltre, l'opera di Guillaume Apollinaire (1880-1918), il quale si mosse tra le diverse scuole dell'epoca con la leggerezza giocosa e dissacrante di un folletto; in lui si riscontrano «l'estroversione gioiosa e irriverente appena corretta da un fondo di malinconia, la tentazione a una irregolarità iscritta tuttavia nell'ambito della libertà personale più che in quello dell'eversione vera e propria»^[8]. Eclettica e vitalistica, la sua ricerca approda a risultati di potente modernità, come testimonia la raccolta *Calligrammi* (1918), nella quale i grafemi delle liriche si dispongono tipograficamente a formare figure, la punteggiatura scompare, le immagini visive e metaforiche vengono calate in complessi giochi di rispecchiamento e di

simultaneità. Vicini alla sensibilità delle avanguardie sono anche l'argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), intelligente e fantasioso creatore di un universo labirintico, e il portoghese Ferdinando Pessoa (1888-1935), che però realizza un'operazione intellettuale largamente autonoma. Egli, difatti, abiura l'unità dell'io frantumandola in una serie di maschere, a ciascuna delle quali affida l'espressione di una parte del proprio estro. Il suo vasto materiale, lasciato in gran parte inedito alla morte, è fintamente attribuito a diversi soggetti immaginari, fautori di precise scelte di poetica (Alberto Caeiro: poeta bucolico; Alvaro de Campos: poeta d'avanguardia vicino al futurismo; Ricardo Reis: poeta classicista; Antonio Mora: scrittore-filosofo; Frederico Reis: epicureo malinconico; Pacheco: poeta surrealista; nonché lo stesso Ferdinando Pessoa, maschera tra le maschere). Al di là del gioco erudito, nella poesia di Pessoa si coglie un chiaro presentimento della crisi della modernità, avvertita come perdita del baricentro, come molteplicità disomogenea.

Infine, merita un discorso a parte il caso della Spagna, dove le prove liriche di Rafael Alberti, di Vicente Aleixandre e soprattutto di Federico García Lorca (1898-1936) svelano una sensibilità surrealista volutamente ingenua e sistematicamente connessa al folklore andaluso, permanendo di norma in essi un radicamento alla terra natia più forte che altrove. Inoltre, la produzione di questi autori paga ancora un tributo assai evidente ai modi del movimento modernista (portato nella penisola iberica alla fine dell'Ottocento dallo scrittore nicaraguense Rubén Darío), ovvero, in fondo, alla tradizione del Decadentismo *fin du siècle*, imperniata sul rigetto del Naturalismo e sul raggiungimento di una rigorosa raffinatezza formale. Figura prestigiosa anche quella di Juan Ramón Jiménez (1881-1958), il quale muove dal Modernismo

«per poi allontanarsene, chiuso nella sua ascesi elaborativa con cui distilla simbolismo francese, romantici inglesi, la Dickinson, San Juan de la Cruz, la tradizione lirica spagnola, fino a conquistare la “poesia nuda” di *Diario di un poeta in viaggio di nozze*, libro che certamente apre una nuova tappa nella poesia spagnola»^[9].

Quanto alle sorti della poesia italiana, è inoltre doveroso un accenno a quell'insieme di esperienze liriche, contrassegnate dalla svalutazione del ruolo dell'intellettuale e da una dimensione estetica umile e dimessa, cui Giuseppe Antonio Borgese attribuì il nome di Crepuscolarismo (1910). Durante i primi anni del nuovo secolo, infatti, alcune voci di autori di diversa provenienza – Guido Gozzano, Marino Moretti, Sergio Corazzini, Nino Oxilia, cui andrebbero aggiunti almeno i succitati Aldo Palazzeschi e Corrado Govoni – trovano un'indicativa coincidenza nel rifiuto di quella funzione civile e di quelle forme di esaltazione individualistica e irrazionale che sembrano permeare l'*intelligenza* di inizio Novecento (dal D'Annunzio della maturità al Futurismo). Meditando la poetica dei simbolisti franco-belgi (Laforgue, Rodenbach, Maeterlinck, Jammes, Verhaeren e Samain), i crepuscolari scoprono il fascino del grigiore quotidiano, delle «piccole cose di pessimo gusto», cantano la fragilità e la debolezza con distaccata ironia, fanno della marginalità una specola privilegiata per guardare al mondo e per parlarne, con una ritmica volutamente prosastica.

Sotto (e dopo) il clamore delle avanguardie, come un fiume carsico mai veramente prosciugatosi, continua intanto un fecondo indirizzo poetico, al quale, derivando esso in fondo dalle intuizioni tematiche e stilistiche mallarmeane, si può *aequo animo* attribuire la denominazione di

neosimbolista. Del resto, esso non si esaurirà nel breve periodo, sopravvivendo – in alcuni casi – perfino alla seconda guerra mondiale. A questo filone lirico appartiene senz'altro la figura straordinaria di Paul Valéry (1871-1945), sodale e, inizialmente, discepolo di Mallarmé, il quale costruisce *more geometrico* una scrittura rigorosissima, lucida, cristallina, in cui il movimento delle idee è disciplinato da un atteggiamento ascetico, a tratti algido, volto a superare la distinzione classica tra razionale ed estetico (*Il cimitero marino*, 1920). I suoi testi, in bilico tra il cerebralismo e la ricerca di un ordine raggelato, costituiscono la più alta manifestazione di poesia di pensiero e spingono il simbolismo verso le misure della “poesia pura” moderna.

Si possono ricordare ancora autori come Paul Claudel (1868-1955), forse più celebre per il suo teatro di ispirazione cristiana, Stefan George (1868-1933), inteso con ogni fibra a varcare il piano della mondanità e a ricercare una forma di bellezza trascendente, o Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929). Ma soprattutto Rainer Maria Rilke (1875-1926), che grazie alla sua esasperata sensibilità cerca di sottrarre le cose del mondo al loro destino transeunte attraverso un processo misticheggiante di “rispiritualizzazione” della materia, o l'irlandese William Butler Yeats (1865-1939), scrittore prolifico ed eclettico (spazia dall'interesse per l'occultismo a quello per l'antica cultura gaelica), comunque attratto da una dimensione misterica dell'essere e caratterizzato da un'inesauribile forza visionaria. Né va dimenticata l'opera folgorante di Dino Campana (*Canti orfici*, 1914), costantemente percorsa dalla sottile inquietudine che scaturisce dall'ostinazione di scovare sotto al velo dei fenomeni la trama chimerica delle analogie nascoste. In Campana la vocazione (e la condanna) alla chiaroveggenza si

sconta in un persistente sentimento tragico della vita e in un turbamento esistenziale che rasenta la follia; così le epifanie che egli stana dal fondo buio delle cose sono intrise di un'energia distruttiva e autodistruttiva che ricorda, allo stesso tempo, le più sconvolgenti prove del Decadentismo europeo e i risultati della tradizione del Nichilismo germanico. Non è mancato, tuttavia, chi nei versi del poeta marradese ha voluto scorgere i prodromi della svolta ermetica, se non altro per lo sforzo di rifondere alla parola un valore espressivo assoluto, autonomo, e per certa tendenza a elaborare una dimensione evocativa fortemente concentrata, a tratti esoterica.

Tra i rappresentanti delle generazioni successive, la poetica neosimbolista influisce ancora e profondamente, ad esempio, su Paul Celan (1920-1970), ebreo di lingua tedesca, il quale, muovendo da premesse espressionistiche, sfibra il tessuto comunicativo fino a risultati di accentuata astrattezza, o su Ingeborg Bachmann (1926-1973), che innesta su un'assoluta libertà formale «il denso metaforismo tipico della tradizione simbolista dell'“irrealtà sensibile” e una tematica di genere esistenziale»^[10]. Analogamente, in Italia, si rifanno al Simbolismo i rappresentanti della succitata scuola ermetica: Alfonso Gatto, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli, Piero Bigongiari, Salvatore Quasimodo (1901-1968) e, almeno inizialmente, Giuseppe Ungaretti (1888-1970).

Nonostante, a rigore, l'Ermetismo rappresenti un fenomeno abbastanza isolato e concentrato nella Firenze degli anni '30, è un fatto incontestabile che esso sia stato preparato da iniziative intellettuali ravvisabili già nel ventennio precedente: si pensi, a titolo d'esempio, all'idealismo spiritualistico e al frammentismo espressionistico dei vociani (Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Sibilla Aleramo, Piero

Jahier) o, ancora, alle intuizioni estetiche manifestate da Ungaretti nel *Porto sepolto* (1916) e in *Allegria di naufragi* (1919), modelli imprescindibili per le generazioni successive. Come che sia, e sebbene lo stesso gruppo degli ermetici eleggerà la sua lirica a proprio referente, è però un'operazione largamente impropria ridurre Ungaretti a mero anticipatore di quella poetica o sacrificarlo nell'alveo di quelle scelte. Egli, infatti, incarna un'esigenza più vasta, rifiuta la decontestualizzazione della parola, nonché l'esigenza di una poesia che, opponendosi al mondo, si chiuda in uno spazio proprio, riservato, e coltivi un'inafferrabile ambiguità. «Di fronte agli orrori della trincea, nessuna fuga nel formalismo di Mallarmé è comunque autorizzata, data la responsabilità anche etica di chi scrive; semmai, al contatto sensuale con la natura farà da *pendant* il movimento – discendente o, più raramente, ascendente – di una ricerca volta a recuperare una primordiale, mitica condizione di “innocenza”, in cui la parola sia veramente “eco dell'essere”»^[11]. In Ungaretti c'è insomma una dimensione d'impegno, ma essa non si esaurisce negli eventi socio-politici, anzi li trascende alla ricerca di una testimonianza assoluta, sacrale dell'uomo e del suo noumeno. Il *verbum* ungarettiano si isola nella pagina, circondandosi di bianco, non per escludere la realtà, ma per concentrare al massimo il proprio potere di significazione, per ritrovare la forza nomotetica della parola primigenia. Per salvare una scintilla di bellezza e di verità nel caos delle cose.

Di Salvatore Quasimodo (Nobel per la letteratura nel 1959) colpisce un'assorta assertività, un'esplorazione – per così dire – dei ritmi atavici del discorso lirico, il quale scaturisce ineluttabilmente dal paesaggio naturale (*Acque e terre*, 1930). La sacertà della poesia, nell'autore siciliano,

riconduce a una dimensione mitica, ancestrale, a un universo misterioso, in cui quel molto che rimane ancora da acclarare si affida alla voce oracolare del poeta. Non è un caso, infatti, che egli si sia dedicato a lungo all'opera di traduzione dei *Lirici greci* (1940), nei quali – spesso giunti in condizione frammentaria – poteva ritrovare, assieme alle tracce di una Sicilia ellenica, le epifanie di quella «quintessenza assoluta e senza tempo [...] della liricità» (Ferroni). Per usare le parole di Pier Vincenzo Mengaldo, in Quasimodo: «Mentre viene coonestata, su archetipi così venerabili, la recente poetica del frammento, si offre una specie di modello assoluto di liricità astoricamente intesa: la nuova poetica ermetica, applicata a sentimenti e situazioni poetiche sciolte da ogni contesto contemporaneo, vi raggiunge la massima purezza»^[12].

Eppure, quella descritta fin qua non è che una delle vie battute dalla lirica del ventesimo secolo, e nemmeno la principale. Ad essa, che qualcuno ha definito «poetica dell'analogia» e altri «poetica della parola», si oppone – come a suo tempo accennato – una «poetica delle cose», cioè una scrittura orientata verso la reale concretezza del mondo, *engagée*, se non altro nel senso che non lascia allo scrittore quello spazio intimo e separato in cui curare l'alchimia liberamente associativa dei significanti, ma lo trascina ad un rapporto immediato e compromissorio con la pesantezza dell'essere. Dai *verba* alle *res*. Pur nel rispetto delle peculiarità individuali, è possibile individuare – e ricondurre a questo indirizzo – almeno tre atteggiamenti differenti. Da una parte una poesia neo-classicistica, dominata dall'esigenza di un *rappel à l'ordre* che è poi riscoperta del valore attuale della tradizione e del canone letterario sedimentato. Dall'altra parte,

la poesia della correlazione oggettiva, ovvero una lirica neo-allegorica, ma non semplicemente realistica (Montale la definì «metafisica»), giacché, pur facendo parlare le cose e pur catturandone la densità, non si limita a una descrizione del reale: al contrario ne viola la superficie, ne rivela il senso interno, ne indaga la struttura profonda. Infine, una poesia dell'impegno, caratterizzata da un prepotente richiamo al presente, dalla partecipazione ideologica ed esistenziale alle dinamiche socio-politiche e dalla spinta a condividere organicamente lo sforzo di cambiare le storture del sistema della collettività.

Premesso che nei paesi di lingua e cultura neolatina il retaggio della tradizione classica non viene mai del tutto meno, esercitando un condizionamento (magari anche *e contrario*) costante sulle lettere, bisogna comunque ammettere che un po' dovunque nell'Europa novecentesca si annoverano reazioni conservatrici di fronte al furore iconoclasta e liquidatorio di certo avanguardismo. Il che, ovviamente, non deve essere letto come un segno di immobilismo o, semmai, come un frutto tardivo dell'annosa *Querelle des Anciens et des Moderns*: queste posizioni esprimono piuttosto un'esigenza profondamente avvertita di continuità, connessa all'idea che il prodotto estetico abbia un'ideazione lenta e graduale e si costruisca su un paradigma accumulativo e non sostitutivo. Né va trascurato il timore che certo entusiasmo rivoluzionario getti, assieme alle pastoie del vecchiume, anche quei valori che hanno collaborato a definire la struttura assiologica di una nazione.

Notevoli in questo senso i risultati raggiunti dal poeta spagnolo Antonio Machado (1875-1939), la cui lirica, muovendosi tra il paesaggio ora sensuale dell'Andalusia ora scabro della Castiglia, riscopre un linguaggio apparentemente

semplice e un'ispirazione naturale, comunque capaci di recuperare il senso di quel tempo storico in cui la voce dell'io dialoga necessariamente con la voce della collettività (*Campos de Castilla*, 1912).

Analogamente, sempre nel secondo decennio del nuovo secolo ma nel contesto affatto differente della Russia rivoluzionaria, nasce a Pietroburgo l'Acmeismo, che riconosce come propri autori più rappresentativi Osip Mandel'stam (1891-1938), Mikhail Kuzmin (1872-1936) e Anna Achmatova (1889-1966), moglie di Nikolaj Stepanovič Gumilëv, fondatore, assieme a Sergej Mitrofanovič Gorodeckij, della rivista «Apollon» (1912), vero e proprio manifesto del movimento. Più che una scuola, l'Acmeismo rappresenta la reazione e la premonizione, non sempre ideologicamente mature, tipiche di una generazione borghese che – nata alla fine dell'Ottocento – sarà più travolta che coinvolta dalla Rivoluzione comunista. Tutti gli scrittori acmeisti sono accomunati da una consapevole opposizione al Simbolismo e dal progetto della restaurazione di un ordine e di un rigore dal sapore neoclassico, sebbene non accademico. Il nome stesso di questa corrente deriva proprio dal concetto di un'assoluta lucidità espressiva, di un'immagine chiaramente e concretamente definita (*acmé*), che, esplicitata da un lessico compatto e preciso, si disponga in una griglia formale equilibrata e costituita da netti contorni architettonici.

Classicismo dai tratti manieristici quello del poeta neoellenico Kostantino Kavafis (1863-1933), giacché proietta il senso decadente del disfacimento della civiltà occidentale sul contesto pseudostorico dell'età tardo-alessandrina, ovvero nel momento in cui la *leadership* culturale del mondo pagano subisce l'inesorabile concorrenza del nascente cristianesimo. I temi moderni della debolezza, del languore, dell'impotenza

(che in Kavafis si accompagna a quello dell'amore omosessuale), della rassegnazione venata di masochistico compiacimento, si travestono con gli austeri panni dell'antichità, riscoprendo una dimenticata integrità formale.

Tornando all'Italia, s'impone poi una menzione alla rivista romana «La Ronda» (1919-22), animata *in primis* da Cardarelli e Saffi, la quale caldeggia anche provocatoriamente soluzioni alternative allo sperimentalismo spesso scomposto e al massimalismo della cultura contemporanea, in nome di una regolata assennatezza borghese e di un moderno paradigma di classicismo, che riconosca in Leopardi e in Manzoni i propri fondamenti. Emblematica, in questa direzione, appare la scrittura lirica di Vincenzo Cardarelli (1887-1959), nella quale all'ostentazione di un temperamento controllato e maturo si oppone – come in ombra, però – un che di volontaristico, di costruito. Le parole levigate dei suoi versi, che ne scandiscono con compassata regolarità il ritmo, inseguono il mito antico dell'atarassia, ma nello sforzo di raggiungerlo denunciano un fondo amaro, venato dall'inevitabile angoscia del moderno (*Poesie*, 1942).

Lo stesso Giuseppe Ungaretti, lasciando lo stile frammentario della prima produzione, tra gli anni '20 e i '30 (*Sentimento del tempo*, 1933), si impegna nella riscoperta dei valori letterari tradizionali, nonché delle misure metriche e delle scelte stilistiche dei grandi autori canonici (da Petrarca a Leopardi), servendosene però con un gusto, per certi versi, manieristico (c'è chi ha detto barocco). «Negli anni del dopoguerra l'ambizione di Ungaretti è quella di integrare la propria parola nella tradizione della poesia italiana, di trasformare una parola apocalittica e testamentaria in una parola storica, che fosse moderna e avesse la profondità della tradizione. Parola dunque non più innocente, iniziale, sognata,

ma carica di memoria, verificata storicamente, accordata su uno strumento antico»^[13]. Pure, tra coloro che nel corso del Novecento continuano a preferire un'espressione piana, un lessico preciso e univoco e un'aderenza patente al retaggio delle strutture costitutive della letteratura pregressa, un posto del tutto particolare spetta al poeta triestino Umberto Saba (1883-1957).

Egli, ebreo e triestino, incarna per antonomasia la figura dell'isolato e del provinciale, nondimeno accetta questa condizione e, anzi, se ne serve come motivo di vanto, giacché la considera una forma di garanzia contro le tentazioni tanto dell'astrattezza ermetica, quanto del simbolismo e dell'estetismo decadente. Al centro della sua poetica, infatti, ugualmente lontana del resto dall'affettazione classicistica dei rondisti, sta l'imperativo, più psicologico che morale, di realizzare una «poesia onesta», ovvero il più fedele possibile al mondo interiore dell'autore. Giusto a questo scopo inerisce il realismo di Saba, troppo spesso liquidato invece come spontanea (e ingenua) adesione all'universo umile dei piccoli gesti quotidiani; realismo che, attraverso la schiettezza lessicale e la prosodia "superata" di certo Ottocento minore, raggiunge un candore solo apparente, dietro al quale urgono prorompenti pulsioni inconse. La sua controeloquenza si erge come un muro protettivo ed esclude la lusinga delle mode letterarie, della parola di maniera. Come il corregionale Svevo, anche Saba con il *Canzoniere* (1948, 1957, 1961) costruisce giorno dopo giorno il diario della propria indicibile interiorità – e della propria irrecuperabile storia – e, da «arretrato e precursore» allo stesso tempo, persegue una misura affidabile di sincerità, capace però di accogliere la vita nella sua nietzschiana interezza.

Nel frattempo, dagli Stati Uniti d'America, dove alcuni capisaldi della rivoluzione decadente e simbolista erano stati come anticipati dall'intelligente meditazione di Edgar Allan Poe (*The philosophy of composition*, 1846), giunge in Europa – spostandosi insieme ai propri ideatori – un originalissimo prototipo di lirica moderna. Ne sono *in primis* responsabili Ezra Pound (1885-1972) e, soprattutto, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), cui nel 1927 viene concessa la cittadinanza inglese. Valga come introduzione generale all'opera dei due succitati scrittori la seguente riflessione, tratta dal saggio eliotiano *The sacred wood (Il bosco sacro)*, 1920):

La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico, cosa che è quasi indispensabile per chiunque voglia continuare a fare il poeta dopo i venticinque anni; avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale come del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità^[14].

Famosa la definizione di «global translator» attribuita da Kenneth Lincoln a Pound (ma calzerebbe altrettanto bene a Eliot): indicazione critica di una versificazione intesa come sedimentazione sincretistica di un'immensa quantità di frammenti poetici provenienti da ogni tempo e da ogni latitudine, come accumulo di documenti materiali, come *mise*

en abîme della tecnica dell'allusività, della citazione e dell'imprestito linguistico (che diverrà centrale nelle poetiche della Neoavanguardia e del Postmoderno). La storia culturale dell'umanità, precipitata in blocchi unitari, sostanzia una lirica dal sapore cubista, dottissima e complessa, caleidoscopica ed enciclopedica. Per usare le parole di Montale (sui *Cantos*): «Ci troviamo, s'intende, al di fuori di quello che nel linguaggio ordinario si intende per "arte". Migliaia di personaggi, fitto intarsio di citazioni in ogni lingua, ideogrammi cinesi, brani di musica, allusioni a tutto ciò che per cinquant'anni ha alimentato, nella storia, nella filosofia, nell'economia o nell'arte il pensiero moderno, non senza salti vertiginosi nel mondo del mito e della preistoria. Vi manca Freud, e ce ne congratuliamo, per il resto il catalogo è completo. Poesia-pittura a spicchi, ai limiti del non figurativo, mosaico fatto a pezzi e poi ricomposto senza che le tessere siano per nulla riaccostate»^[15]. Il Modernismo di Pound (*Cantos*, 1919-1960) e di Eliot (*The Waste Land*, 1922), insomma, fin dagli anni '20 trae linfa dall'idea di una scrittura vitale, che realizzi un costante confronto tra passato e presente, che sappia condensarsi in immagini precise, dure, geometriche e che rigetti l'eredità postromantica in nome di un'arte oggettiva.

Essi, memori dei movimenti inglesi dell'Imagismo e del Vorticism (quasi corrispettivi dell'Acmeismo russo), ricercano una moderna allegoresi, un'iconica non più semplicemente simbolica o suggestiva, ma necessaria, impersonale e proiettiva, in quanto correlativo perentorio, referente univoco e oggettivo del sentire: «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare; tali che quando i fatti esterni, che

devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione» (Eliot). Diversi apporti conducono Pound ed Eliot a questa convinzione; per il primo riveste, ad esempio, una grande importanza lo studio della lirica trovadorica e stilnovistica, così come quello degli Haiku nipponici o della tradizione cinese, per il secondo è invece dirimente l'incontro con la poesia metafisica inglese e, più di tutto, con la *Commedia* di Dante, che gli comunica l'ineluttabilità di un modello conoscitivo mitico-antropologico. «Con una scelta linguistica che trova nel linguaggio quotidiano, affidato al verso libero, lo strumento ideale per ritrarre la realtà impoetica del mondo contemporaneo, con una scelta filosofica che risponde alla crisi dell'io con la proposta spiazzante della frantumazione della coscienza, con un procedere del discorso che alla linearità sostituisce (sull'esempio della pittura) scomposizione e dislocazione dei piani e compresenza di luoghi e tempi diversi»^[16], i due scrittori statunitensi presentano diagnosi analoghe sul mondo occidentale contemporaneo. Essi ne danno un'interpretazione pessimistica, lo avvertono come il luogo della degradazione dei valori tradizionali, della disumanizzazione e della reificazione innescata dall'era delle macchine e dallo squallido scenario urbano. Le categorie della «sterilità», per Eliot, e dell'«usura», per Pound, rimandano ad un universo arido, alienato, popolato da infecondi mortiviventi e prosciugato dall'etica borghese e capitalistica. Se Pound – per quanto superficialmente – scorgerà nel fascismo un rimedio regressivo alla miseria del presente e ne pagherà di persona le conseguenze, Eliot opterà per la soluzione religiosa, convertendosi all'anglicanesimo, come testimonia lo splendido poemetto cristiano, *Quattro quartetti* (1942).

Straordinario ricettore, sul suolo italiano, delle risultanze intellettuali che provengono dal mondo anglosassone (ma non solo: si pensi, ad esempio, all'influsso della filosofia contingentista di Boutroux) è il giovane Eugenio Montale (1896-1981).

Quando nel 1925 egli pubblica la sua prima raccolta, *Ossi di seppia*, in un contesto nazionale conteso tra il retaggio ingombrante di un passato più o meno recente e gli echi morenti delle avanguardie, risuona finalmente una voce originale e, al contempo, intrisa di memoria. Le parole dell'autore genovese, che attuano un *mélange* straniante tra il lessico della tradizione e quello impoetico dei linguaggi specialistici o delle parlate regionalistiche, esaminano senza infingimenti cautelativi – ma non senza un certo distacco razionale (che solo poi diverrà ironico) – l'insussistenza ontologica dell'esserci e il sistema sociale come sordo meccanismo di sofferenza individuale. Le sue intuizioni negative, che afferiscono a una miriade di sollecitazioni culturali ma che non possono non rimandare alla fiera autoconsapevolezza dell'ultimo Leopardi, divengono «epifanie drammatiche di un antimiracolo» (Marchese) e si incarnano tuttavia sempre negli enti concreti che popolano l'universo riarso e scabro della riviera ligure.

Nondimeno, nel primo libro sopravvive un residuo speculativo ancora esposto, mentre nel secondo (*Le occasioni*, 1939) ad un allargamento del paesaggio descritto si associa la volontà precisa di «esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta», secondo il modello eliotiano. Se i testi risultano più densi e, a volte, criptici, si allontanano però dal recinto microstorico di una, per quanto sdrammatizzata, mitologia autobiografica, acquistando di rimando un valore universale. Ad opporsi, ormai, ad un mondo esterno che si sta facendo

inferno, rimane appena Clizia, *visiting angel*, latrice di un messaggio di salvezza che non solo non può riguardare l'inefficienza dell'io poetico, ma che forse non regge nemmeno alla prova dei fatti.

Preparata dalle liriche conclusive della raccolta precedente, nel 1956 esce *La bufera e altro*, che raccoglie poesie scritte tra il 1940 e il 1954. Nel libro irrompe finalmente la storia: prima la tregenda della guerra e lo smarrimento del buon senso comune, poi la cocente delusione provata davanti allo spettacolo ignobile del periodo postbellico e post-resistenziale. A Clizia, novella Beatrice, il cui conforto si rifugia ormai nell'intimo della memoria e in una spiritualità ferita, si aggiungono altre figure femminili, tra cui spicca quella della petrosa Volpe. Il pessimismo montaliano raggiunge ora una forte autocoscienza e, per quanto rinunci a contendere all'entropia impazzita del mondo una privata via di fuga, non arretra davanti alle contraddizioni del presente e anzi le aggredisce con una inaudita forma di amara ironia, di sarcasmo a volte, con una scontrosità che risparmia solo lo spazio protetto dei pochi affetti famigliari (splendida, in *Satura*, la sezione *Xenia*, costituita da moderni epicedi composti per la moglie morta) e che apre agli ultimi lavori (*Satura*, 1971; *Diario del '71 e '72*; 1973; *Quaderno di quattro anni*, 1977).

Come testimonia la stessa evoluzione lirica di Montale, il Novecento è attraversato almeno da un'altra importante e produttiva isotopia, che poi s'innerva sulla sua straordinaria e, a tratti, drammatica vicenda socio-politica, ovvero dall'esperienza poetica dell'impegno. Le antinomie non sempre dialetticamente risolte del ventesimo secolo (affermazione del sistema industriale, lotte di classe, guerre

mondiali, opposti schieramenti ideologici...) reclamano più che mai una risposta dagli intellettuali, una presa di posizione, che paradossalmente può addirittura coincidere con la secessione degli ermetici; la vecchia distinzione tra scrittori cortigiani e scrittori indipendenti si rimodula adesso come distinzione tra scrittori organici e scrittori disorganici, progressisti o reazionari, tra sostenitori dell'autonomia o dell'eteronomia dell'arte. In fondo, il richiamo alla partecipazione è un invito perentorio a ripensare le metodologie e le finalità del fare poetico, affinché diventino funzionali a un orientamento attivo delle dinamiche di sviluppo sociale. In un'età nella quale gli stessi fondamenti umanistici della civiltà occidentale sono messi a repentaglio, numerosi intellettuali avvertono il dovere di rinunciare ai privilegi della propria condizione, di esporsi formulando giudizi univoci e sostenendo una delle parti costantemente in conflitto.

È ovvio come il quarantennio che comprende i due principali eventi bellici del secolo e che si allarga poi alla prima metà degli anni '50 (1915-1955) si presenti come il più denso di impegno civile. Già la figura di Sergej Esenin (1895-1925) offre, in questo senso, un esempio paradigmatico: «poeta contadino», animato da un sincero sentimento populistico e da un attaccamento alla dimensione umile ma autentica dei campi e delle isbe, egli canta la rivoluzione comunista come l'inizio di un nuovo idillio della terra, di un allargamento pervasivo dei valori affidabili del folklore russo (*Trasfigurazione*, 1918). Quando, però, si accorge che la rivoluzione si appresta al contrario a schiacciare quel mondo arcadico con programmi di industrializzazione coattiva o a soffocarlo con il bavaglio di una burocrazia funzionariale, inizia un processo autodistruttivo di degradazione personale,

che lo porterà a vivere di espedienti nei bassifondi criminosi delle capitali sovietiche e a cui darà il colpo di grazia l'infruttuoso (e insincero) tentativo di integrazione al nuovo sistema politico (*Canto della grande impresa e Ballata dei ventisei*, 1924). Il suicidio di Esenin, che si impicca in una stanza d'albergo a Leningrado, è in fondo una forma estrema di ripulsa e una manifestazione assoluta della sua profondissima delusione.

Dopo la partecipazione alla prima guerra mondiale, non pochi autori affrontano l'onere psicologico ed esistenziale di scandagliare l'orrore della trincea e la perversa logica che conduce gli uomini ad uccidersi gli uni con gli altri. In particolar modo, nell'Inghilterra postbellica si svolge la parabola creativa dei cosiddetti «War poets» (Siegfried Sasson, Wilfred Owen, Rupert Brooke e altri), i quali smascherano la retorica bellicista e denunciano con toni crudamente intensi la follia sottesa ai proclami interventistici. Eppure proprio nel mezzo del contesto allucinato della guerra, in cui l'essere umano riscopre la tragica fragilità della propria fisiologia, sanno baluginare i segni di una sincera pietà, di un senso di fratellanza che, alimentato dalla sofferenza più irrimediabile, valica qualsiasi differenza sovrastrutturale.

Ma sono gli anni che conducono al secondo conflitto mondiale ad essere estremamente fecondi di personalità autorevoli, le quali mirano a risvegliare le coscienze dei lettori e a trascinarle in un dialogo compromettente sulle convinzioni consolidate e sulle norme alla base del consorzio sociale.

Pubblicate per la prima volta nel 1915, e poi ristampate in continuazione tra il '16 e il '42 (ma tradotte in Italia solo nel 1943, ad opera di Fernanda Pivano), si ricordino le bellissime liriche dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters (1869-1950), che presentano gli epitaffi tombali di un

camposanto del Midwest come momenti di un dialogo a più voci, «come un trattato sociologico che vividamente descrive gli effetti dell'industrializzazione nella vita di un villaggio americano tra ottocento e novecento» (M. Swenson). Ne esce uno spaccato di microstoria provinciale che demolisce i luoghi comuni del codice morale puritano e acclara le ipocrisie del potere.

Altrettanto dirimenti per l'evolversi delle lettere in Europa sono i testi del poeta cileno Pablo Neruda (1904-1973), il quale tra il '34 e il '36 ha modo di assistere ai fatti tragici e alle disumanità della guerra di Spagna. Questo evento sancisce come uno spartiacque nella sua produzione, che evolve dalle precedenti tonalità, ora crepuscolari ora visionarie ed espressionistiche, verso una dimensione di denuncia e di impegno politico (entra nel Partito Comunista). Da questo momento la sua lirica, connotata comunque da un marcato sperimentalismo, accorda il linguaggio nella direzione di un modello di epica moderna e socialista (*Canto generale*, 1950) e di una rinnovata visione delle cose in chiave materialistica e antiborghese (*Odi elementari*, 1952-1957).

Un'esperienza analoga a quella della scrittore ispano-americano riguarda il poeta e drammaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), il quale, vicino alla filosofia marxista e al Partito Comunista tedesco, dichiara di voler applicare ai suoi versi «il secco “ignobile” lessico dell'economia dialettica». Egli esprime fin da subito la necessità di allontanarsi dal Simbolismo e da ogni forma di Ermetismo e di abbracciare invece un'espressione drammatica, antilirica, che conduca ad un realismo pedagogico:

Noi comunisti vediamo le cose in maniera diversa dagli
sfruttatori e dai loro lacchè. E il nostro vederle in maniera

diversa si riferisce alle cose. Ciò di cui si tratta sono le cose, non gli occhi. Se vogliamo insegnare che le cose debbono essere viste in maniera diversa, dobbiamo insegnarlo sulle cose stesse. E lo scopo che vogliamo raggiungere non è soltanto che le cose vengano viste «in maniera diversa», bensì che vengano viste in una ben determinata maniera, una maniera che è diversa ma non è soltanto diversa da tutte le altre maniere, bensì è la maniera giusta, cioè la maniera adeguata alle cose^[17].

Da menzionare, ancora, Erich Fried (1921-1988) e Peter Rühmkorf (1929-2008), vero e proprio demolitore delle false certezze della società coeva in nome di una personalissima visione utopica; Stephen Spender (1909-1995), la cui adesione emozionale al comunismo si tramuta nella ricerca di uno spazio intimo ed introspettivo, Cecil Day Lewis, Louis Mac Neice, ma soprattutto Wystan Hugh Auden (1907-1973; proverbiale ormai il titolo della sua opera più conosciuta, *L'età dell'ansia*), sostenitore della necessità di un intervento attivo e critico nei confronti di un potere oppressivo o, allo stesso tempo, titolare di un gusto concettoso e neo-manierista che – non a caso – sfocerà in temi di matrice religioso-metafisica. Inoltre: Jacques Prévert (1900-1977), che innesta motivi di carattere civile (rivendicazione di giustizia, rifiuto della guerra e del razzismo, adesione ai bisogni degli ultimi) su uno stile volutamente semplice, vicino allo spirito degli *chansonniers* del tempo, o René Char (1907-1988), che raggiunge la notorietà con una raccolta dedicata all'esperienza resistenziale (*Fogli di Hypnos*, 1946). Similmente, la lingua semplice e diretta del turco Nazim Hikmet (1902-1963) si prefigge lo scopo di partecipare al maggior numero possibile di lettori il frutto di un trascorso fatto di travaglio esistenziale e di personale coinvolgimento nei tragici eventi della terra

dell'autore.

In Italia, svolgono un ruolo di cerniera tra l'antimodernismo sabiano e la successiva *Weltanschauung* neorealista i testi di *Lavorare stanca*, scritti da Cesare Pavese (1908-1950) in buona parte durante il confino a Brancaleone Calabro e pubblicati nel 1936. In essi l'antifascismo dell'autore si coniuga ad una più ampia tematica esistenziale e si stempera in uno stile narrativo e salmodiante, che molto deve alla frequentazione del modello whitmaniano. È solo col primo dopoguerra (1949-1955), però, che si afferma il movimento neorealista, portando a compimento una serie di spinte spontanee («corrente involontaria») già presenti nel quinquennio precedente. La guerra partigiana, la sofferenza quotidiana dell'occupazione, la memorialistica dei protagonisti confluiscono ora in un preciso progetto politico – connesso ovviamente alle strategie del PCI – mentre, in precedenza, erano sfociate in iniziative dominate da un impulso etico non tacitabile. L'ideologia comunista impone il principio della partitività dell'arte e le forme del "realismo socialista", le quali è facile immaginare che sentano più congeniali i generi narrativi. Eppure, sebbene come referente critico, è da questo specifico contesto che origina dialetticamente l'avventura poetica di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), che esordisce in dialetto friulano (*Poesie a Casarsa*, 1942) e, in seguito, entrando tra le fila di «Officina», introietta l'imperativo di superare tanto un'idea d'arte eccessivamente politicizzata, quanto l'eredità di quel novecentismo puro ed ermetico. Per Pasolini, il nuovo deve passare attraverso un linguaggio originale, che rimediti da una parte il filone realistico-sabiano, dall'altra quello espressionistico-vociano, che non rinunci all'impegno ideologico e civile, ma che lo svincoli da una precisa

precettistica di scuola. La sua lirica è attraversata da una profonda dicotomia tra un'aspirazione regressiva all'innocenza e un sentimento della modernità vissuto come ferita peccaminosa (*L'usignolo della Chiesa Cattolica*, 1958); solo poi l'incontro con il pensiero gramsciano le permette di affrontare le incongruenze del capitalismo borghese (*Le ceneri di Gramsci*, 1957; *La religione del mio tempo*, 1961), rispetto alle quali il populismo lirico come la chiusura nel privato, la ricerca autodistruttiva dello scandalo come la denuncia della corruzione e della manipolazione delle coscienze si pongono come estreme reazioni al rischio dell'omologazione.

La testimonianza di Pasolini, del resto, è altresì utile per rievocare la centralità nel Novecento italiano della poesia dialettale, non come deformazione parodistica dei generi alti o rivisitazione realistico-giocosa del folklore più volgare, ma come riscoperta di un rapporto immediato con la terra d'origine, con le sue idiosincrasie e con il sudore e il sangue di cui è impastata, o come salvaguardia della decenza appartata degli ultimi. Il friulano di Pasolini, il lucano di Albino Pierro, il romagnolo di Tonino Guerra, il veneziano di Giacomo Noventa, il meneghino di Franco Loi si pongono proprio come l'ultimo tentativo di difendere una realtà ancestrale dall'irruzione massificante della modernità; più sfuggente, invece, il milanese di Delio Tessa (1886-1939), che – sul modello di Porta – persegue una scomposizione e un riagglutinamento espressionistico degli elementi del mondo cittadino, su cui aleggia sinistro il vessillo della morte e della dissoluzione (*L'è el dí di mort, alegher!*, 1932).

La seconda metà degli anni '50 e poi gli anni '60 si aprono con una perentoria pretesa di alternative, di mutamenti in grado di investire – oltre alla sfera culturale – anche gli usi

e i costumi della gente. Per certi versi precursori della futura contestazione sessantottina, per altri epigoni delle manifestazioni *bohémienne* tardo-ottocentesche, provengono ora dall'America i testi della *beat generation*, un gruppo di poeti e di narratori che, da una costa all'altra degli U.S.A., disconoscono il *mos maiorum* di puritani e benpensanti, opponendogli provocatoriamente uno stile di vita anarchico e imprevedute scelte espressive. «I Beats rappresentano gli ultimi della lunga tradizione di protesta *bohémienne* contro la società medio-borghese, materialista, asfissiantemente soddisfatta di sé, ma anche un tentativo di far rivivere l'immagine dell'artista come un emarginato, un ribelle e un visionario»^[18]. Droga, libertà sessuale, alcool, allusioni al misticismo orientale, spontaneismo e improvvisazione intenderebbero mediare una nuova forma di illuminazione, cui dovrà molto la successiva cultura *hippie*. Le figure dei poeti *beats* (Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso e Peter Orlovsky) si circondano di un alone carismatico, conferendo ai loro lavori un vitalismo e un potere fondativo che paiono resuscitare la scrittura profetica di Walt Whitman, nonché un afflato visionario che ha William Blake come primo modello di riferimento. La controcultura *beat* – anche grazie agli autori di seconda generazione: Snyder, Lamantia, McClure – eserciterà un influsso non trascurabile sulla futura produzione lirica occidentale e, più in generale, sulle future manifestazioni di dissenso politico e di disubbidienza civile.

Il dopoguerra della cultura anglosassone non sarebbe completo senza un riferimento al cosiddetto (*New*) *Mouvement* britannico, il quale – più o meno nello stesso periodo della *beat generation* – liquida criticamente l'apporto del Modernismo e l'eredità di Pound ed Eliot, ovvero il concetto

di poesia come di un'operazione colta e cosmopolita, per rivendicare la dignità di una letteratura nazionale, quando non provinciale, compresa nello spazio raccolto di una quotidianità spesso triviale e nei ritmi di un'ironia che fatica a celare un fondo di beffarda aggressività. Il rappresentante più significativo del *Mouvement* è senza dubbio Philip Larkin (1922-1985), autore appartato e sdegnoso, lontano per scelta dalle luci della notorietà (svolge il mestiere di bibliotecario presso l'università di Hull), il quale pubblica le proprie raccolte con regolare cadenza decennale (*I meno delusi*, 1955; *I matrimoni di Pentecoste*, 1964; *Finestre alte*, 1974). La lirica di Larkin, formalmente castigatissima, di norma si presenta come essenzialmente antiromantica e deideologizzata, semmai protesa a cogliere la vacuità esistenziale sotto al grigiore della piccola borghesia inglese, su cui egli riversa la propria malcelata acredine. Da ricordare inoltre Thom Gunn (1929), che – trasferitosi per tempo negli U.S.A. – veste i panni dell'eversivo violento ed eslege e, attraverso improvvise e laceranti metafore, investe con feroce vitalità il torbido destino dell'uomo (*Il senso del movimento*, 1957), Geoffrey Hill (1931) e Ted Hughes (1930-1999), marito della poetessa americana Sylvia Plath, creatore inafferrabile di una personale mitologia teriomorfa e di un mondo antinaturalistico, attraversato da lampi di belluino vigore e da istinti animaleschi volti al dominio e alla sopraffazione (*Crow*, 1970; *Wodwo*, 1967).

Sulla formazione di tutti questi scrittori, nati in Inghilterra tra gli anni '20 e l'inizio dei '30, è innegabile che abbia agito l'ascendente umano e poetico del gallese Dylan Thomas (1914-1953), eccentrica ma leggendaria figura di bardo moderno. Sui suoi versi, che con grande perizia tecnica tentano di ricostruire la sonorità battuta degli antichi canti

gaelici, si innestano le più feconde acquisizioni della storia letteraria britannica ed europea: dalla concettosità dei metafisici seicenteschi alle differenti visionarietà di Blake e Hopkins, dalle atmosfere oniriche del Surrealismo alla memoria celtica della sua terra e alla tradizione orale nella quale essa si esprime. L'esuberante energia che prorompe dai testi di Thomas sembra derivare da un sentimento panico dell'esistenza, in cui *eros* e *thanatos*, anziché simboleggiare i momenti antitetici di una polarità eterna, si compenetrano e trovano una continuità ciclica. La sessualità stessa appare come il nucleo metafisico e propulsivo della vita, la quale parla al poeta come flusso emozionale inesaurito (*Il mondo che respiro* e *La mappa dell'amore*, 1939).

Come che sia, con il tardo dopoguerra – e in particolar modo con gli anni '60 – secondo diversi criteri nei diversi paesi emerge la chiara aspirazione a liquidare una volta per tutte il retaggio della letteratura del primo decennio postbellico, sia sul versante del coinvolgimento ideologico, sia su quello delle sopravvivenze ermetico-simbolistiche. È questo il periodo in cui l'arte occidentale, al fine di sprovvincializzare i propri risultati, sottopone il linguaggio estetico a ulteriori forme di sperimentalismo, a «innovazioni formali autoriflessive» (Russell), ovvero intraprende un processo di meditazione su se stessa, sui propri metodi e sulle proprie finalità. La scrittura perde l'assillo della referenzialità e persegue, al contrario, intenti metaletterari: non il contenuto del testo, ma il testo stesso è il messaggio della nuova operazione linguistica.

Si è usi conferire a questi nuovi movimenti il nome di neoavanguardie, e si può senz'altro continuare a farlo, purché si abbia la coscienza che la riconsuetudine dei codici linguistici e culturali della borghesia asservita al potere avviene ora senza

la virulenza iconoclasta e la polemicità aggressiva delle avanguardie storiche e che, anzi, gli intellettuali spesso mirano ormai a procurare ai loro prodotti uno spazio di visibilità nella nascente industria culturale. La parola del poeta non è più una parola abissalmente intima e, perciò, non omologabile: è una parola prelevata dalla comunicazione massificata (il lessico collettivo si sostituisce al lessico dell'io) ma sottoposta al gioco lucido e distaccato di un tecnico del linguaggio, è una parola colma di autoconsapevolezza ironica, straniata, sciolta e ricomposta nel laboratorio di un alchimista verbale e, perciò, non omologabile. Individualismo, Esistenzialismo e Neorealismo, ciascuno a proprio modo, avevano asservito la lingua a scopi eterodiretti; adesso è la lingua stessa a guadagnare il primato della creazione e a porre in discussione la propria ovvietà *pour epater le lecteur* (attraverso la mescolanza dei codici e dei registri, il *collage* dei modelli, il *pastiche* stilistico-espressivo, il metodo combinatorio).

A ben guardare, però, la maggioranza di questi atteggiamenti, ai quali si è anche attribuita la definizione di Postmodernismo e che, di norma, esauriscono il loro periodo di massima creatività entro il 1967, è accomunata dalla mancanza di una proposta assertiva, ampia, sociale e culturale insieme; essa disperde la gran parte della sua carica in virtuosismi formali, in un eclettismo permeato di relativismo valoriale e sostenuto da un "pensiero debole". Dalla ricerca ludica delle neoavanguardie traspare, insomma, il sentimento della perdita di un centro, di una incipiente sfiducia gnoseologica, seppur snobisticamente mascherata dai preziosismi di un'arte alessandrina, e della convinzione semmai che il linguaggio sia il luogo dell'ambiguità e della finzione.

I prodromi del suddetto cambiamento sono ravvisabili,

già nel pieno degli anni '50, tra i giovani scrittori di sinistra del Gruppo 47 (fondato da Hans Werner Richter e Alfred Andersch), vera e propria fucina del rinnovamento letterario tedesco, i cui germi rimangono ancora oggi riconoscibili tra i rappresentanti di quel laboratorio di elaborazione sintetica dei testi chiamato «Poesia concreta» (Eugen Gomringer, Franz Mon, Ernst Jandl). Proprio nel *milieu* del Gruppo 47, del resto, matura l'itinerario poetico di Hans Magnus Enzensberger (*Lingua natale*, 1960; *Scrittura per ciechi*, 1964), nonché la conversione stilistica di Paul Celan, il quale abbandona la poetica espressionistica dei suoi primi testi – incentrati sul dramma umano e personale della realtà concentrazionaria – per un trattamento straniante del linguaggio, che viene spinto ai limiti dell'incomunicabilità. Si pensi, analogamente, alle opere più mature di Francis Ponge (1899-1988) o all'esperienza dell'*Oulipo* (fondato da Raymond Queneau) e alla sua intensa sperimentazione: dalla combinatoria verbale alla scrittura vincolata. Assolutamente degni di menzione, poi, i risultati ottenuti oltreoceano dagli autori *New Formalist*, come James Merrill (1926-1995), colto ideatore di un plurilinguismo che riassume citazioni e frammenti testuali della tradizione (*Divine commedie*, 1976), o John Ashbery (1927), poeta e professore newyorkese capace di convogliare in soluzioni originali diversi stili comunicativi e inattesi esiti gergali, prelevandoli dall'universo dei mass-media (*Autoritratto in uno specchio convesso*).

In Italia, infine, la sensibilità della Neoavanguardia matura grazie allo sforzo teorico di alcune riviste, quali «Il Menabò», «Quindici», «Il Verri» o la stessa «Officina», e trova espressione concreta prima con l'antologia dei *Novissimi*, poi con il movimento del Gruppo 63. In questo contesto si impone la figura di Edoardo Sanguineti (1930), sul

quale convergono diverse sollecitazioni culturali (filosofia marxista, psicoanalisi, Derrida e il decostruzionismo, antropologia...), numerosi codici linguistici e differenti livelli espressivi, quasi a mimare la destrutturazione caotica del mondo contemporaneo (*Laborintus, Erotopaegnia, Purgatorio de l'Inferno*). Ancora: Nanni Balestrini (1935), Antonio Porta (1935-1989) ed Elio Pagliarani (1927), che riproduce la grigia reificazione della società della ricostruzione e della Milano del boom economico attraverso un abile montaggio di linguaggi e registri e una discorsività piana e prosastica (*La ragazza Carla, Lezioni di fisica*). Posizione in parte defilata rispetto ai programmi del movimento è quella di Amelia Rosselli (1930-1996), per la quale le associazioni verbali, i cortocircuiti logico-memoriali e i flash ideativi mirano necessariamente alla scandaglio dell'identità profonda (*Documento*, 1976).

Non è, ad ogni modo, semplice (né, spesso, corretto) ricostruire il panorama della lirica italiana, europea o addirittura occidentale, dal dopoguerra alla fine del secolo, riconducendo le varie manifestazioni e le singole personalità all'interno di determinate correnti o di manifesti di poetica condivisi. È indubbiamente più rispettoso tentare di salvaguardare l'individualità dei molteplici scrittori, tentando tuttavia di non perdersi in un descrizionismo fine a se stesso o in una asettica catalogazione. Ciò premesso, e ritornando agli Stati Uniti, si propone, ad esempio, come fiera voce indipendente quella di Robert Frost (1874-1963), poeta dall'ampia vena creativa e ispirato dal vasto e solenne paesaggio rurale americano, il quale si ritira ben presto in orgogliosa solitudine per studiare il rapporto tra l'uomo e la natura, e per imbevversarsi della forza primigenia di un territorio

ancora ampiamente vergine. Ad esso si oppone, per molti versi, il connazionale Wallace Stevens (1879-1955), unicamente interessato a una «poesia dell'atto della mente», ossia a un esercizio intellettuale, astratto e distaccato, in cui l'immaginazione e il pensiero – attraverso la realtà – indagano se stessi e i propri meccanismi. La lirica di Stevens mostra forse un che di raggelato, fissata com'è in calibratissime sequenze di pentametri giambici, eppure risponde proprio all'assunto del suo autore: redimere il disordine delle cose attraverso l'ordine dell'arte, plasmare *specimina* di bellezza impalpabile.

Riferendosi di nuovo al nostro contesto culturale, è invece doveroso tenere conto della straordinaria influenza letteraria esercitata da Giorgio Caproni (1912-1990), la cui lirica, sia quando assume tratti più ermetici (*Cronistoria*, 1943) sia quando si apre a uno stile oggettivo e ai temi del quotidiano (*Il passaggio di Enea*, 1956), riesce a combinare e a compendiare l'orecchiabilità di una misura musicale affabile e apparentemente immediata con una trepida capacità di affrontare le abissali contraddizioni della società e dell'esistenza. La sua ricerca di essenzialità comunicativa, il suo pudore ironico e autoironico e la necessità di una grazia leggera che trascenda la tentazione di involuti intellettualismi lo porta nel tempo ad una estrema rarefazione dei costrutti, che si associa spesso ad un'aerea sentenziosità (*Versicoli del controcaproni*).

L'adozione di un linguaggio semplice, l'aspirazione a un'equilibrata eleganza formale e l'adesione a un impianto che, per nitidezza e precisione, può essere definito epigrammatico, nel momento stesso in cui inseriscono Caproni nella linea sabiana e antimodernista del Novecento, lo avvicinano altresì alla figura di Sandro Penna (1906-1973), il

quale, tuttavia, esprime un temperamento affatto differente. A permeare la scrittura di Penna è, infatti, un prorompente empito di accettazione della vita, il cui midollo è la potenza dell'amore sensuale. Egli è del tutto disinteressato al piano storico-politico dell'essere: del mondo esterno gli preme solo ciò che, condividendo un'intima complicità con la sua *libido*, è capace di accendere il suo bisogno di esaltazione edonistica, la quale, nondimeno, esperisce l'alternanza ciclotimica di una sublimazione imperfetta, dell'eterno conflitto tra dionisiaco e apollineo (*Una strana gioia di vivere*, 1956).

Originario di Luino, Vittorio Sereni (1913-1983) incarna invece un esempio assoluto di vigile coscienza critica del presente; i suoi testi affrontano con coraggio e con la decenza razionalistica di un'onestà laica e post-illuministica gli eventi principali del secolo: dall'esperienza della guerra e della prigionia (*Diario d'Algeria*, 1947), trattata come metafora esistenziale, alla delusione provata davanti al degrado morale e civile della società postbellica (*Gli strumenti umani*, 1965), fino all'analisi umanamente partecipe della nuova realtà massificata e industriale (*Una visita in fabbrica*), e ai presagi di una catastrofe privata e collettiva imminente (*Stella variabile*, 1981), che poi si trasforma in una conclusiva *meditatio mortis*.

Negli anni considerati si estende, inoltre, la condizione ibrida di poeta-saggista, ovvero la convergenza in molti autori del momento creativo e di quello critico-riflessivo. Si pensi al dotto manierismo di Giovanni Raboni (1932-2004), o a Giorgio Orelli (1921), la cui perizia tecnica si estrinseca in organismi formali dalla statica perfezione, a Sergio Solmi (1899-1981), critico militante e scrittore dall'indefesso rigore speculativo, o a Franco Fortini (1917-1994), prototipo di intellettuale di sinistra, continuamente proteso a risolvere le

aporie del sistema e coinvolto nei rivolgimenti politico-culturali con una partecipazione viva e problematica, che giunge ad interrogare il senso stesso dell'operazione lirica (*Poesia ed errore*, 1959).

A parte il complesso vissuto poetico di Mario Luzi (1914-2005), caratterizzato da un'evoluzione infaticabile sul filo di un continuo esame di coscienza e di un'assidua interrogazione metafisica, rimangono ancora emblematiche, per le attuali generazioni di scrittori, le testimonianze di Andrea Zanzotto (1921) e di Giovanni Giudici (1924). Il primo si presenta come un sorprendente sperimentatore di possibilità linguistiche, non tanto nella direzione, indicata dalla Neoavanguardia, di uno straniamento ludico della parola, quanto in quella di un ricerca scientifica che sottoponga il linguaggio a “prove di carico”, ad accelerazioni estreme, a imprevedibili reazioni chimiche, solo per individuarne una struttura semantica permanente al di sotto della mutevole e corrosa superficie. Il dialetto, la lallazione infantile (il *perél*), l'iperletterarietà collaborano nei suoi libri (*IX Ecloghe*, 1962; *La Beltà*, 1968; *Il Galateo in Bosco*, 1978; *Meteo*, 1996) a testare la tenuta della lingua, alla scoperta – non garantita – di una vibrazione di fondo che è poi il fondamento inalienabile dell'umanità. Diversi, invece, i lavori di Giovanni Giudici (*La vita in versi*, 1965; *Autobiologia*, 1969; *Salutz*, 1986; *Quanto spera di campare Giovanni*, 1993; *Empie stelle*, 1996), dominati da un'attenzione costante al sostrato autobiografico, ma sistematicamente desublimati tramite operazioni ironiche e prosastiche, che concorrono a costruire il collagene narrativo di cui si sostanziano. L'io lirico, di più, prende la maschera del soggetto di massa e indaga la condizione sociale, ma anche psichica, dell'uomo-ingranaggio, del produttore-consumatore di oggetti nell'era neocapitalistica; la disamina

dell'alienazione avviene ereditando le espressioni sulle quali essa alligna, eppure – e in questo ricorda l'operazione zanzottiana – ne stravolge i costituenti, le parodia attraverso lo *humor*, scovando «nel linguaggio complice il linguaggio liberatore».

Quanto alla poesia dell'oggi, in conclusione, non si possono che tentare sondaggi liberamente esplorativi, pionieristici, e comunque al riparo da un progetto ermeneutico predefinito. Nondimeno, è un fatto incontrovertibile che, all'esaurirsi della spinta propulsiva delle neoavanguardie (all'inizio degli anni '70, parallelamente allo spegnersi delle contestazioni studentesche e operaie), si assista ad un generale ritiro degli intellettuali nella sfera del privato, dove disintossicarsi dalle utopie e dalle ideologie, nonché dall'oltranzismo sperimentativo appena trascorso. Non sorprende, così, che gli anni '80 si presentino come il decennio del disimpegno, del riflusso nell'intimità come protezione dal mondo, e che gli autori ripieghino anacronisticamente – e quindi nostalgicamente – su soluzioni ermetico-simboliche, su certa ostentazione autobiografica o, magari, sulle forme neo-barocche e neo-orfiche di una scrittura ora mitico-sacrale (Giuseppe Conte, 1945), ora ampollosa, enfatica e dominata dall'*horror vacui* (si pensi, a titolo d'esempio, all'esperienza italiana dei *Poeti innamorati* o alla produzione lirica di Dario Bellezza).

L'ultimo ventennio, tuttavia, sembra che abbia saputo reagire definitivamente a questa tentazione regressiva, proponendo esiti artistici contraddistinti dallo stigma del pluralismo. Negli anni della condizione postmoderna, infatti, s'impone un panorama sfaccettato, vengono meno modelli e poetiche “forti” e perdono di senso quelle partizioni

storicistiche (movimenti, scuole, correnti) grazie alle quali si era tentato in precedenza di catalogare le emergenze letterarie. È sempre più improbabile ormai che proclami e manifesti di gruppi orientino la responsabilità dei poeti, la quale viene riaffermata con forza ma, di norma, si gioca su di una dimensione individuale.

Le voci più consapevoli di questo periodo soffrono un complesso di seriorità, sanno di non potersi permettere il lusso della spontaneità, il che significa che nessuna tecnica sintetizzata in precedenza (*pastiche* linguistico, commistione di generi e registri, correlativo oggettivo, citazionismo...) è a rigore esclusa, tutte però reclamano una superiore coscienza del loro valore semantico e storico-filologico. L'entusiasmo a volte ingenuo dei precursori viene ormai sepolto dal sentimento della complessità, insito nella psicologia dell'epigono; analogamente il recupero dei moduli metrico-retorici del passato – pure ampiamente diffuso – diviene un'operazione di secondo grado, istituendo relazioni esse stesse semantizzate con i temi contraddittori e ambigui del contemporaneo, quando non soddisfacendo anche a bisogni di edonistica sensualità, come in Patrizia Valduga (1953).

Per usare un'espressione di Enrico Testa, è innegabile una radicata crisi dello «statuto monologico e centripeto» (Testa) del soggetto lirico tradizionale, che conduce alla rivendicazione conseguente della dignità di uno stile oggettivo e narrativo, il quale – in alcuni casi – si spinge addirittura alla dilatazione delle forme metriche e all'assunzione di finalità drammatiche e/o saggistiche all'interno dello spazio poetico, come nel caso emblematico del tedesco Durs Grünbein (1962). Il presente con la sua accelerazione centrifuga sprona ad un approccio problematico, ad un ragionamento sulle tensioni apparentemente irrisolvibili della storia, da realizzarsi

però attraverso i modi della dialogicità (Cesare Viviani), il coinvolgimento e la persuasione argomentativa (Valerio Magrelli, Wisława Szymborska).

Anche il linguaggio poetico si struttura secondo la funzione conativa, introiettando i tratti tipici di quello che i tedeschi chiamano *Du-Stil*; esso avverte di conseguenza «una necessità innata dell'odierno fare poesia (anche al livello della scrittura): quella di un destinatario esplicito, biologico e biografico, incardinato nello spartito testuale, nella sua più profonda virtualità. All'atto verbale non è insomma consentito ignorare, tantomeno nel contesto poetico, la sua destinazione concreta e comunicativa»^[19].

La dimensione fisiologica, corporale dell'essere attinge ora una nuova visibilità, diventa dramma storico-biologico (Maurizio Cucchi) e pretende per sé l'inserimento nella terminologia letteraria tanto del vocabolario delle scienze tecnico-sperimentali e dei linguaggi specialistici, quanto del *sermo familiaris* e delle parlate gergali (Alicia Ostriker, Sharon Olds). Similmente, la poesia femminile e quella post-coloniale escono definitivamente da uno *status* di minorità o, alla meglio, di collateralità, e ricercano lo specifico delle rispettive condizioni, al di là dell'animosità femminista (Elizabeth Alexander, Olga Broumas) e delle aspre rivendicazioni razziali (Yusef Komunyakaa, Sujata Bhatt, Tehar Bekri o il più anziano Derek Walcott). Insomma, se la poesia, oggi più che prima, patisce un processo di "sliricamento", è perché il protagonismo dell'io ormai non può che arretrare sotto il tiro incrociato degli stimoli multiformi e interconnessi di un mondo globalizzato e lasciare spazio all'arduo tentativo di mediare le antinomie contemporanee attraverso la perentorietà estetica e la

specificità conoscitiva della parola poetica.

[1] H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1989, p. 150.

[2] Si veda L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1983, p. 32 e segg.

[3] H. Friedrich, *Op. cit.*, p. 151.

[4] E. Auerbach, *Les fleurs du mal e il sublime*, Introduzione all'edizione a cura di L. De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. XX segg.

[5] G. Cacciavillani, *Baudelaire. La poesia del male*, Roma, Donzelli, 2003, p. 67.

[6] N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 17.

[7] C. Russell, *Da Rimbaud ai Postmoderni*, Torino, Einaudi, 1989, p. 223.

[8] E. Esposito, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, I, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 84.

[9] *Poesia europea del Novecento* (cur. P. Gelli), Milano, Skira ed., 1996, p. 137.

[10] V. Žmegač, Z. Škreb, L. Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1995, p. 436.

[11] S. Pavarini, *Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo. Poetica e Poesia dell'Ermetismo* in *Storia della letteratura italiana*, IX, Roma, Salerno, 2000, p. 452.

[12] P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, p. 588.

[13] G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 47.

[14] T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggio sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1995, p. 69.

[15] E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, A. Mondadori, 1997, p. 485.

[16] P. Bertinetti (cur.), *Breve storia della letteratura inglese*, Torino, Einaudi, 2004, p. 248.

[17] B. Brecht, *Sulla pittura astratta*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1975, p. 156.

[18] C. Russell, *Op. cit.*, pp. 298-99.

[19] A. Bertoni, *Lettere stagionali*, Bologna, Book ed., 1998, p. 99.

Bibliomanie.it