

indietro

**LA POESIA ITALIANA DAL 1960 AD OGGI**  
**(considerazioni in margine all'antologia di Daniele**  
**Piccini)**

**Matteo Veronesi**

Dicevano i fratelli Schlegel che una recensione – intesa quasi come genere letterario, o almeno come forma essenziale del pensiero critico – dovrebbe essere «la perfetta risoluzione di un'equazione critica». Ma è ovvio che non è possibile dare una soluzione univoca a quell'intricatissimo sistema di equazioni, dalle variabili implose e tendenti all'infinito, dai valori quanto mai contraddittori, relativi, controvertibili, che può essere rappresentata dal panorama, vastissimo e assai frammentato, della poesia italiana del secondo Novecento. Sostanzialmente sterili paiono, del resto, le tante discussioni e le inesauribili schermaglie sulle numerose antologie della poesia novecentesca («il Novecento in liquidazione», è stato detto) edite in questi ultimi anni: polemiche e dispute rese perlopiù vacue ed infondate dagli apriorismi e dalle faziosità che le animavano, e che portavano a denunciare, per partito preso, l'inclusione o l'esclusione di un dato autore senza che ne fosse citato e discusso neppure un verso, oltre che dalla forzosa pretesa di ridurre entro griglie valoriali rigide e schemi e categorie indubitabili un'entità per definizione fluida, cangiante, proteiforme come il contemporaneo, che forse solo uno sguardo duttile, flessibile, mobile, fenomenologico - nel senso husserliano e anceschiano - può cercar d'illuminare.

Prendo spunto dalla recente antologia a cura di Daniele Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, BUR, pp. 900.

In questo caso si deve innanzitutto riconoscere al Curatore - a prescindere dagli orientamenti e dalle predilezioni - il merito di avere tracciato, di questo panorama così nebuloso e irto, una mappa e un panorama testuali e bibliografici (essenziale, a quest'ultimo proposito, il corposo repertorio conclusivo) ampi e complessivamente imparziali, pur se prevalentemente intonati,

parrebbe, ad una linea neo-orfica di ripensamento e aggiornamento della grande lezione simbolista, surrealista ed ermetica, una linea ancorata alla grande testimonianza – il cui rilievo storico non può del resto disconoscersi – della rivista «Niebo» e dell'antologia *La parola innamorata*.

Maggiore spazio si sarebbe potuto dare, coerentemente proprio con questa atmosfera e questa impronta prevalenti, a poeti forse sottovalutati come Danilo Bramati e Mario Baudino, autori di due opere ragguardevolissime, entrambe editate da Guanda, rispettivamente *Nel cuore della luce* e *Grazie* (che contiene, *inter alia*, il poemetto *Brindisi*, a mio parere uno degli esiti più alti, per densità lirica, accensione visionaria, densità gnoseologica, della poesia dell'ultimo ventennio): due libri, questi ultimi, in cui il respiro discorsivo e narrativo (evidente soprattutto in Bramati), peraltro infittito di risvolti meditativi e simbolici, si concilia molto più di quanto non avvenga, poniamo, nel Cucchi aspro, oggettuale, “lombardo”, del *Disperso*, con l'approfondimento della parola in sé, colta nel suo autonomo e puro valore estetico e conoscitivo. E le predilezioni di chi scrive andranno semmai, sulla base di questi presupposti, al Cucchi della *Luce del distacco*, animato da una teatrale verticalità di linguaggio memore della grande tradizione della mistica apofatica, e implicato, su questo fondamento, in un'ascesi letteraria che conduca dalla greve rudezza delle cose e dei fatti all'aura più luminosa e tersa, ma non meno innervata di vita e di esperienza, del pensiero e della poesia.

Qualche perplessità può invece destare, oggi, la poesia di Alessandro Ceni, che sembra largamente ondeggiare, divagare, distendersi, di suggestione in suggestione, di associazione in associazione, di *agudeza* in *agudeza*, alla ricerca del lampo di luce improvviso, della repentina condensazione di significato, della inattesa e sorprendente folgorazione espressiva che possano gettare su tutto il testo una luce di senso e di pienezza, ma che spesso il lettore è destinato ad attendere invano.

Ad ogni modo, si deve rendere merito alla linea editoriale di questa antologia per aver posto nel dovuto rilievo, nell'aver saggiamente salvaguardato, quella che si suole definire come la “specificità”, cioè la purezza, l'assolutezza, diciamo pure la nobiltà e l'altezza, della parola poetica, sovente esposta, nell'odierno universo semiologico e comunicativo, e specialmente negli autori più giovani, a contaminazioni e ibridazioni con altri

linguaggi (primo fra tutti quello della canzone), con il risultato di snaturarla, per così dire di adulterarla, alterando - se non violentando... - la sua delicata natura, la sua fragile essenza, il suo statuto ontologico quanto mai problematico, cangiante, sospeso.

Che - come si sente dire - la canzone, più o meno d'autore, soddisfi un "bisogno di poesia" radicato e diffuso, che potrebbe, se opportunamente guidato, orientarsi verso la poesia in versi destinata alla lettura, è lecito dubitare, dato il lampante ed abissale dislivello di cultura, complessità e consapevolezza culturale che divide, sul piano della fruizione non meno che su quello della creazione, l'ambito della poesia d'arte da quello della musica popolare e di consumo. Come pensavano gli antichi, "la bellezza è difficile". Né, sia detto per inciso, si comprende per quale motivo, se non forse per ragioni promozionali, un critico stimato come Roberto Galaverni abbia dato ad un testo in cui peraltro, in modo forse un po' scontato, ma non privo di dottrina, si ribadisce giustamente e calorosamente il ruolo, proprio del poeta, di tenere - come diceva Pound - "in efficienza il linguaggio", proteggendolo da fattori di esterni di strumentalizzazione ideologica, appiattimento convenzionale, imbastardimento commerciale e mediatico, il titolo di *Il poeta è un cavaliere Jedi* (Roma, Fazi, 2006, pp. 137, € 15): contrariamente all'icona postmoderna e *kitsch* che campeggia sulla copertina, Dante (ben lontano, nella sua vera essenza, accuratamente celata «sotto il velame de li versi strani»), da quello farsesco e sguaiato, per quanto pittoresco, che risalta dalle forse troppo decantate letture di Benigni, e anzi, al contrario, quasi emblema e personificazione stessi di una Musa difficile, di una poesia "doctrinata", dotta, densa di cultura, di un'arte consapevolmente erede di una tradizione millenaria, e tramata, scriveva Thomas Carlyle, da un canto in cui risuona «il silenzio di dieci secoli muti») non ha nulla da spartire con una spada laser, segno gelido e inumano di una cultura postmoderna, mediatica, asetticamente artificiale, superficialmente illusoria. Credo che ancor oggi il poeta (come Callimaco, come Orazio, come Mallarmé...) detesti il *profanum vulgus*, non beva alla pubblica fontana, non calchi la strada seguita dai più.

Ma una poesia che affermi e difenda la propria autonomia e la propria absolutezza sarà inevitabilmente indotta a riflettere, in chiave metapoetica, sulla propria natura, sui propri mezzi e fini, sul proprio spazio vitale e le proprie modalità di esistenza; se non

a farsi (ed è proprio questa, da Mallarmé in poi, l'essenza della poesia contemporanea) metalinguaggio, discorso che parla di sé, enunciazione del proprio stesso parlare, del proprio stesso dirsi ed esserci, quando non della propria insensatezza, della propria assenza di fondamento, in definitiva della propria impossibilità.

Ci si rammarica, allora, che il curatore abbia scelto, in modo peraltro legittimo, il discrimine cronologico dell'esordio dopo il '60: un discrimine che ha portato ad eludere il variegato ed irto cammino secondonovecentesco di autori (da Luzi a Bigongiari a Zanzotto) di formazione in senso lato fra surrealista ed ermetica, che, sorti in vario modo e per diverse vie dal vasto alveo della poesia pura, delle poetiche della parola e di quelle del sogno, dell'analogia, dell'associazione, si sono poi via via interrogati con lucidità assidua, tesa, quasi eroica, sulle dimensioni e sulle sorti di un linguaggio poetico sempre insidiato, discusso, minacciato, sempre proteso e gettato sugli abissi dell'indicibile e dell'informe, del «magma» o del «ricchissimo nihil» da cui - per citare lo Zanzotto di *Meteo* - si dipartono, «dimentichi» e «intontiti», tutti i possibili «infiniti» di un dire poetico infinitamente proteso, quasi per una sorta di "limite" in senso matematico e fisico, sul ciglio delle inesauribili vertigini dell'essere e del nulla.

Né si comprende appieno l'accusa sostanziale, rivolta a Zanzotto come a Sanguineti, quest'ultimo peraltro antologizzato (entrambi, per quanto divisi da una polemica anche aspra, ascrivibili ad una comune temperie epocale d'innovazione e di sperimentazione ardite e tormentate, tant'è vero che pochissimi anni dividono due opere capitali del secondo Novecento come *La beltà* e *Laborintus*), di non essere per così dire usciti dal linguaggio per farsi incontro al vissuto e alla storia, di non avere varcato i limiti della pagina, lo spazio, tendenzialmente autoreferenziale e adiabatico, del testo, di avere insomma esercitato, in modo manieristico, se non sterile, una sorta di "poesia per specialisti".

Essere, per citare Ferlinghetti, «poets' poets writing poetry about poetry», «poeti per poeti che scrivono poesie sulle poesie», è, a ben vedere, esattamente la condizione essenziale, tragicamente solitaria, del poeta contemporaneo, marginalizzato dalla comunicazione di massa e privato, per sua sfortuna o fortuna, di un pubblico che lo ascolti e gli faccia eco (ma che rischierebbe, d'altra parte, di condizionare la sua parola, di

compromettere la sua autonomia e la sua libertà irrinunciabili). Per una sorta di tragico *pathei mathos*, di strenua «comprensione per via di sofferenza», la grandezza del poeta contemporaneo (la quale in sostanza coincide, mi sembra, con il suo grado di autocoscienza letteraria e di consapevolezza critica) risiede proprio nell'abitare virtuosamente, quasi eroicamente questo esilio puro e silenzioso, nell'inondare il suo remoto deserto della luce ostinata e abbagliante di un "mestiere" e di un' "arte" accesi dal rogo appassionato della razionalità creativa, dell'identità stilistica, dell'appartenenza storica.

Né sarà del tutto giusto tacciare questi due poeti di inappartenenza epocale, di fuga dalla storia, di elusione del tempo e degli eventi nel chiuso laboratorio dell'artificio stilistico: al contrario, nei loro versi pullulanti di ecolalie, bisticci, azzeramenti semantici, e tesi, a tratti, fino ai limiti del non-senso, della mancanza totale di significato e di intelligibilità nel senso usuale, è possibile scorgere proprio la diretta, quasi necessitata, ancorché criticamente sorvegliata e filtrata, oggettivazione verbale di uno stato di neurastenia e di alienazione (da intendersi, quest'ultima, in senso ora mistico, ora marxiano, vuoi psicanalitico, vuoi esistenzialistico) che sembra aver colpito, in un dato momento, un'intera società, un'intera civiltà, un'intera concezione storica ed epocale, né a ben vedere sembra essersi, a tutt'oggi, pienamente sanato.

Continuare a riflettere e a consumarsi, in modo ostinato e forse vano, sullo specifico del linguaggio, sull'elaborazione stilistica, sul ripensamento e sulla riscrittura, per quanto a volte distorcenti e stranianti, della tradizione, del canone, della biblioteca, del museo, della millenaria, quasi inorganica stratificazione del pensiero e del Verbo, è forse ciò che resta da fare ai poeti; e prendere atto, sconsolatamente ma lucidamente, di questo stato di cose, è, mi sembra, condizione indispensabile al loro rilievo storico, alla loro consistenza, in una parola alla loro grandezza.

Si può vedere, come a sintesi di questa tensione insieme stilistica e gnoseologica, *Ascoltando dal prato* di Zanzotto, fra i vertici assoluti della lirica secondonovecentesca: nella «nota sempre sbagliata» eppure «al di là di ogni esempio azzeccata» battuta insistitamente da un «dito annichilito» si concentra un'interrogazione esistenziale ed ontologica fondamentale, «non

mai esauribile / né esistibile», che sfocia infine in un cieco «indovinare», in una sorta di mallarmeano «scacco», «colpo di dadi» od «oscuro disastro».

Una fredda ed intellettualistica “poesia per poeti”, per specialisti, può apparire semmai, oggi, quella di Magrelli (il quale, peraltro, non può non figurare in un’antologia del Novecento, non foss’altro per l’oggettivo rilievo storico e generazionale che riveste, *a posteriori*, un libro come *Ora serrata retinae*): le parole che «vengono dal silenzio» e che «s’incastonano/ nella bianca calce della pagina» (sulla scia del grande tema, già mallarmeano e dannunziano, del «bianco silenzio» che avvolge e fascia la parola e il canto) paiono entità puramente mentali e razionali, nudamente logiche, immuni e preservate da ogni assalto e da ogni epifania così della trascendenza come del profondo.

Un’ottica, peraltro, non lontana da quella da me delineata nelle pagine che precedono (un’ottica, intendo, volta a preservare alla parola poetica la sua purezza, la sua specificità, il suo spessore storico) sembra motivare, in questa antologia, lo spazio giustamente accordato a Franco Scataglini e Umberto Piersanti: due autori che, pur percorrendo vie divergenti, fanno dello scavo, della regressione stilistici e memoriali (d’impronta più o meno esplicitamente prenovecentesca o antinovecentesca) una sorta di sentiero per risalire, come diceva Valéry, «alle sorgenti del poema», fino alla sorgente, alla fonte (sorta di Ippocrene o di «fons Bandusiae») del dire poetico. E poco importa se ciò avvenga, nell’ultimo Scataglini, attraverso l’adozione di una sorta di metatemporale, sovrastorica *koinè* umbro-marchigiana, di sapore jaconico, e in Piersanti, invece, tramite una rete di echi e risonanze di timbro vagamente bucolico, virgiliano o pascoliano, filtrata magari dal Bertolucci della *Capanna indiana* o da quello, ultimo, di *Verso le sorgenti del Cinghio*. Si pensi, nella prima delle *Bucoliche*, al mito essenziale e primario delle selve che risuonano del nome dell’amata, facendo risplendere una sorta di rinnovata sintonia, di restaurata simbiosi, tra la voce e il silenzio della natura e la parola umana, articolata, voluta, consapevole.

Nell’uno come nell’altro caso, in Scataglini come in Piersanti, a prendere corpo sulla pagina e nei versi è la Parola, il Verbo, il dire puro e necessario, si manifestino essi nella «voce del divino/paterno», voce sottratta alle «scritture ineloquenti», di Scataglini



(una linea, questa, che sembra proseguire, sempre in area marchigiana, nel recentissimo *Ronda dei conversi* di De Signoribus, che insegue, nelle profondità del pensiero e della carne, la parola radicale e primigenia, annidata «prima dell'alfabeto», al di qua della temporalità distesa del linguaggio regolato e articolato, nell'«inconosciuto corpo/ della scritta parola»), o piuttosto nel «fresco e odoroso [...] / profilo della grazia», luminoso e netto nel «tempo oscuro che lo cerchia», di cui parla Piersanti. E si confronti un altro autore non incluso, Cesare Viviani, che nella sublime *Opera lasciata sola* canta il «vuoto niente dei cieli», l'«indescrivibile forma dell'Uno», l'eterna «assenza di effigi, di anime,/ di altezze inimmaginabili», e nelle pagine saggistiche di *Il mondo non è uno spettacolo* fissa le prerogative, vastissime e insieme angoscianti, di una parola che è «il tutto, l'universo infinito, ma un infinito impensabile, in cui si è immersi e da cui non si può uscire».

Nella coscienza seconduvecentesca, all'ontologia negativa, sostanzialmente nichilistica, di uno Zanzotto, o alla visione ancora più radicalmente, quasi ciecamente materialistica e antimetafisica, di Sanguineti, sembra giustapporsi un'ontologia positiva, piena, inverante – sebbene forse destinata, essa stessa, in presenza o in assenza della prospettiva di una trascendenza e di un divino, a naufragare, all'ultimo, nell'«infini-rien» di Pascal, a far coincidere, una volta negato ogni terreno limite, ogni proporzione immanente, il supremo tutto con l'estremo vuoto, con il puro nulla. Ma, almeno nel caso di Zanzotto, sono comuni, a queste due vie dell'ontologia poetica seconduvecentesca, lo sforzo ostinato di conoscenza, la richiesta inesausta e inesauribile di senso.

Nella stessa ottica si giustifica il rilievo dato, nell'Introduzione (anche se purtroppo non nella scelta antologica), ad un poeta di formazione neo-orfica, ma votatosi poi ad una forma di inquieto e moderno classicismo, come Giancarlo Pontiggia, di cui si coglie l'occasione per segnalare la recente, ragguardevole raccolta *Il bosco del tempo*. Nei suoi versi, la parola poetica sorge, sulle orme del Virgilio georgico, avvolta dal brusio delle api, simbolo classico e cristiano, ma anche umanistico, di feconda e laboriosa *humilitas* (i «puri suoni» dei versi sono «celle/ di un pensiero più forte, ronzanti/ nelle stanze quiete»), si condensano nel «miele che distilla una quieta/ pace» e

nel «tempo [...] che lo affina»), non senza toccare però un respiro mitopoietico originario, cosmogonico, che fa pensare all'Esiodo della *Teogonia* o all'Ovidio del proemio delle *Metamorfosi* («Canto ciò che fu prima/ e ciò che venne. Tutto/ era sospeso in una/ quiete lunga, nel forte/ vuoto»), o porta a risolvere talora - in un modo che si potrebbe definire serriano - la vivida percezione del testo classico in catene avvolgenti di metafore, analogie, suggestioni: «Plinio leggevo, il Giovane,/ in quelle albe, le sue epistole/ soffuse di una verde ombra muschiosa».

Più difficilmente si comprende invece, benché avallata da molte antologie precedenti, l'inclusione di Vivian Lamarque, la cui poesia mi sembra, nel complesso, fragile, fatua, vacuamente risonante, studiatamente tesa a far intuire o intravedere una profondità in definitiva inesistente, ad accennare a una complessità e ad una ricchezza in realtà assenti, a mascherare, insomma, una sostanziale mancanza di spessore culturale e concettuale. Se si voleva, come del resto era giusto, rendere conto di una certa linea musicale, cantabile (se non cantilenante), melica e idillica, della poesia contemporanea, si poteva includere un Ruffilli, che sotto la superficie di una musicalità fluida, limpida, scorrevole, quasi mozartiana, cela riflessioni storiche ed esistenziali spesso amare e profonde (se ne veda il recente, splendido *La gioia e il lutto*, sprofondato, anche sulla scia del *Profeta* di Kahlil Gibran, nella nera luce della vita e della morte, del tempo e dell'eternità) o un Claudio Damiani, i cui versi limpidi e melodiosi, e insieme discorsivi, risuonano lontanamente da paesaggi e scenari eterni, immoti, senza tempo, da una natura incontaminata ed ancestrale, che ha qualcosa di Orazio come di Pascoli; o, magari, dare voce alla Musa straniante, ipnotica, allucinata di Beppe Salvia, che muoveva da un patrimonio e da un repertorio classici manieristicamente, quasi scolasticamente rivisitati e riplasmati onde esprimere una vocazione estetica che pare di per se stessa proiettata e precipitata verso l'annientamento e il vuoto, consacrata al «bianco nulla» della tela e della pagina, che inghiotte infine la stessa vita.

Ci si può rallegrare, viceversa, dell'inclusione di Raffaello Baldini, che rende il debito riconoscimento all'importanza che la poesia neodialettale romagnola, capace di attraversare in profondità e scuotere dalle radici, immettendovi una vena di più deciso e impietoso realismo, l'ispirazione bucolica e idillica insita



nella lezione del maestro Spallicci, riveste nel panorama poetico contemporaneo: si può vedere, al riguardo, l'equilibrata antologia *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, a cura di Luciano Benini Sforza e Nevio Spadoni, Faenza Mobydick, 1996.

Nel dialetto, in linea generale, la poesia sembra aver ritrovato la dimensione del vernacolo ora come lingua pura, “vergine”, incontaminata, come naturale via d'accesso e punto di partenza per una possibile “discesa alle madri”, per un ritorno alle radici, prelogiche e pregrammaticali, dell'essere e del pensiero, ora – si pensi ad un Loi – come icastico e talora rude strumento espressivo capace di cogliere gli aspetti dell'umano più densi, scabri, corposi.

Credo, però, che forse un giorno si dovrà riconoscere il più alto esito della neodialettalità romagnola non nel pur ragguardevole “realismo impuro” – cioè narrativo, discorsivo, accesamente caratterizzato, e nel contempo deformato, talora, attraverso un'ottica visionaria, allucinatoria, grottesca – di un Guerra o di un Baldini, ma piuttosto nel lirismo purissimo, traslucido e sapiente, a tratti cristallizzato, astorico, nutrito di fantasmi e di archetipi, di Tolmino Baldassari, che non a caso, in un suo intervento, oppone agli assalti del “villaggio globale” una poesia che «filtri», «attraverso lo studio, la cultura in senso lato, e particolarmente la cultura letteraria», la nuda immediatezza esistenziale del «porsi nel mondo».

Inoltre sarebbe tempo, a mio avviso (ma so che questa opinione non è condivisa dai più), che della vulgata e del canone antologici della poesia del Novecento entrassero finalmente, e stabilmente, a far parte due “poeti professori” dotti, profondi, possenti come Giorgio Bàrberi Squarotti e Silvio Ramat, del quale è da poco uscita presso Interlinea, fra l'altro, l'opera poetica completa: si tratta di autori che, forse, per il loro voluminoso e corposo spessore erudito, incontrano difficoltà ad essere recepiti in un contesto culturale come quello italiano, che non ha avuto poeti per così dire cattedratici come un Allen Tate o un Richard Wilbur, e che sembra a volte restare ancorato ad un frainteso e banalizzato mito, pascoliano o sabiano, di spontaneità, naturalezza, “onestà”.

Ramat e Squarotti si rivelano, anche come poeti, capaci di perlustrare e di rivisitare il museo o il canone di tutta l'identità letteraria occidentale, di vagare e spaziare nei meandri e nei

labirinti della Biblioteca di Babele (mitico ed emblematico luogo borgesiano che non a caso ricorre costantemente nella poesia di Squarotti), nonché di guardare a fondo, con lucidità, senza veli o infingimenti, al nucleo di vuoto e di nulla, all'abisso di vanità e d'insensatezza che si annidano e pulsano dietro il velo variopinto e risonante delle forme e delle parole. Si può dire, pur nelle differenze anche sostanziali fra i percorsi dei due autori, che se, da un lato, Squarotti (da *La declamazione onesta* al *Marinaio del Mar Nero* al recentissimo, splendido e quasi ignorato *Le vane nevi*) insegue e vagheggia, come il Fauno di Mallarmé, le fuggevoli parvenze e le subitanee ed evanescenti incarnazioni di una Bellezza nuda e fragile, sempre insidiata dalla violenza della storia e dall'abisso del nulla e della morte, dall'altro Ramat, nei suoi libri più tesi ed organici - e segnatamente in quelli degli anni Ottanta, da *L'inverno delle teorie* a *Orto e nido*, pervasi da una «tentazione poematica», da un'«idea di poema» che «ti segue e ti ha precorso», che sembrano suggerire qualche contatto o qualche convergenza con la coeva esperienza dello Zanzotto della “trilogia” o con quella dell'ultimo Bigongiari - affonda lo sguardo e lo scandaglio poetico-critici nelle «lacune del senso», «oltre la lettera», «nel grembo/ dell'indistinta Citazione», e impronta il suo canto ad una «vocalità di abisso», ad una quasi surrealistica «lingua del sonno». Egli esplora, insomma, ed esperisce le profondità e le tenebre di una parola, di un Verbo che, nel loro stato abissale, impersonale, quasi inorganico, dicono e ripetono, eternamente, il *nihil aeternum*, lo stesso unico senso ultimo di tutti gli infiniti enunciati possibili – pur lasciando dischiusa, quasi montaliano «fantasma che ti salva», una dantesca «speranza dell'altezza», un balenante riflesso che piove «dall'alto, più alto della voce».

È con questi fondamenti ontologici, o se si vuole con questa tragica e vacua assenza di fondamenti, che il poeta contemporaneo davvero consapevole e maturo (e tale dunque, per definizione, da poter essere considerato “canonico” e “classico”) deve, anche correndo il rischio della freddezza, dell'intellettualismo, dell'*ornatus difficilis*, misurarsi.

Che la linea prevalente, e comunque in sé legittima e coerente, di questa monumentale antologia paia tendere, in definitiva, a conciliare un fondo neo-orfico con una stretta adesione alla vivezza dell'esperienza e all'immediatezza del sentimento e della

testimonianza, anteposte in ultima istanza alla mediazione conscia e riflessa dell'elaborazione stilistica e della consapevolezza culturale e letteraria, può risultare confermato dal fatto che essa si conclude con Davide Rondoni, la cui oggettiva importanza è comprovata, se non altro, dal suo largo influsso (attestato *in primis* dall'antologia *I cercatori d'oro*) sui cosiddetti "poeti nati negli anni Settanta".

Un testo splendido, teso e vibrante, come *Il terzo figlio* (peraltro forse viziato, nella chiusa, con quella rimbalzo perso-universo, da una cantabilità un po' esteriore e facile) entrerà certamente, e non senza ragione, nella vulgata antologica della poesia degli ultimi decenni. Ci si può anzi rammaricare del fatto che il lettore non trovi qui un altro testo abbagliante come la *Suite per Irene*, che affianca anch'essa momenti di consistente lirismo sapienziale, intriso di mistica, luziana "conoscenza per ardore" («Irene, dolce fascino,/ passando per il terribile/ hai trovato la fiamma/ chiara dell'invisibile»), a cadute moralistiche e prosastiche («...chi fa del nero inoculato ai ragazzini/ la propria spettrale,/ ricca professione»).

Forse, paradossalmente, il Rondoni migliore è il critico, animato da un'«intelligenza militante», come Daniele Piccini felicemente la definisce, che - l'ho già fatto notare altrove, indicandolo quale tratto tipico di taluni poeti-critici - sa cogliere, con una sorta di balzo intellettuale ed ermeneutico, il mondo e l'essenza di un autore per restituirli sulla pagina con la concisa rapidità della definizione fluida ed aperta o con l'intenso lampo della metafora, preferiti alla rigidità della categoria e della formula.

Ma il fatto che un'autorevole e rigorosa antologia della poesia italiana secondonovecentesca si concluda con Rondoni ha qualcosa, se così posso dire, di teleologico, se non di escatologico. Con Rondoni - per parafrasare il Carducci, acutissimo, di *Critica e arte* - la poesia muore: non beninteso in quanto tale, non come poesia in senso lato, poiché come tale essa non può morire, bensì solo trasfigurarsi e trasmutarsi in altre, diverse e nuove, forme; muore - in modo, potrebbe dire qualcuno, salutare, salvifico, preludente a una limpida risurrezione - in quanto arte (o artificio), in quanto elaborazione stilistica e formale germinata dal terreno del passato, della tradizione, del pensiero, in quanto metapoesia, discorso che parla di sé e cresce su se stesso riflettendosi. Muore,

potrebbe dire qualcuno, come il chicco di grano del Vangelo, per poter germinare e dar frutto.

Ma questa poesia non “muore al mondo” per rinascere in se stessa, nella sua essenza pura e chiara: piuttosto, essa muore a se stessa, viene meno alla propria autonomia, alla propria interna riflessione, alla propria intima tensione, per farsi incontro, pur generosamente e nella più autentica, quasi disarmata buona fede, all’esperienza dell’umano e del divino, immergersi nel reale, divenire una “cosa nel mondo”, più che - come voleva Rilke - “aggiunta” ad esso per inverarlo o redimerlo; essa diviene insomma - direbbe certa fenomenologia - oggetto fra gli oggetti, parte integrante e compromessa del “mondo della vita”.

In termini hegeliani, questa “morte della poesia” è forse piuttosto un “superamento”, un “oltrepassamento” della poesia stessa in direzione della realtà, della vita, della testimonianza. «C’è una sala giochi a Cervia/ due stanzoni larghi/ spogli/ Alle macchine si appoggiano/ Quindicenni/ come cose [...]». Qui, come nei concreti e corposi “poeti-prosatori” seconduvecenteschi (i cui archetipi e maestri andranno forse additati in un Giudici o un Loi, se non già in certo Sereni), cose, oggetti, figure si proiettano, e per così dire aderiscono e attecchiscono, sulla pagina senza più lo schermo, il filtro e la mediazione di una spessa e rigorosa coscienza letteraria, stilistica, storica (certo presente all’autore, ma volutamente dissimulata, aggirata – messa, sempre in senso fenomenologico, “fra parentesi”).

Discorso non troppo diverso si potrebbe fare per la poesia di Gianfranco Lauretano (qui non incluso), per la sua prosasticità franta, ansante, a tratti angolosa e ruvida – e pur così densa di sentimenti, di affetti, pregna di un’eticità autentica, mai ostentata o didascalica, intimamente, e quasi pudicamente, vissuta. Sono, quelli di Lauretano come quelli di Rondoni, versi per così dire vergini, che paiono sorgere come rose nel deserto, da un vuoto aurorale e primevo, da un’esclusione o un’azzeramento preliminari di ogni ascendenza e di ogni scuola, eccezion fatta forse, in Rondoni, per certi echi e reminiscenze che affiorano, di tanto in tanto, da Baudelaire a Eliot, da Péguy a Luzi, ma sempre piegati, un poco unilateralmente, ai fini di una poesia immediata, fatta di vissuto, esperienza, testimonianza. Sembra esservi, in Rondoni, una sorta di cieca “superstizione del dicibile”, di un

poco gratuita ed irriflessa fiducia nella parola usuale e usurata, nel dire quotidiano e materno.

Io credo che, come la fede non può - dopo Nietzsche, dopo Heidegger, dopo la teologia della demitizzazione, della crisi, della “morte di Dio” - esser data per scontata, come l’idea stessa del Divino e dell’Essere non può più partire che dalla propria preliminare, demitizzante negazione, e non dall’aprioristica certezza, così, dopo Mallarmé, dopo Valéry, dopo Zanzotto, la poesia non possa muovere e trarre alimento se non dal proprio *esser-ci* drammatico e contristato, dal proprio cupo *Essere-per-la-morte*, dall’abisso sempre aperto e opprimente dell’impossibilità, del nulla, dell’afasia.

Così posta, la poesia s’intride di riflessione e di pensiero, si fonde con la critica, si fa poesia della poesia, del proprio essere, o non poter più essere, poesia: e solo in questa forma può continuare a detenere la sua dimora cristallina e fragile nelle regioni dell’arte e del pensiero. Paradossalmente, l’arte trae vita dalla morte, da una - dice Valéry - «nouvelle morte/ plus précieuse que la vie»: deve morire al mondo per poter davvero e pienamente nascere e vivere, deve negarsi alla realtà e all’immediatezza dell’esperienza, ripiegarsi e chiudersi su se stessa, per affermarsi ed attestarsi come poesia.

[indietro](#)