

STUDI SUPERIORI / 968

LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore

Claudia Crocco

La poesia italiana del Novecento

Il canone e le interpretazioni



Carocci editore

1ª edizione, febbraio 2015
© copyright 2015 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione: Imagine s.r.l., Trezzo sull'Adda (MI)

Finito di stampare nel febbraio 2015
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-7424-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione	11
Che cos'è il canone?	11
Antologia e canone nella poesia del Novecento	14
Storiografia e canone contemporaneo. Ipotesi di lavoro	20
1. Il Modernismo	23
1.1. Dove inizia il Novecento	23
1.2. Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi	28
1.3. Dino Campana, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro	32
2. Gli anni Venti e Trenta	41
2.1. La poesia italiana dal 1919 al 1939	41
2.2. Cesare Pavese, Giacomo Noventa, Sandro Penna	44
2.3. Giuseppe Ungaretti	49
2.4. Umberto Saba	54
3. Montale e il canone poetico del Novecento	61
3.1. È ancora possibile la poesia?	61
3.2. <i>Ossi di seppia</i>	62
3.3. <i>Le occasioni</i> e <i>La bufera e altro</i> : classicismo moderno	68
3.4. <i>Satura</i> e il canone del Novecento	74

4.	La Seconda guerra mondiale e il dopoguerra	77
4.1.	«Dopo Auschwitz, nessuna poesia»	77
4.2.	Novecentismo, antinovecentismo, linea lombarda	80
4.3.	Esordi poetici fra il 1946 e il 1955	83
5.	1956-75: prima parte	89
5.1.	Poesia italiana 1956-75	89
5.2.	I <i>Novissimi</i>	93
5.3.	Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani	95
5.4.	Antonio Porta, Nanni Balestrini	98
5.5.	Andrea Zanzotto, Amelia Rosselli	102
6.	1956-75: seconda parte	111
6.1.	Poesia degli anni Sessanta	111
6.2.	Vittorio Sereni, Franco Fortini	113
6.3.	Mario Luzi, Giorgio Caproni	123
6.4.	Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Giovanni Raboni	128
6.5.	Pier Paolo Pasolini	136
7.	Il pubblico della poesia (1975-89)	143
7.1.	Gli anni Settanta e Ottanta	143
7.2.	La tradizione del Novecento	150
7.3.	Il pubblico della poesia	153
7.4.	Milo De Angelis	160
7.5.	Valerio Magrelli	168
7.6.	Le forme fluide. Patrizia Valduga, Gabriele Frasca	172
8.	Gli anni Novanta	179
8.1.	Antologie e bilanci di fine secolo	179
8.2.	Poeti degli anni Novanta	182

INDICE

8.3.	Giuliano Mesa, Franco Buffoni, Fabio Pusterla	186
8.4.	Umberto Fiori, Antonella Anedda	194
	Ringraziamenti	201
	Riferimenti bibliografici	203
	Indice dei nomi	219

Introduzione

Che cos'è il canone?

Quando nel 1978 esce *Poeti italiani del Novecento*, molte riviste di letteratura (“Alfabeta”, “Belfagor”, “Filologia e critica”...) e alcuni quotidiani nazionali (“la Repubblica”, “l’Unità”) accolgono recensioni e articoli polemici verso l’antologia curata da Pier Vincenzo Mengaldo. Si criticano, in particolare, i criteri della selezione, le scelte metodologiche e l’ordinamento dei testi (cfr. Spagnoletti, 1978; Luperini, 1979). Se per alcuni si tratta di una raccolta reazionaria o di impianto «snob-filologico» (cfr. Ramat, 1979, pp. 152-5), altri vi leggono una mancata attenzione ai fatti storici¹.

Attraverso le discussioni che seguono la pubblicazione dell’antologia di Mengaldo vengono articolati alcuni dei principali motivi di confronto della critica contemporanea: i confini letterari (e, soprattutto, il punto di inizio) del Novecento; i momenti di cesura all’interno del secolo; il ruolo delle poetiche e dei movimenti letterari; l’impatto delle avanguardie; il rapporto fra testo e storia nella ricostruzione critica. Anche le polemiche sui poeti inclusi ed esclusi, ad esempio quelle con Sanguineti e Luperini a proposito di Gian Pietro Lucini e Dino Campana, in realtà sono tasselli di un dibattito critico più ampio. Assenze e presenze di singoli autori non contano di per sé, ma in quanto contribuiscono a creare una tradizione e a esprimere diverse o opposte visioni della letteratura.

Poeti italiani del Novecento viene spesso indicata come l’ultima antologia poetica ad avere proposto un canone condiviso. Capita di leggere,

1. Con argomentazioni e conclusioni diverse, questa critica è presente sia in Luperini (1979) sia in Sanguineti (1978).

ad esempio: «dopo [...], oltre quelle colonne d'Ercole, come mostrò l'antologia di Cordelli e Berardinelli, non v'era che il *mare magnum* dell'oggettività. In effetti, le antologie che vennero poi ridussero la lotta per il canone a quella tra le diverse poetiche» (Onofri, 2001, p. 63). Ma cosa si intende con «*mare magnum* dell'oggettività», e in che senso il canone della poesia si interrompe o cambia dopo l'antologia di Mengaldo?

Facciamo un passo indietro. Se guardiamo all'etimologia, *κωνών* indica uno strumento di misurazione. Nel significato originario della parola greca è già implicita un'ambivalenza semantica; da qui derivano due accezioni del termine, entrambe presenti nell'uso contemporaneo (cfr. Luperini, 1997). Da un lato, il canone è l'insieme delle norme che fonda una tradizione, determinandone i confini passati e futuri. Quando in un'opera o in un gruppo di opere omogenee vengono identificate caratteristiche con valore fondativo, si sta indicando un canone che potrebbe influenzare la creazione delle opere successive: è quel che Pietro Bembo fa nel 1525, quando presenta il *Canzoniere* di Petrarca come modello linguistico per la tradizione poetica italiana. Dall'altro, il canone può essere considerato dal punto di vista della ricezione. In questo caso non vengono riconosciuti uno o più archetipi, a partire dai quali si selezionano i testi successivi; i criteri di esclusione e di inclusione dipendono, piuttosto, da una tavola di valori riconosciuti all'interno di una comunità. Come spiega Romano Luperini:

Le due accezioni tendono a sovrapporsi, sin quasi all'identificazione: in età neoclassica, per esempio, la fedeltà alle regole classiche del canone fonda anche una certa tipologia della ricezione e dunque una determinata gerarchia delle opere, e altrettanto fa quella romantica, che pone nuovi autori, Omero, Dante e Shakespeare, al posto di quelli prima canonici, Orazio, Virgilio e Petrarca. Tuttavia la prima considera il canone diacronicamente, nello sviluppo – continuità e rottura – della tradizione fondata sulla successione di opere accomunate dagli stessi tratti letterari; la seconda lo considera sincronicamente: fissa le scelte di gusto e di valore affermatesi in una certa comunità in un determinato momento storico, quali risultano dai codici o dalle antologie, dai programmi scolastici, dalla politica culturale dei governi, dagli indirizzi dell'editoria ecc. La prima mira a stabilire l'identità delle opere; la seconda l'identità culturale della comunità che in esse si riconosce. L'una ha a che fare con lo specifico letterario; l'altra con i conflitti interpretativi e con le questioni di "egemonia" culturale (qui il termine gramsciano è insostituibile) (Luperini, 2001, p. 155).

Un modello di canone come quello implicito nelle *Prose della volgar lingua* non è immaginabile oggi, in quanto presuppone un sistema culturale molto diverso da quello in cui siamo immersi. Il concetto di “classico” non può che vacillare in una dimensione internazionale del discorso letterario, e ancora di più alla luce dell’impatto che post-strutturalismo e studi postcoloniali hanno avuto sulla teoria della letteratura negli ultimi decenni. La perdita di distinzione tra letteratura alta e bassa anche all’interno delle università, l’«esplosione della biblioteca»² e il rapporto col passato fluido e citazionista prevalente in epoca tardomoderna rendono il modello di Bembo un ricordo del passato. La presenza di una tradizione come sinonimo di normatività estetica è scomparsa da qualsiasi orizzonte critico, se non come persistente retroguardia, già a partire dal romanticismo.

Per questo motivo spesso prevale la seconda accezione della parola canone, ma calata nel contesto critico plurale al quale si è accennato: non esiste più una tradizione privilegiata, ma esistono molte proposte concorrenti fra loro.

Il dibattito sul canone è stato molto intenso negli Stati Uniti nel corso degli anni Ottanta e Novanta: qui la pressione dei *cultural studies*, il rapporto fra canone universitario e identità nazionale, il dibattito scatenato da posizioni neoconservatrici come quella di Allen e Harold Bloom³ hanno alimentato una riflessione ampia e articolata.

Il contesto italiano è, però, molto diverso. Innanzitutto, un modello di canone (come sinonimo di tradizione) monolitico o binario si è imposto nella letteratura italiana più facilmente e più a lungo che altrove per motivi storici: fino a metà secolo, come riepiloga Remo Ceserani, la tradizione ha rappresentato un mezzo per «fare gli italiani», ovvero per rafforzare l’identità nazionale; per questo Ceserani (1998, pp. 59-76) paragona addirittura il canone letterario alla leva militare obbligatoria. I testi e gli autori destinati a creare una storia della letteratura contemporanea vengono discussi attraverso un serrato dibattito critico, e ne derivano contrapposizioni talvolta molto rigide

2. Per questa definizione cfr. Tricomi (2003).

3. Per una storia del dibattito americano sono utili, fra gli altri, alcuni interventi pubblicati in un numero di “Allegoria” che include una sezione dedicata al canone: cfr. soprattutto Battistini (1998); Ceserani (1998); Ferroni (1998); Segre (1998).

(ad esempio, quella fra tradizione e avanguardia). Spesso ciò conduce a riconoscere con ritardo l'importanza di autori non immediatamente assimilabili a una corrente ritenuta dominante. È quanto accade a Saba, Pavese, Noventa, Rebora, Caproni, per i quali Pasolini parlerà di "antinovecentismo", non senza forzature; ma anche a Svevo per la storia del romanzo. Una delle motivazioni, che richiederebbe un ulteriore spazio di approfondimento, è senz'altro che la moderna storia della letteratura italiana si basa su fondamenti storicistici e idealisti.

In Italia i concetti di classico, di canone e di tradizione di fatto non vengono messi in discussione fino agli anni Novanta. Quando questo accade, la crisi investe soprattutto la tradizione che nel corso del Novecento è sembrata più solida, cioè quella della poesia. Il luogo in cui appare con più evidenza è lo stesso deputato a essere sede privilegiata del canone novecentesco, cioè l'antologia.

Antologia e canone nella poesia del Novecento

Anfibio genere letterario, l'antologia oscilla naturalmente tra il museo e il manifesto: ora, come attraverso ordinate sale, invita il visitatore che legge a percorrere la galleria delle sue pagine; ora invece, tendenziosa e provocante, propone una linea di ricerca, non soltanto critica, ma direttamente operativa, e in funzione di tale linea organizza il tutto. Per solito, tenendo dell'una e dell'altra categoria, la cretomazia è così destinata ad apparire insieme troppo archeologicamente conservatrice e troppo anarchicamente contestante (Sanguineti, 1969, p. XXVII).

Come la definizione di Sanguineti mette in evidenza, l'antologia vive di un'ambiguità di fondo, analoga a quella di cui si è parlato per il canone: da un lato si propone di trasmettere un testo per garantirne la durata, dunque svincolandolo da coordinate storiche; dall'altro si basa su un giudizio di valore, cioè su una scelta critica condizionata dal tempo in cui l'opera viene allestita. L'intenzione di presentare un documento storico il più possibile analitico e obiettivo si scontra con il fatto che ogni ricostruzione darà più visibilità a una tradizione piuttosto che a un'altra. La parzialità ineludibile e il rischio della vicinanza storica tra curatore e testi studiati si complicano soprattutto nel Novecento, quando si afferma il modello dell'antologia d'autore. In questo tipo particolare di cretomazia⁴ la struttura saggistica

4. Per la classificazione delle antologie cfr. soprattutto Verdino (2001; 2004) e Scaffai (2006).

dell'opera è ciò che dà coerenza ai testi inclusi; inoltre l'orientamento critico del curatore è più evidente che in altri casi. Ancora Sanguineti scrive che:

Un'antologia ha senso se è finalizzata ad una tesi e quindi costituisca un racconto e non semplicemente una cretomazia, ovvero una scelta del meglio (anche se il significato di antologia è lo stesso). Naturalmente deve avere un valore documentario, ma credo sia come un saggio e costituire una tesi. Anche quello che entra come episodio divergente rispetto a certi esiti da cui si parte, deve giocare almeno dialetticamente dentro una linea che si propone (Sanguineti, in Verdino, 2004a, p. 97).

Il paradosso dell'antologia d'autore è lo stesso del saggio: non ricava novità dal nulla, ma dà nuovo ordine alle cose già esistenti, per ricorrere a una definizione icastica di Lukács (1972, pp. 13-35). Quando i testi poetici vengono inseriti in un'antologia entrano a far parte di un nuovo quadro, cioè di una diversa operazione artistica e intellettuale, acquisendo una nuova forma⁵: lo conferma il fatto che uno stesso testo può generare interpretazioni critiche diverse, a seconda dell'antologia nella quale è incluso. È questo il caso delle poesie di *Frontiera e Diario d'Algeria* di Sereni, per fare un esempio concreto. La loro presenza nell'antologia di Anceschi *Linea lombarda*, infatti, alimenta una lettura molto diversa rispetto a quella che gli stessi testi creano, quando letti in *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo (cfr. CAP. 4). Questo rende comprensibile che Sanguineti definisca l'antologia un genere letterario a sé stante, confermando una prassi diffusa nella critica letteraria italiana. Altri, invece, parlano di metagenere. A metà tra la poesia, il saggio, la storia della letteratura (soprattutto nella sua versione novecentesca), in quale spazio di una ipotetica topografia dei generi letterari può essere collocata l'antologia?

La storia del canone della poesia del Novecento – anche come conseguenza della spinta storicista e idealistica che caratterizza la maggior parte delle ricostruzioni letterarie a partire da De Sanctis – si è intrecciata soprattutto a raccolte di questo tipo.

5. Cfr. anche Segre (1993, p. 14): «Inutile dire che i dissensi possono dipendere, ed è giusto dipendano, da diversità nelle premesse ideologiche. [...] L'ordine che lo storico cerca di apportare ai fatti storici è maggiore di quello con cui questi fatti si presentano. L'antologia come tale è, tra l'altro una, sia pur modesta, opera d'arte, e anche come tale dev'esser giudicata».

Apredo un'antologia poetica della prima parte del secolo, si notano caratteristiche costanti. Il punto di partenza sono Pascoli e D'Annunzio, sia nel caso in cui vengano assimilati al contemporaneo, sia quando posti al di là della selezione, come suo discriminante. La poesia è già «storia del cuore dell'uomo»⁶, tanto in versi quanto in prosa. Nei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi (Vallecchi, 1920), per alcuni la prima antologia d'autore del secolo (cfr. Asor Rosa, 1999, pp. 323-39), infatti, sono inclusi anche testi nei quali non si va a capo se non quando termina il rigo tipografico.

Questa cartografia troverà coronamento in *Lirici nuovi* (Hoepli, 1943), raccolta curata da Luciano Anceschi (1911-1995). Il nucleo della crestomazia più importante di Anceschi è la poesia pura, cioè l'ermetismo, della quale fanno parte Montale, Ungaretti e Quasimodo. La centralità della lirica pura ha alcune conseguenze: poeti come Bertolucci e Sereni vengono precocemente affiliati all'ermetismo; altri autori che non possono esservi assimilati, ad esempio Pavese e Saba, sono posti alla periferia delle antologie e della discussione critica di questi anni (cfr. CAP. 2). Quasimodo risulta uno dei migliori poeti italiani; fino alla fine degli anni Sessanta avrà lo stesso spazio critico e antologico di Ungaretti e di Montale. Quando termina la Seconda guerra mondiale, le sue poesie diventano simbolo dell'unione fra letteratura e impegno civile, questione che intanto alimenta i dibattiti letterari; la sua fama aumenta, nel 1959 riceve il premio Nobel per la letteratura. Dieci anni dopo, in *Poesia italiana del Novecento* (Einaudi, 1969) di Sanguineti, il suo contributo più significativo è considerato quello delle traduzioni dei classici. Se oggi anche questo ultimo merito vacilla, e Quasimodo è considerato un autore minore, è perché nel frattempo le discussioni critiche, la pubblicazione di nuove raccolte, la circolazione di poesia straniera, i cambiamenti dell'editoria e della cultura da metà anni Cinquanta in poi hanno modificato il canone. La poesia pura non è più al centro della sensibilità contemporanea, e la poesia civile, se ancora esiste, non ha toni così espliciti come quelli di *Giorno dopo giorno* (Mondadori, 1947).

Le immagini della poesia che le storie letterarie tramandano ancora negli anni Dieci del XXI secolo nascono durante gli anni Settanta del Novecento. Le opere che le hanno presentate e cristallizzate sono due antologie contrapposte: *Poesia italiana del Novecento* di Edoardo San-

6. Sarà definita in questo modo da Anceschi in *Lirici nuovi*: cfr. CAPP. 4-5.

guineti (1969) e *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (1978). Sanguineti, come Contini in un'altra importante antologia pubblicata poco prima (*Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, 1968), considera sullo stesso piano Ungaretti, Montale e Saba, ai quali aggiunge anche Cardarelli, ridimensionando per la prima volta Quasimodo. Ma la sua antologia presenta un elemento nuovo: il canone della poesia è interpretato in modo binario, in quanto a questa prima tradizione è contrapposta una seconda, che ha come esito la Neoavanguardia. *Poesia italiana del Novecento* ricostruisce una genealogia poetica finalizzata a dimostrare la modernità del Gruppo 63, escludendo o riconducendo a una periferia ciò che non vi è assimilabile. Per questo motivo individua come iniziatore del Novecento Lucini e dà molto peso alle esperienze del movimento futurista, ma ridimensiona Saba e Sereni. La provocazione della forma diventa il parametro più importante della selezione, e si combina con un'altra tendenza critica, «il pregiudizio della modernità» (Fortini, 1977), dove questa è intesa come inseguimento nell'innovazione formale:

Il risultato è di tracciare una continuità fra l'esperienza simbolista, postsimbolista e avanguardistica, riassorbendo in tale continuità anche una parte della grande avventura dei surrealisti, oppure accentuando il valore e l'attualità della poesia dell'espressionismo o (più in genere) di quella che viene detta letteratura impegnata o militante o contestatrice. Quel pregiudizio ha reso difficile situare convenientemente, da noi, figure poetiche di alta statura quali Saba, o anche Delio Tessa e Giacomo Noventa. Mentre ha esaltato oltre i loro meriti altre voci; come quella di Campana o di Quasimodo. Una simile impostazione aveva certo un suo serio fondamento: la linea della "modernità" coincideva infatti con mutamenti profondi dell'ordine linguistico. Ma (e qui essa si contraddiceva) invece di risolvere interamente il discorso critico in analisi linguistica (o tematica), e parlare tutt'al più di scuole o generi o tendenze, continuava – come noi riteniamo inevitabile – a puntare soprattutto sull'individuazione delle personalità e sulla singolarità o eccellenza degli esiti. Gianfranco Contini [...], conscio di una tale contraddizione, ha proceduto a strutturare una interpretazione della nostra letteratura contemporanea su due linee parallele: l'una che allinea le opere in quanto funzioni di un linguaggio in trasformazione il quale continuamente le oltrepassi, l'altra che coglie, anche più delle opere, gli autori nella loro differenza specifica cioè, e di necessità, anche psicologica (ivi, p. 4).

Se Sanguineti organizza i testi in funzione di una meta finale, coincidente idealmente con la selezione fornita da un'altra antologia, i *Novis-*

simi (a cura di Giuliani, Rusconi e Paolazzi, 1961), Mengaldo riconosce molti centri e non ha alcun approdo. Al contrario, la caratteristica principale di *Poeti italiani del Novecento* è l'equilibrio tra policentrismo e militanza critica. Mengaldo allestisce l'ultima antologia d'autore del secolo, e vi espone un canone accettato ancora oggi. Le esperienze di Montale, Sereni e Saba hanno un ruolo centrale, ma anche la poesia dialettale ha per la prima volta uno spazio molto ampio, e lo stesso si può dire per alcuni autori della Neoavanguardia (Pagliarani, Porta e Sanguineti stesso), nonché per Luzi, Ungaretti, Caproni, Bertolucci. Questa selezione, tuttavia, si ferma ai poeti nati negli anni Trenta; intanto, intorno al 1978, c'è almeno un'altra generazione già attiva.

Negli ultimi quarant'anni l'immagine del Novecento letterario nelle antologie si è progressivamente sgranata, ed è diventato molto difficile ricostruire un canone condiviso, soprattutto per quanto riguarda l'ultimo quarto del secolo. Per fare un esempio concreto, si possono considerare tre antologie relativamente recenti, pubblicate tutte nel 2005: *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa (Einaudi); *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, a cura di Daniele Piccini (Rizzoli); *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zubenla (Sossella).

Innanzitutto, queste tre raccolte non concordano neanche sulla periodizzazione. *Dopo la lirica* presuppone una frattura all'inizio degli anni Sessanta, con le opere di Sereni, Caproni, Giudici, Bertolucci, Luzi, Porta, Erba, Fortini. Ciò che segue viene considerato postumo rispetto alla lirica, e assume una fisionomia precisa a partire dagli anni Ottanta. Anche *Poesia italiana dal 1960 ad oggi* considera gli anni Sessanta un momento di rottura e di intensa evoluzione della poesia italiana; tuttavia di questa evoluzione non fanno parte, ad esempio, Fortini, Zanzotto, Pasolini. La generazione successiva è molto più rappresentata, e vi compaiono molti autori dei quali si trovano poche tracce nel dibattito degli ultimi decenni (Piersanti, Rondoni, Mussapi). *Parola plurale*, invece, individua una cesura nel 1975, termine *post quem* dell'antologia. Assumendo la collegialità come punto di forza, *Parola plurale* si propone di non rinunciare alla trasmissione di un codice e alla costruzione di discorsi critici che lo sorreggano. Tuttavia la pluralità ha un suo prezzo: sessantaquattro poeti per trent'anni sono molti, probabilmente troppi, e questo rischia di inficiare la ricostruzione; inoltre, per quanto sia dato

spazio a esperienze poetiche molto diverse, l'antologia è organizzata soprattutto in funzione della terza sezione. Gli autori riconducibili al Gruppo 93 e a forme di epigonismo avanguardista hanno uno spazio maggiore rispetto ad altri; in quelle pagine la selezione si fa meno rigorosa. Se, da un lato, *Parola plurale* è una delle antologie più ambiziose degli ultimi vent'anni, dall'altro partecipa a pieno titolo alla lotta fra poetiche.

La varietà di posizioni fra queste tre antologie corrisponde a uno stato di cose in cui la pluralità è inevitabile, ormai costitutiva del campo letterario contemporaneo. La situazione in cui ci si trova a metà anni Dieci non è nuova, ma nasce, come accennato, a metà anni Settanta. Le sue caratteristiche sono descritte già in modo molto lucido in un'altra antologia, *Il pubblico della poesia* (Lerici, 1975), curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli. Per riferirsi al nuovo panorama poetico postsessantottesco, Berardinelli parla di *Effetti di deriva*. La discussione sul canone non può più essere confronto e scelta di tradizioni, perché nella pratica della poesia queste sono diventate molto più fluide, sfilacciate, intersecate fra loro; di rado corrispondono a scelte ideologiche (cfr. CAP. 7).

Molte antologie degli ultimi anni, infine, sono «cataloghi di tendenza», per usare un'altra espressione di Sanguineti. Alla magmaticità del canone si affianca il *topos* critico della sua non mappabilità. Se le categorie critiche del passato sembrano inutilizzabili e insufficienti per descrivere il nuovo panorama letterario, nella maggior parte dei casi non vengono proposte nuove coordinate, bensì un'apertura indiscriminata (il catalogo) o la rinuncia all'astrazione storiografica. Queste raccolte – così come alcune storiografie coeve – non tentano di ricostruire e sostenere una tradizione, ma si limitano a esporre argomentazioni, in favore dell'impossibilità di un impegno critico, spesso debolissime. In alcuni casi si tratta di antologie di impianto secolare, che però non aggiornano il canone, limitandosi a ribadire quello della generazione nata negli anni Trenta (è il caso di Segre, Ossola, 2003; cfr. CAP. 8). Altre si concentrano su un arco di tempo molto breve, di dieci o quindici anni, ma sono sgranate e poco selettive; spesso raggruppano poeti messi insieme quasi unicamente da interessi “di cordata”⁷.

7. Con alcune differenze, si servono di una definizione di questo tipo per le antologie di poesia, tra gli altri: Porta (1979); Lunetta, in Cavallo-Lunetta (1989);

Per fare un solo esempio, si consideri *Il pensiero dominante*, a cura di Franco Loi e Davide Rondoni. Si tratta di un'antologia pubblicata nel 2001 (Garzanti), che include più di cento poeti per trent'anni. Gli autori sono disposti in ordine alfabetico; per ciascuno sono inserite al massimo due poesie e una brevissima nota biografica. La prima è Antonella Anedda, l'ultimo Edoardo Zuccato: nel mezzo ci sono poesie di Fortini, Bertolucci, De Angelis, Montale, Pasolini, Sereni, nonché di moltissimi poeti dialettali, da Tomino Baldassarri a Franco Scataglini. Le scelte antologiche non vengono esposte né spiegate nell'*Introduzione*: «Il criterio che ha guidato le nostre scelte è stato soltanto quello di cercare di riconoscere tra le migliaia di poesie pubblicate negli ultimi trent'anni quelle che consideriamo belle, di valore» (Loi, Rondoni, 2001, p. 6). Per questo motivo non viene fatta alcuna distinzione «tra nomi più noti e nomi semiconosciuti, tra libri pubblicati presso editori cosiddetti maggiori o presso sperdute sigle, tra poesia scritta in lingua o in dialetto». Una scelta simile non è di per sé inaccettabile, tuttavia dovrebbe far seguito a un discorso critico argomentato. In *Pensiero dominante*, invece, c'è un rifiuto totale dell'argomentazione, e infine della stessa operazione di ricostruzione critica, a favore di un'idea della poesia impressionistica e irrazionale, rappresentabile e percepibile solo per via intuitiva. Per lo stesso motivo è assente qualsiasi tentativo di periodizzazione. La scelta del termine *post quem* e di quello d'approdo dell'antologia è dettata «da motivi editoriali e anche casuali» (ivi, p. 8). L'idea di proporre un canone è del tutto abbandonata, poiché non è riconosciuta la possibilità di condividere i criteri valutativi dei testi, benché rimanga l'ambizione a «dare il senso di una presenza individuale e collettiva, di una domanda dilagante di ascolto».

Storiografia e canone contemporaneo. Ipotesi di lavoro

Le acquisizioni critiche e filosofiche degli ultimi decenni (dal post-strutturalismo alla teoria della ricezione di Jauss, da Foucault ai *cultural studies*, da Said alle teorie sulla letteratura-mondo), rendono evidente che imporre modelli sarebbe anacronistico: non esiste una sola

Lorenzini (1991); Berardinelli (2001a); Cataldi (2001); Mazzoni (2001); Ottonieri (2001).

tradizione, in quanto molte e diverse sono in continuo conflitto fra loro. Tuttavia non rinunciare a individuare e a discutere le premesse oggettive e soggettive del proprio discorso è, forse, ancora possibile per porsi il problema del confronto con la letteratura contemporanea⁸. Una ricostruzione di questo tipo può essere utile per discutere il senso dell'attività storiografica nel presente, ma soprattutto per strappare la poesia sia alla disgregazione e alla identificazione con ciò che non può essere affrontato da un punto di vista critico, sia all'analisi come puro fatto formale proposta da alcune storiografie recenti.

Ogni tentativo di storiografia critica è, allo stesso tempo, un atto di costruzione e di ricostruzione: è importante non soltanto ai fini della memoria, della conservazione del passato, ma anche per la costruzione del presente. Le pagine che seguono sono un tentativo di ricostruire il canone della poesia del Novecento nei suoi momenti di formazione principali, identificandoli a partire dal dibattito critico (antologie, riviste, saggi, storie della letteratura, inchieste di sociologia della letteratura). La speranza è che un'operazione di questo tipo possa contribuire a una riflessione sui mutamenti del genere poetico negli ultimi quarant'anni, e sul senso che si vuole dare alla poesia oggi.

All'interno di una cartografia generale della poesia del Novecento, inoltre, alcune svolte interpretative non sono ancora state valorizzate: innanzitutto su queste sarà concentrata la mia attenzione. La più importante è l'introduzione della categoria di modernismo. A seguire, alcune questioni relative alla periodizzazione rimangono aperte: è più importante il cambiamento degli anni Sessanta, l'ultima «invenzione brevettata» (Simonetti, 2012) di un secolo di poesia, oppure la svolta nel campo, nella percezione del ruolo e nel rapporto con la tradizione del decennio successivo? E quanto quest'ultima trasformazione si collega a un fenomeno più generale che interessa la letteratura occidentale postmoderna o tardomoderna? Se una tradizione della poesia è ormai consolidata per la prima parte del XX secolo, ciò non è altrettanto vero per il suo ultimo quarto (in una situazione simile si trova la storiografia del romanzo). Quali autori creano genealogie negli ultimi trent'anni? Perché gli inserti di prosa all'interno di libri di poesia sono più diffusi all'inizio e alla fine del secolo?

8. Fra quelle più recenti, cfr. a questo proposito la riflessione presente nell'*Introduzione* a Donnarumma (2014).

Conoscere la storia della poesia del Novecento, analizzare le idee e le opere che si sono confrontate, individuare una tradizione senza la pretesa di indicare modelli, può rivelarsi utile per una nuova sistemazione critica della poesia più recente. Ogni stile comporta una scelta; e continuare una tradizione vuol dire metterne tra parentesi o rifiutarne altre reali o possibili (Mengaldo, 1978, p. LXXV).

Il Modernismo

I.I

Dove inizia il Novecento

Se individuare un punto di partenza del Novecento è stato a lungo un motivo di scontro critico, è perché questa scelta ne influenza altre: stabilire l'inizio vuol dire indicare la soglia simbolica di ciò che intendiamo per poesia contemporanea. Per molto tempo si è discusso su quale autore ne abbia rappresentato il punto di avvio: per Pasolini è decisivo Pascoli; per Sanguineti i veri cambiamenti passano attraverso Lucini e Gozzano; per Mengaldo bisogna partire da Govoni e da Palazzeschi. Quando Sanguineti definisce Lucini «il primo dei moderni», in quanto «primo alfiere del verso libero», sta indicando ciò che intende per modernità, e vuole dare rilievo a una tradizione avente come esito naturale la Neoavanguardia.

Oggi si tende a ridimensionare il ruolo di Gian Pietro Lucini (1867-1914). Lucini (1906) introduce il verso libero come tentativo di creare un «simbolismo nostrano»: le parole devono dissolversi non in musica, come accade nei contemporanei versoliberisti francesi, ma in «immagini e idee». Lucini rimane legato a un clima di fine secolo, che genera contraddizioni irrisolte: da un lato è anarchico, dall'altro convinto di una funzione civile della poesia; aderisce al futurismo, ma è anche un sostenitore della poesia di Carducci. La sua esperienza e la sua sensibilità, nel complesso, hanno poco a che fare con ciò che diventerà la letteratura italiana nel Novecento.

Un'altra questione su cui c'è ormai accordo critico è che il 1900 non rappresenta un momento di cesura. Le esperienze e i movimenti letterari a cavallo fra i due secoli esprimono una crisi culturale che è in continuità con la fine dell'Ottocento. Lo stile della poesia italiana

che identifichiamo come contemporaneo viene introdotto dalla generazione di poeti nati negli anni Ottanta¹. Il nuovo linguaggio poetico non è riconducibile a un unico movimento, poiché passa attraverso un mosaico di opere pubblicate fra il 1903 e il 1916: *Le Fiale* (Lumachi, 1903) di Govoni; *Il piccolo libro inutile* (Tipografia privata, 1906) di Corazzini; *L'incendiario* (Edizioni di Poesia, 1910) di Palazzeschi; i *Colloqui* (Treves, 1911) di Gozzano; *Trieste e una donna* (pubblicata inizialmente come *Coi miei occhi. Il mio secondo libro di versi*, Edizioni della «Voce», 1912) di Saba; i *Frammenti lirici* (Edizioni della «Voce», 1913) di Rebora; *Pianissimo* (Edizioni della «Voce», 1914) di Sbarbaro; i *Canti Orfici* (Marradi, 1914) di Campana; *Il porto sepolto* di Ungaretti (Stabilimento Tipografico Friulano, 1916).

Per spiegare ciò che accomuna queste opere non è possibile ricorrere alla categoria critica di avanguardia, che nei primi decenni del Novecento è centrale per le nuove tendenze artistiche europee e il loro effetto di rottura con la tradizione. In Italia l'unico fenomeno letterario che si potrebbe considerare avanguardista è il futurismo. Il *Manifesto del Futurismo* viene pubblicato a Parigi il 20 febbraio 1909 su "Le Figaro", per iniziativa di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), e successivamente è rilanciato da molti giornali italiani. Tuttavia dal futurismo non proviene alcuna opera paragonabile a quelle nominate; un concetto più utile, invece, è quello di modernismo.

La categoria di modernismo è usata da tempo soprattutto nel mondo anglosassone, per riferirsi ad alcuni autori che rivoluzionano le forme tradizionali della scrittura tra l'inizio del Novecento e la Seconda guerra mondiale. Nella storiografia letteraria italiana si inizia a parlare di modernismo in ritardo rispetto ai contesti europei; in un primo momento il discorso critico riguarda soprattutto la narrativa²: scrittori come Pirandello, Svevo, Tozzi, Gadda vengono sottratti alla categoria di decadentismo – nella quale convivevano insieme a personalità molto distanti come D'Annunzio e Fogazzaro –, per essere analizzati

1. Cfr. Asor Rosa (1975); Luperini (1981); Berardinelli (1994).

2. Si servono della categoria di modernismo, tra gli altri, Mazzacurati (1998); Guglielmi (2001); Pellini (2004); Donnarumma (2006); Castellana (2009; 2010); Tortora (2010); Baldi (2011); Mazzoni (2011). Per una rassegna del dibattito sul modernismo in Italia, cfr. soprattutto il volume collettivo intitolato *Italian modernism*, a cura di Somigli e Moroni (2004); la sezione intitolata *Il modernismo in Italia* del numero 62 della rivista "Allegoria"; il volume intitolato *Sul modernismo italiano*, a cura di Luperini e Tortora (2012).

in parallelo ai contemporanei Proust, Joyce, Woolf, Mann, Kafka, Musil. Gli autori modernisti hanno esperienze relativamente appartate, indipendenti, e non rappresentano un gruppo coeso. Il modernismo, dunque, deve essere considerato non un movimento, ma una categoria interpretativa che individua somiglianze di famiglia fra alcuni autori (cfr. Mazzoni, 2011, p. 319), sulla quale il dibattito critico è ancora aperto e in evoluzione; per questo motivo ha confini temporali molto labili e sfrangiati, che nel caso italiano sono ancora oggetto di discussione critica. Questa categoria assume carattere storiografico in alcuni casi: uno di questi è la poesia italiana dei primi due decenni del secolo.

I poeti degli anni Dieci sentono un distacco profondo rispetto alla cultura di fine Ottocento; a differenza dei futuristi, non reagiscono attraverso provocazioni e manifesti³. Non respingono la tradizione, ma la riprendono in un modo che esprime la consapevolezza della distanza molto più di qualsiasi proclama. Per alcuni di loro ciò condurrà a una ricerca di classicismo negli anni Venti e Trenta, che però non avrà affatto carattere arcaizzante, ma contribuirà a creare una innovativa miscela di modernità e tradizione (cfr. Simonetti, 2002, p. 8). Accogliendo la proposta di periodizzazione di Luperini, si può dire che esistono due generazioni di autori modernisti: della prima fanno parte Sbarbaro, Palazzeschi, Rebora, Gozzano, il primo Ungaretti e il primo Montale; nella seconda rientrano le opere di Ungaretti a partire dal *Sentimento del Tempo*, le *Occasioni* di Montale, *Cuor morituro* di Saba. Nei decenni successivi il modernismo rimane come tendenza latente, che può riemergere in alcuni autori⁴.

I poeti modernisti scrivono dopo un attraversamento critico della poesia di Pascoli e D'Annunzio, rispetto alla quale sono talvolta polemici, proprio in quanto se ne sentono inevitabilmente condizionati. In *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, si legge già che:

3. Va notato che all'interno di Somigli, Moroni (2004) il modernismo è considerato una categoria storiografica che ambisce a sostituire interamente quelle di decadentismo e avanguardia, per quanto riguarda la letteratura compresa tra l'inizio del Novecento e la Seconda guerra mondiale. Per questo motivo anche il futurismo viene considerato una frangia oltranzista al suo interno. L'interpretazione di Luperini, invece, considera futurismo e modernismo tendenze alternative della letteratura di inizio secolo.

4. Di secondo modernismo ha parlato soprattutto Donnarumma (2012): vi rientrerebbero le opere di Zanzotto, Pasolini, Luzi, Giudici, Caproni, Bertolucci, Raboni, Sereni.

La nostra è un'antologia di Novecentisti, cioè di quelli che son giunti all'esistenza letteraria mentre finiva la celebre Trinità della seconda metà dell'ottocento. Alcuni, come si vedrà dalle date, non sono poi molto più giovani di, per esempio, D'Annunzio; di altri, D'Annunzio potrebbe essere il nonno, ma fatto sta che gli uni e gli altri hanno avuto quel che i vecchi manuali chiamano la prima "fioritura" nel ventennio che ora si compie. [...] Ognuno di noi ha, nel proprio capitale d'esperienze e di letture, una sua propria idea dello svolgimento di questo periodo post-carducciano e post-dannunziano (Papini, Pancrazi, 1920, pp. 9-10).

Quando inizia a delinearsi una coscienza della poesia del Novecento come separata da ciò che l'ha preceduta, avviene attraverso una reazione agli autori più importanti della fine del XIX secolo. Quello che emerge è una rottura con l'idea di poesia moderna che si è affermata durante il romanticismo⁵, a partire dalla possibilità stessa di definirsi poeti. Gli autori nati negli anni Ottanta ironizzano sul proprio ruolo, al quale non riconoscono più un valore pubblico o un'aura di qualche tipo (Palazzeschi, Gozzano); oppure ne compiangono la fine (Corazzini, Moretti). Il modo in cui rappresentano gli oggetti e il mondo fisico contemporaneo è nuovo; anche quando vi scorgono significati simbolici e collegamenti analogici (Campana, Ungaretti), non presuppongono mai un rapporto di simmetria. Non sono estranei ai mutamenti della civiltà moderna: mentre i futuristi ne esaltano la parte più superficiale (il mito della velocità, le automobili da corsa), i modernisti continuano a rappresentare contesti di vita apparentemente ordinari, ma lo fanno in modi che presuppongono una crisi epistemologica. Vivono nelle città moderne visualizzandole in modo deformato (Palazzeschi) o da punti di vista appartati (Saba, Ungaretti, Rebora); spesso ricorrono allo straniamento, e descrivono se stessi in forma reificata, come se guardassero il proprio io dall'esterno o lo sottoponessero a una radiografia (Sbarbaro). Anche la rappresentazione del tempo cambia visibilmente: non c'è la proiezione verso il futuro tipica del futurismo; tuttavia la dimensione cronologica è sempre frammentaria, attimale.

I poeti dei primi due decenni del Novecento, insomma, parlano di un mondo che cambia anche alla luce delle teorie di Henri Bergson (1858-1941), Sigmund Freud (1856-1939), Friedrich Nietzsche (1844-1900), e nel quale la poesia non ha più legittimazione sociale. Questi

5. A questo proposito, cfr. Mazzoni (2005a, pp. 173-205).

cambiamenti si riflettono nella vera novità degli autori modernisti, cioè la rappresentazione dell'interiorità; come per alcuni romanzieri di questo stesso periodo, non sarà più possibile parlare di sé se non a partire dalla constatazione di una scissione. Nel corso del Novecento la scissione interiore verrà rappresentata o analizzata in molti modi: mettendola in scena, includendo altri soggetti nel proprio discorso, oppure introducendo una riflessione nel testo. Questo tipo di esplorazione inizia a partire dal modernismo.

Il primo quindicennio del Novecento può essere considerato una soglia simbolica per la poesia contemporanea anche a partire dall'evoluzione del dibattito nelle riviste. Nel 1903 viene pubblicato il numero d'esordio di "Leonardo", che esce fino al 1907 sotto la direzione di Giovanni Papini e di Giuseppe Prezzolini. Seguono, sempre nel 1903, "Il Regno", fondato da Enrico Corradini, e "La critica" di Benedetto Croce (1866-1952). L'anno successivo Borgese fonda "Hermes"; mentre è del 1905 il primo numero di "Poesia" di Marinetti. I manifesti e i programmi di queste riviste mostrano il clima culturale di un ampio gruppo di scrittori, poeti e giornalisti tra i venti e i trent'anni (soprattutto quelli gravitanti intorno all'area fiorentina), le cui riflessioni alimentano e condizionano lo sviluppo della poesia. Lo stile è ridondante, enfatico; spesso si sottolineano l'elemento di novità e la componente giovanile della nuova letteratura, in aperta polemica con la vecchia cultura ottocentesca e con il positivismo. Non mancano aspetti contraddittori: ad esempio viene rivendicata una distanza da Croce e da D'Annunzio, ma in realtà ne sono riproposti stilemi e categorie critiche. Proprio in questi primi dieci anni del secolo Croce pubblica i suoi saggi di estetica, introducendo criteri e distinzioni che influenzeranno la critica e la storiografia letteraria per molti decenni, come quella fra «poesia» e «non poesia».

Il "Leonardo", in un certo senso, è propedeutico alla più importante rivista della prima metà del secolo, "La Voce". Il primo numero viene stampato nel dicembre del 1908 a Firenze, per iniziativa di Prezzolini. Le personalità dominanti sono Prezzolini e Papini, oltre a Cecchi, Soffici, Salvemini, Amendola, e a poeti come Boine e Slataper; a questo gruppo redazionale è vicino lo stesso Croce. Anche in questo caso è interessante il programma, che si intitola *La nostra promessa*: i vociani si propongono di svecchiare la critica italiana, e di coniugare scrittura e impegno intellettuale. "La Voce", insomma, vuole essere un giornale

rivoluzionario. Per alcuni anni è una delle principali sedi di discussione del canone letterario: su queste pagine Prezzolini polemizza con i futuristi, Slataper rifiuta le poesie di Saba, Sbarbaro pubblica i primi testi. Inizia a diffondersi l'idea che la poesia debba parlare della modernità, cioè della vita interiore calata in un mondo politicamente e socialmente molto diverso rispetto a quello di fine secolo. Ciononostante, non si può parlare di una poesia vociana: gli autori più importanti che vi pubblicano, come Campana, Rebora e Sbarbaro, sono troppo indipendenti ed estranei all'idea di una poetica comune. “La Voce”, che fino alla Prima guerra mondiale è la più importante rivista letteraria italiana, attraversa varie fasi. Il periodo bellico, dal 1914 al 1918, quando è diretta da Giuseppe De Robertis, corrisponde alla fine dell'*engagement* dei suoi autori: è conosciuto come quello della “Voce bianca”.

I.2

Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi

In un articolo pubblicato su “La Stampa” nel 1910, Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) commenta le poesie di tre giovani poeti: Marino Moretti (1885-1979), Fausto Maria Martini (1886-1931) e Carlo Chiaves (1882-1919). Borgese parla di una loro caratteristica comune: «una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne». Introduce così una categoria che diventerà molto fortunata nella storia della poesia del Novecento. Pochi anni dopo, si parlerà di crepuscolarismo anche per le opere di Guido Gozzano e di Sergio Corazzini, e per parte di quelle di Aldo Palazzeschi e di Corrado Govoni (1884-1965). In realtà questo riconoscimento critico arriva alla fine del periodo in cui i poeti considerati sono attivi: le loro opere più significative vengono tutte pubblicate fra il 1903 (*Armonia in grigio et in silenzio* di Govoni) e il 1911 (i *Colloqui* di Gozzano). Nonostante alcune reciproche recensioni, le pubblicazioni su riviste e con case editrici comuni (Streglio a Torino, Ricciardi a Napoli), per i crepuscolari non ci sono manifesti né posizioni di gruppo. Ciò che realmente li accomuna è esemplificato da una celebre poesia di Sergio Corazzini (1886-1907), *Desolazione del povero poeta sentimentale*:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
 Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
 Perché tu mi dici: poeta?
 [...]
 Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
 [...]
 Vedi che io non sono un poeta:
 sono un fanciullo triste che ha voglia di morire⁶.

Il titolo introduce il carattere di lamentazione che caratterizza molti testi di Corazzini, Moretti, Govoni e diventa l'argomento principale della poesia («Vedi: non ho che lacrime da offrire al Silenzio»). Il poeta compiange se stesso, perché la scrittura è ormai inutile, come anticipato dal titolo della raccolta di Corazzini, *Il piccolo libro inutile*. Molti titoli di questi anni alludono alla poesia come occupazione minore, regressiva: le *Poesie scritte col lapis* (Ricciardi, 1910) di Moretti, i *Trucioli e Pianissimo* di Sbarbaro. Nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* ciò diventa occasione di ironia negli ultimi due versi («Vedi che io non sono un poeta: / sono un fanciullo triste che ha voglia di morire»), dove il riferimento al «fanciullo triste» è ovviamente a Pascoli e alla poetica del fanciullino. Infine, le «lagrime» dell'inizio del testo riconducono a un repertorio di ambienti ricorrenti nei poeti romani degli anni Dieci: ammalati e corsie di ospedali, suore, conventi e cipressi, periferie. I luoghi asfittici e nostalgici confermano la lettura regressiva della realtà; indicano una distonia di fondo da ciò che circonda chi scrive. Constatando la propria impotenza e assumendo un conseguente atteggiamento disforico, Corazzini esprime la crisi del romanticismo lirico, del quale tuttavia la poesia conserverà a lungo le strutture (cfr. Mazzoni, 2005a, pp. 186-7).

Immagini di questo tipo si trovano anche in alcuni testi di *Incendiario* di Aldo Palazzeschi (1885-1974). Palazzeschi pubblica questa raccolta nel 1910 per le Edizioni di "Poesia" di Marinetti, al quale la dedica. Prima di allora ha stampato alcune plaquette a proprie spese sotto lo pseudonimo di Cesare Blanc. Riunisce poi i primi quattro libri sempre con il titolo di *Incendiario*; seguono molte ristampe, sempre con l'inseri-

6. A partire da questo momento, le citazioni di testi poetici saranno sempre tratte dall'edizione delle opere dell'autore citata nei riferimenti bibliografici, a meno che non sia segnalato diversamente.

mento di varianti testuali, fino all'edizione Vallecchi del 1942. Dopo aver raccolto le *Opere giovanili* nel 1958 (Mondadori), torna alla poesia con *Cuor mio* (Mondadori, 1968) e *Via delle cento stelle* (Mondadori, 1972). Intanto diventa autore di romanzi (*Sorelle Materassi*, Vallecchi, 1934) e la sua opera in versi passa quasi inosservata da parte della critica, anche perché viene ricondotta al futurismo e al crepuscolarismo. Sarà rivalutata negli anni Sessanta, soprattutto grazie agli studi di Sanguineti e di Baldacci. Se pure scambi intellettuali con i cosiddetti crepuscolari ci sono stati, oggi è evidente che le immagini nostalgiche dei testi di Palazzeschi sono diverse da quelle di Corazzini. Ciò che le distingue è un sottofondo ironico e grottesco sempre presente. È quanto accade, ad esempio, nel *Convento delle Nazarene* e in *Chi sono?*, primo dei *Poemi* (1909):

Chi sono?
 Son forse un poeta?
 No certo.
 Non scrive che una parola, ben strana,
 la penna dell'anima mia:
 follia.
 Son dunque un pittore?
 Neanche.
 Non à che un colore
 la tavolozza dell'anima mia:
 malinconia.
 Un musico allora?
 Nemmeno.
 Non c'è che una nota
 nella tastiera dell'anima mia:
 nostalgia.
 Son dunque... che cosa?
 Io metto una lente
 dinanzi al mio core,
 per farlo vedere alla gente.
 Chi sono?
 Il saltimbanco dell'anima mia.

La perdita di significato dell'attività poetica può essere messa in scena solo attraverso una lente deformante e satirica. Soltanto in questo modo, inoltre, si può parlare di malinconia e di nostalgia come tratti fondamentali della poesia. Non a caso il protagonista delle prime raccolte si raffigura come un burattinaio, e nell'ultimo verso si definisce

«saltimbanco dell'anima mia». Questo tipo di allegria dissacrante ha punti in comune con il programma poetico di Marinetti; inizialmente, infatti, Palazzeschi aderisce al futurismo e collabora a "Lacerba". Ben presto la sua posizione diventa critica, e si allontana definitivamente dal movimento nel 1914. Con i futuristi condivide anche la reattività eversiva alla metrica tradizionale, la frammentazione fonetica delle parole nei versi, il tentativo di mimare l'automatismo del linguaggio. Anche quando accoglie alcuni *topoi* esemplari, li rielabora sempre in modo più originale. Un esempio è *La passeggiata*, una poesia in cui descrive il movimento all'interno di una città. La messa in evidenza degli aspetti più meccanici e alienanti dei nuovi ambienti urbani sono tipici dell'arte avanguardista europea di inizio Novecento, e spesso il futurismo italiano ne tenta una rappresentazione (anche attraverso le arti figurative). Palazzeschi mutua da questi esempi la tecnica del *collage*: la sensazione di camminare per una strada è restituita attraverso un elenco, che mima le percezioni visive e sonore durante il percorso. Le parole del testo sono apparentemente irrelate, e comprendono anche numeri («93», «26», «26 A»), termini francesi («*Modes, nouveauté*»), slogan pubblicitari («Insuperabile sapone alla violetta»). La poesia è costruita come una sineddoche continua della nuova vita urbana: i dettagli ricostruiscono le scritte sui muri, le insegne dei negozi («Hotel Risorgimento»); creano un'immagine verosimile delle nuove mode cittadine.

L'inutilità della poesia nel mondo moderno è espressa in un modo diverso nella *Signorina Felicità ovvero la felicità* di Guido Gozzano (1883-1916):

Oh! Questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare avanti sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta!

Questo testo ha qualcosa in comune con quelli citati di Corazzini e Palazzeschi: la «vera vita» non è la poesia. I poeti modernisti reagiscono all'ideale di vita come letteratura e all'estetizzazione dell'attività poetica di Pascoli e D'Annunzio, anche se in modi diversi. Gozzano sceglie di farlo attraverso una deformazione ironica della realtà, ed esaltando

in modo provocatorio i suoi lati più mediocri e borghesi («i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto), / il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro», *L'amica di nonna Speranza*). La conclusione rimane una conferma dell'inutilità della poesia, che in questo caso diventa esibizione della vergogna per il ruolo di poeta.

All'interno dei manuali scolastici Gozzano viene spesso considerato emblema della poesia crepuscolare; in realtà più volte prende le distanze dai suoi presunti proseliti. Tutta la sua esistenza si svolge a Torino – mentre Corazzini e gli altri sono geograficamente legati a Roma – ed è molto più appartata e borghese: Gozzano non ha nulla del poeta *bohémien* di Corazzini. Le sue poesie rivelano una conoscenza approfondita della tradizione letteraria e metrica italiana, senz'altro maggiore di quella del gruppo romano.

Il distacco ironico dalle esperienze mutate in materia letteraria accompagna tutte le sue poesie. La voce poetica, ad esempio, non è mai riconducibile a un'unica immagine: l'avvocato, il bambino di quattro anni in *Cocotte*, il sofista di *Totò Merumeni*, il ventenne malato costruiscono un personaggio continuamente sdoppiato, fino all'antidoppio di alcune figure femminili. Le poesie sono costellate di citazioni, autocitazioni, rimandi interni (ad esempio, fra la prima e l'ultima dei *Colloqui*). La teatralizzazione, la dialogicità e la continua autoanalisi costruiscono una storia, quasi «un bel romanzo che non fu vissuto / da me» (*I colloqui*), continuamente oscillante tra finzione e autofinzione. La distanza ironica permette di confessare che anche il dannunzianesimo è una fase necessaria, da attraversare, per poi rovesciarla nel celebre «invece di farmi gozzano [...] / farmi gabriel dannunziano / sarebbe stato ben peggio!» (*L'altro*) e nell'anti-intellettualismo altrettanto provocatorio di *La signorina Felicità*.

La poesia di Gozzano sarà fondamentale per molti autori successivi: ad esempio lo stesso Sanguineti, che gli dedica un saggio molto importante negli anni Sessanta, ma anche Pagliarani, Giudici, Montale.

1.3

Dino Campana, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro

Dino Campana (1885-1932) rappresenta uno dei casi più controversi nel canone della prima metà del XX secolo. La sua opera principale, i

Canti Orfici, si compone di poesie e prose. In questi testi nulla viene presentato ricorrendo a un piano di realtà e di esistenza ordinaria. Le poesie sono costruite soprattutto attraverso l'uso intensivo della ripetizione e dell'analogia, nonché grazie all'accostamento straniante di immagini esterne e sensazioni interiori. La poesia è una via per esporre una sensibilità disturbata, alienata, che insegue un mondo primitivo e sensuale, parla di una realtà turbata da un trauma. Consideriamo come esempio una prosa, *La notte*:

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città.

Spesso l'io dei testi si trova in una condizione di itineranza (si pensi anche a molti titoli di poesie e prose di Campana: *Viaggio a Montevideo*, *Passeggiata in tram in America e ritorno*, *Immagini del viaggio e della montagna*), e talvolta di limbo, come se fosse tra sonno e veglia. In alcuni casi Campana descrive la campagna genovese, talvolta scenari dai viaggi in America e in Europa, infine l'internamento psichiatrico (*Sogno di prigionia*); ma si serve sempre di immagini simboliche, difficilmente riconducibili a un piano di realtà ordinaria. Il sesso e l'erotismo costituiscono un polo vitalistico positivo all'interno di alcune poesie; tuttavia proprio questi testi sono quelli in cui l'eredità di Carducci e di D'Annunzio è più forte.

Le prime recensioni esaltano la componente visionaria di Campana (a partire da Boine nel 1915), e suggeriscono facili accostamenti a Rimbaud; questa lettura è amplificata dagli ermetici a partire da Carlo Bo. Successivamente si contrappongono in modo netto due interpretazioni critiche. Per Sanguineti, Bo, Luzi, Anceschi e Luperini i *Canti Orfici* è una delle poche opere con cui la poesia italiana del primo Novecento si pone al livello dell'espressionismo europeo. Secondo Mengaldo, Fortini e Contini si tratta di un libro in cui è ancora presente un'eredità tardottocentesca, pesantemente simbolista e decadente, nonché carducciana. Mengaldo definisce Campana «un tramonto che poté sembrare un'alba» (Mengaldo, 1978, p. 279). Questa sottovalutazione costituisce uno dei punti più contestati dell'antologia; probabilmente

è dovuta anche a una reazione alla lettura critica di Sanguineti, che fa di Campana il principale esponente di un espressionismo italiano⁷.

Clemente Rebora (1885-1957) pubblica la prima raccolta di poesie, *Frammenti lirici*, presso le edizioni della “Voce” nel 1913, nello stesso periodo in cui collabora alla rivista. L’opera viene presto recensita positivamente da Giovanni Boine sulla “Riviera Ligure”; tuttavia Rebora non ha fortuna presso i suoi contemporanei.

Come lo stesso Boine, Jahier, Ungaretti, appartiene alla generazione di poeti per i quali la guerra non è vissuta virtualmente – come accadrà nei decenni successivi –, ma combattendo in prima persona in trincea. La trincea crea un trauma (Rebora viene riformato nel 1919 per infermità mentale), di cui si colgono tracce nelle poesie di quegli anni. I *Canti anonimi* (Il Convegno di Milano) escono nel 1922; poco dopo l’autore si converte al cattolicesimo ed entra nell’Istituto della Carità, congregazione fondata da Antonio Rosmini. Dopo aver rinnegato tutta la scrittura precedente, Rebora compone soltanto versi dal contenuto religioso (*Canti dell’infermità*, Scheiwiller 1956). Questo accade proprio quando inizia a ricevere più attenzione critica: da un lato la sua poesia viene recuperata da autori e critici ermetici, come quelli vicini alla rivista “Il Frontespizio”; dall’altro esce il saggio di Contini *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*⁸. Nel 1947 il fratello Piero cura una silloge intitolata *Le poesie* per Vallecchi; l’edizione di tutte le poesie, *Le poesie. 1913-1957*, esce per Scheiwiller nel 1961. La rivalutazione di Rebora è uno dei punti di forza della proposta di canone di Pasolini, uno dei pochi a dare un giudizio positivo anche sulle poesie religiose. Ma le opere più importanti di Rebora, ormai, sono considerate le prime due. È qui che viene espressa una contraddizione tipica degli autori modernisti: quella tra anelito a un significato trascendentale della vita

7. Cfr. a questo proposito la polemica tra Mengaldo e Luperini sulle pagine di “Belfagor” dopo l’uscita dell’antologia (Luperini, 1979; Mengaldo, 1979). Fra i motivi per i quali Luperini critica *Poeti italiani del Novecento*, è interessante il ridimensionamento dell’espressionismo di Sbarbaro a partire da Campana. La categoria di “espressionismo” in Italia ha molta fortuna soprattutto a partire da Contini, sia applicata alla poesia sia alla prosa, e viene usata spesso per riferirsi ad autori che oggi consideriamo modernisti: ad esempio Sbarbaro, il Montale delle *Occasioni*, ma anche Gadda e Pirandello.

8. Il saggio esce nel 1937 su rivista, quindi viene incluso in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei* (cfr. Contini, 1974a).

e infruttuosità della ricerca, che si traduce sempre in slanci velleitari. Consideriamo come esempio il *Frammento VI*:

Sciorinati giorni dispersi,
 Cenci all'aria insaziabile:
 Prementi ore senza uscita,
 Fanghiglia d'acqua sorgiva:
 Torpor d'attimi lascivi
 Fra lo spirito e il senso;
 Forsennato voler che a libertà
 Si lancia e ricade,
 Inseguita locusta tra sterpi;
 E superbo disprezzo
 E fatica e rimorso e vano intendere:
 E rigirò sul luogo come cane,
 Per invilire poi, fuggendo il lezzo,
 La verità lontano in pigro scorno;
 E ritorno, uguale ritorno
 Dell'indifferente vita,
 Mentr'echeggia la via
 Consueti fragori e nelle corti
 S'amplian faccende in conosciute voci,
 E bello intorno il mondo, par diletto
 All'inarrivabile gloria
 Al piacer che non so,
 E immemore di me epico arméggio
 Verso conquiste ch'io non griderò.
 Oh per l'umano divenir possente
 Certezza ineluttabile del vero,
 Ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno
 Che saldamente nel tessuto è storia
 E nel disegno eternamente è Dio:
 Ma così, cieco e ignavo,
 Tra morte e morte vil fuggente,
 Anch'io t'avrò fatto; anch'io.

I giorni della vita dell'autore sono in gran parte «dispersi», abbandonati al vento⁹; la ricerca della verità è infruttuosa e produce vergogna

9. "Sciorinati" è un verbo solitamente usato per riferirsi ai panni stesi: Rebora lo usa in senso metaforico, come già Dante in *Inf.* VI, 116 (cfr. Mussini, Giancotti, 2008, pp. 133-41).

(un «pigro scorno»). Il tempo della ricerca dei poeti modernisti è sempre diviso fra istanti di pienezza vitale («àttimi», che in questo caso sono «lascivi») e monotonia della vita ordinaria («Ritorno, uguale ritorno / dell'indifferente vita»). Chi dice io nel testo si trova in una situazione appartata, marginale in mezzo a una folla: qui Rebora riprende una tipica situazione leopardiana, quella ad esempio della *Sera del dì di festa*. Il mondo che lo circonda è indifferente, quasi ironicamente (e riecheggiano, invece, versi di *À celle qui est trop gaie* di Baudelaire); come in buona parte delle sue poesie, si tratta di un ambiente cittadino. Il tentativo di rendersi «immemore di se stesso», dunque la tensione verso l'anonimato, è lo stesso che anima la dedica dei *Frammenti lirici* «ai primi dieci anni del secolo XX»¹⁰. L'io cerca di oggettivarsi nelle cose, confidando in un loro ordine: qui Rebora si distingue da un altro autore modernista che tocca temi simili, cioè Sbarbaro.

La vicenda critica di Camillo Sbarbaro (1888-1967) è legata alla “Voce” fin dall'inizio: su questa rivista Sbarbaro pubblica i primi versi, e su quelle stesse pagine Giovanni Boine scrive una delle prime recensioni a *Pianissimo*, libro fondamentale per molti autori successivi, a partire da Montale. Nel 1920 lo stesso Montale commenta in modo molto positivo *Trucioli* (Vallecchi, 1920), una raccolta di prose liriche; e in quella recensione definisce alcune caratteristiche della poesia di Sbarbaro, che viene identificato come uno dei più grandi poeti del suo tempo. Tuttavia nei decenni successivi Sbarbaro diventa uno dei «maestri in ombra» del Novecento (Pasolini, 1960), e spesso viene considerato soltanto uno dei molti poeti vociani. La vicinanza con gli altri scrittori della “Voce”, spesso invocata sulla base di presunte tendenze etico-psicologiche comuni, è, in realtà, debole sia da un punto di vista stilistico, sia per le caratteristiche della voce poetica, sia per le stesse dichiarazioni dell'autore. I versi di Sbarbaro sono quasi prosastici, scarni, e si rifanno piuttosto all'endecasillabo di Leopardi, come notato per la prima volta da Cecchi già nel 1914. Ma la vera differenza è che i suoi testi fanno qualcosa in più rispetto a quelli di Soffici, Jahier, Slataper: introducono nella poesia del Novecento l'autobiografismo come rivelazione di uno straniamento dal mondo e di una lacerazione interiore. A questo proposito, si considerino le parole di Montale, risalenti al 1920: «C'è in questo poeta una gran voglia di piangere senza perché;

10. Lo notano per primi Boine (1914) e Contini (1974a).

egli non accetta la vita benché si aggrappi disperatamente alle apparenze e di queste soltanto sia ricco [...]. Spaesato e stupefatto Sbarbaro passa tra gli uomini che non trova» (Montale, 1997, p. 190).

Questo contenuto di sofferenza personale è presentato come una parte dell'esistenza fondamentale. Lo era già nei *Canti* (Starita, 1835) di Leopardi, che è senz'altro un autore di riferimento fondamentale per Sbarbaro, e lo sarà ancora di più nell'opera di Montale.

Sbarbaro contribuisce a sviluppare la capacità della poesia di fornirne una rappresentazione artistica che, partendo da un'esperienza individuale, parli anche a chi legge il testo. Lo fa con tono dimesso, attraverso monologhi, fondendo il ritmo della poesia con quello della prosa. Uno degli esempi più belli e decisivi per la letteratura successiva è l'incipit di *Pianissimo*:

Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
rassegnata).

Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinezza, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.

Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.

Noi non ci stupiremmo,
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...

Invece camminiamo.
Camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi sono alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.

La vicenda di gioja e di dolore
non ci tocca. Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

Nel deserto
io guardo con occhi asciutti me stesso.

Taci, anima stanca di godere viene pubblicata per la prima volta nel marzo del 1913 su “La Riviera Ligure” col titolo *Pausa*. La poesia si compone di 26 versi. Alcuni di questi sono endecasillabi tradizionali, altri sono settenari (v. 18); tuttavia sono presenti versi più brevi e non canonici, fino al trisillabo (v. 14). Le rime sono rare, la sintassi è spezzata da numerosi *enjambements*. Poche note sullo stile del testo sono sufficienti a metterne in rilievo un aspetto importante: i versi seguono il movimento del pensiero di chi parla, non le regole della metrica tradizionale. Il modello di questo modo di procedere è senz’altro Leopardi. L’incipit in cui l’io si rivolge alla propria anima, d’altronde, guarda palesemente ad *A se stesso*, con il quale coincide anche il contenuto della riflessione esposta. Lo stato d’animo di chi parla è di «rassegnazione disperata»; il mondo circostante è un deserto («E fango è il mondo» si legge in *A se stesso*). Questa poesia inaugura, di fatto, una genealogia di testi novecenteschi che descrivono la realtà evidenziandone gli aspetti di insignificanza e ripetizione.

Oltre a Leopardi, sono evidenti altri due modelli: D’Annunzio e Baudelaire. Il primo è attraversato per contrasto: in *Maia* si legge «Nessuna cosa / mi fu aliena; [...] Laudata sii, Diversità / delle creature, sirena / del mondo! [...] / però io son colui che t’ama / o Diversità, sirena / del mondo, io son colui che t’ama» (D’Annunzio, 1978, pp. 223-4); in *Pianissimo* «Perduta ha la sua voce la sirena del mondo». I versi di Sbarbaro ricordano due testi dei *Fleurs du mal*: «Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, / que diras-tu, mon coeur, coeur autrefois flétri» (Baudelaire, 2007, pp. 76-7); «Résigne-toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute. // Esprit vaincu, fourbu! [...] / Le printemps adorable a perdu son odeur!» (ivi, pp. 114-5).

Più in generale, la poesia di Baudelaire costituisce l’archetipo dell’idea che nella modernità il contatto incantato con il mondo naturale sia perduto per sempre («Le printemps adorable a perdu son odeur»). Inoltre, la sua influenza è presente nella rappresentazione del poeta come figura sonnambolica, viandante attraverso la città. La modernità di *Pianissimo* è opposta a quella dei versi futuristi: anche Sbarbaro parla della vita brulicante della città moderna, ma lo fa rovesciandone il mito. Come Baudelaire, descrive ambienti urbani fatti di lussuria e perdizione morale, verso i quali prova un’attrazione evidente. Talvolta entra nel testo anche la scissione fra questi luoghi e il mondo degli affetti familiari, che spinge a toni più elegiaci (le poesie della serie *A Dina*). La vita mondana è fonte di piacere, ma crea sensazioni altret-

tanto intense di panico e di estraneità («Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede, / mi pare d'esser da me stesso assente», *L'attesa*): il mondo, alla fine «è un grande / deserto». La vita fisica, unico orizzonte possibile, è caratterizzata da ripetizione e assenza di trascendenza, come in un'eterna tautologia («E gli alberi sono alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è»). La realtà che circonda chi scrive lo spinge anche a uscirne, a cercare attimi e luoghi di isolamento.

Il principale topos ripreso dai *Fleurs du mal* e dallo *Spleen de Paris* è già molto diffuso anche fra altri poeti di inizio Novecento, tanto da essere quasi un *cliché*; tuttavia solo Sbarbaro crea un originale cortocircuito fra questa immagine e il modello di Leopardi; inoltre introduce la visione di sé come cosa reificata, guardata e interrogata dall'esterno, creando un effetto di straniamento. Il risultato è il primo esempio italiano in versi di autobiografia psicologica in senso moderno: qui il lessico è patetico, ma non è usato per descrivere emozioni intime o per nobilitare il colloquio con la propria anima (che appartiene a una tradizione illustre, risalente almeno a Petrarca). In *Pianissimo* non c'è moralismo e non c'è espressionismo: ciò che caratterizza e accomuna gli uomini è «la condanna d'esistere». La voce delle poesie osserva la realtà, qualsiasi essa sia, alternando partecipazione distonica e masochistica con nichilismo e atonia vitale («Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via: / [...] E venuta la sera, nel mio letto / mi stendo lungo come in una bara», *L'attesa*). In parte questo coincide con quanto accade nelle opere di Gozzano, ma con una differenza fondamentale: Sbarbaro non ha nessun attimo di ironia, e prende terribilmente sul serio ciò che gli accade nel mondo. Entrambe le modalità psicologiche saranno presenti nella poesia del Novecento.

Gli anni Venti e Trenta

2.1

La poesia italiana dal 1919 al 1939

Durante gli anni Venti in Italia avvengono cambiamenti culturali profondi, che fanno seguito all'ascesa del fascismo; in arte e in letteratura e si inizia a parlare di "ritorno all'ordine". Le sperimentazioni artistiche delle avanguardie perdono centralità nel panorama europeo. L'esperienza futurista ha ormai perso anche l'iniziale capacità provocatoria: quando viene pubblicata *I nuovi poeti futuristi* (Edizioni futuriste di "Poesia", 1925), la nuova antologia del gruppo non alimenta discussioni critiche. Alcuni poeti della prima generazione modernista smettono di pubblicare (è il caso di Pietro Jahier), diffondono autoantologie (Corrado Govoni), scrivono testi molto più classici rispetto alla fase precedente (Marino Moretti con *Il giardino dei frutti*, Ricciardi, 1916). Nel 1919 Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Emilio Cecchi (1884-1966) e Riccardo Bacchelli (1891-1985) fondano la rivista letteraria "La Ronda", che viene pubblicata a Roma fino al 1923. Durante i quattro anni successivi vi collaborano anche Giorgio De Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891-1952) e Carlo Carrà (1881-1966). "La Ronda" ha una politica culturale molto chiara: le avanguardie di inizio secolo, e soprattutto il futurismo, sono considerate un'esperienza fallimentare; i classici della letteratura italiana, ad esempio Manzoni e Leopardi, costituiscono sia un termine di confronto etico sia un modello artistico; l'intellettuale deve essere ricondotto alla sfera di sua specifica competenza, cioè la letteratura. Nella prospettiva rondista di un nuovo umanesimo l'arte non deve essere né conservatrice né progressista, bensì deve semplicemente restare indipendente dalla politica e dall'impegno civile. La rivista chiude nel 1923 in seguito all'avvento del fascismo:

solo quattro anni di vita, dunque, ma quattro anni sufficienti a influenzare profondamente la critica italiana degli anni Venti. I rondisti incoraggiano la prosa breve e il frammento lirico, secondo il modello del *poème en prose* francese; ma, soprattutto, diffondono la moda critica del ritorno a uno stile classico: «Lo stile, oltre al resto, è una difesa» si legge in un numero del 1919¹.

Nonostante la poetica rondista appaia oggi come reazionaria, è interessante che per Cardarelli, Cecchi ecc. la ripresa dei classici e il rifiuto del futurismo («Abbiamo poca simpatia per questa letteratura di *parvenu* che s'illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocano la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti») rappresentino un modo per essere contemporanei. Nel prologo del primo numero si legge che:

Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguire a servire con fiducia di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana, senza spatriarci².

Un punto di vista simile è quello di alcuni ex rondisti che – insieme ad Alberto Carocci (1904-1972) – fondano la nuova rivista “Solaria”. Nel periodo in cui viene stampata, dal 1926 al 1936, ne fanno parte anche Montale, Giacomo Debenedetti (1901-1967), Sergio Solmi (1899-1981), Carlo Emilio Gadda (1893-1973). “Solaria” continua a difendere l’indipendenza dell’arte dall’ideologia, anche se una parte della redazione è più impegnata politicamente. Spesso bersaglio della censura, chiude le pubblicazioni poco prima della guerra. Durante gli anni Trenta diffonde in Italia autori contemporanei francesi (Valéry, Gide, Proust), inglesi (Woolf, Joyce, Eliot), statunitensi (Hemingway, Faulkner); pubblica studi importanti su Italo Svevo e Federigo Tozzi; è fra le prime sedi critiche a riconoscere l’importanza di Saba, al quale viene dedicato un numero speciale nel 1928. “Solaria”, insomma, contribuisce a diffondere un canone di autori modernisti italiani e stranieri (cfr. Baldi, 2011, p. 74).

1. La citazione è tratta da una nota critica della redazione, anonima, intitolata *Vecchio fantasma*, che si trova nel numero VI, 54-5, 1919.

2. Sia questa citazione sia quella precedente sono tratte dal *Prologo in tre parti* pubblicato, senza firma, sul primo numero della “Ronda”, aprile 1919, pp. 3-6.

Nel 1932 vi compare un articolo in cui vengono commentate tre opere uscite quell'anno: *Ōboe sommerso* di Salvatore Quasimodo (1901-1968), *Isola* di Alfonso Gatto (1909-1976), *Realtà vince il sogno* di Carlo Betocchi (1899-1986). L'autore del saggio, Aldo Capasso, le considera parte della «miglior poesia del momento attuale», che ha come caratteristica principale quella di prescindere dalle determinazioni aneddotiche. L'anno successivo Ungaretti pubblica *Sentimento del Tempo* (Vallecchi, 1933). Questo libro non solo rappresenta una svolta nel percorso poetico del suo autore, ma diventa centrale nel dibattito italiano sulla poesia. L'espunzione di riferimenti concreti e realistici, la tendenza all'astrazione e la fiducia nel raggiungimento della verità attraverso la poesia vengono considerati emblemi di uno stile più moderno degli altri, dunque da riprodurre³. Il primo a parlare in modo sistematico di poesia ermetica è Francesco Flora in *La poesia ermetica* (1936). Flora si basa soprattutto su testi di Montale, Ungaretti e Quasimodo, e ne evidenzia la tendenza all'analogismo e all'oscurità, che considera responsabili di una mancanza di comunicazione. Intanto le caratteristiche di una *koinè* ermetica si definiscono meglio con la pubblicazione di altre opere: *Erato e Apollion* (1936) e *Ed è subito sera* (1942) di Salvatore Quasimodo; *La barca* (1935) e *Avvento notturno* (1940), i primi due libri di Mario Luzi. I successivi saggi di De Robertis, Gargiulo, Bo (in particolare *Letteratura come vita* di Bo del 1938) e dello stesso Flora insistono sulla continuità fra questi libri e il simbolismo della poesia francese contemporanea.

La rivista "Primato" dedica all'ermetismo un'inchiesta nel 1940. Vi partecipano molti poeti e critici, fra i quali Montale e Contini. In questi anni, Ungaretti e Montale stanno sperimentando soluzioni poetiche molto diverse: si crea così il paradosso per cui la categoria critica di ermetismo, introdotta soprattutto per definire il loro stile, è inapplicabile a uno dei due e non è esaustiva per l'altro. Si autodefiniscono ermetici poeti appartenenti a generazioni poetiche successive, nati nel primo decennio del Novecento (Quasimodo, Gatto, Betocchi, Solmi, Bigongiari), o negli anni Dieci (Luzi). Infine, le cretomazie di Luciano Anceschi (la prima, *Lirici nuovi*, è del 1943) considerano l'ermetismo la linea principale della poesia del Novecento.

3. Le caratteristiche stilistiche principali dell'ermetismo vengono elencate da Mengaldo, che ne individua dodici: cfr. Mengaldo (1994, pp. 230-1).

In *Lirici nuovi* la poesia contemporanea viene descritta in questo modo:

la parola fruisce di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giunge quasi al limite dell'annullamento: essa ha qui un uso particolare nel dar non so che prevalenza al libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entrano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici che tutti, all'interno, nelle loro parti, e tra di loro, con gli altri, si richiamano e si sostengono secondo ragioni di tono e di durata (Anceschi, 1943, p. 10).

Le antologie degli anni Sessanta contraddicono solo in parte questo bilancio: *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* di Contini (1968), per quanto valorizzi autori modernisti di inizio secolo (che per Contini sono espressionisti), non mette in discussione il primato della poesia ermetica; *Poesia italiana del Novecento* di Sanguineti (1969) considera ancora ermetici Saba, Montale e Sereni. L'ermetismo inizia a essere ridimensionato nelle ricostruzioni di Fortini (1977) e di Mengaldo (1978), che evidenziano l'alterità profonda di questi tre autori sia nelle realizzazioni stilistiche sia nel modo di intendere la poesia.

Oggi l'ermetismo è considerato meno centrale di quarant'anni fa. La sua influenza è stata lunga, come testimoniano persino le scelte stilistiche e lessicali delle traduzioni poetiche fino alla fine del Novecento (cfr. Afribo, Soldani, 2012). Alcuni dei più importanti poeti del Novecento crescono in un ambiente culturale ermetico, ma poi se ne allontanano: ad esempio Mario Luzi, Giorgio Caproni (che esordisce nel 1936 con *Come un'allegoria*) e Attilio Bertolucci (che pubblica *Sirio* nel 1929 e *Fuochi in novembre* nel 1934). Le opere più importanti degli anni Venti e Trenta non provengono dall'ermetismo né appartengono a un gruppo poetico; se pure rielaborano i classici della tradizione poetica italiana, lo fanno in modo del tutto originale.

2.2

Cesare Pavese, Giacomo Noventa, Sandro Penna

Nel 1936 le Edizioni di "Solaria" diffondono il libro di un esordiente, che intanto si trova al confino per antifascismo a Brancaleone Calabro: l'opera è *Lavorare stanca*, l'autore Cesare Pavese (1908-1950). La prima

raccolta poetica di Pavese non incontra molta attenzione critica, neanche dopo la ripubblicazione in versione modificata e ampliata nel 1943 (Einaudi); nel dopoguerra ottiene molto successo il suo secondo libro di versi, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Einaudi, 1951), pubblicato postumo. Intanto Pavese diventa noto come intellettuale e scrittore: *La casa in collina* e *La luna e i falò* vengono considerati capolavori del neo-realismo, e contribuiscono a una rivalutazione della sua opera poetica. È anche uno dei traduttori italiani più importanti di questo periodo; insieme a Vittorini contribuisce a diffondere e a far conoscere in Italia una parte fondamentale della letteratura nordamericana⁴.

Per la storia della poesia, la sua prima raccolta è molto più significativa della prima. *Lavorare stanca* racconta un'esperienza di solitudine, come molta della migliore poesia di questi anni; ma lo fa in un modo diverso rispetto alle opere coeve. «L'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza»: così Pavese definisce il suo primo libro di versi in *Il mestiere di vivere*.

I testi di *Lavorare stanca* raccontano episodi della vita di un adolescente nella provincia torinese. I protagonisti sono proiezioni dell'autore (come il cugino che rientra in Piemonte dopo esserne scappato da adolescente nella poesia d'apertura, *I mari del Sud*), accomunati dall'inadeguatezza e dall'insuccesso sia nella vita produttiva, sia nei rapporti interpersonali, sia nei tentativi di impegno politico. Nonostante campagna e città vengano poste in antitesi, il senso di esclusione caratterizza adolescenti, prostitute, vecchi e ubriachi quando sono nelle periferie cittadine come quando vengono rappresentati fra colline mitizzate e ricche di simboli. Per *Lavorare stanca* Pavese parla di «poesia racconto» e di «stile oggettivo», in aperta polemica con la poesia «che troppo gratuitamente posa a essenziale» degli ermetici; in realtà lo strumento attraverso cui i personaggi prendono forma è quasi sempre il monologo. In un unico flusso ritmico e sintattico vengono inseriti dialettalismi ed elementi di parlato; nelle frasi prevale la para-

4. Pavese traduce, fra gli altri, Dos Passos, Melville, Faulkner, Sinclair Lewis, oltre al *Dedalus* di Joyce. Cfr. a questo proposito Stella (1977). I suoi saggi sulla letteratura americana sono usciti postumi per Einaudi nel 1951, con il titolo *La letteratura americana e altri saggi*, di Italo Calvino.

tassi, anche usata in modo incongruo, per congiungere elementi che non si trovano su uno stesso piano di realtà; la metrica si basa su versi molto lunghi, spesso costruiti su decasillabi ai quali vengono aggiunti alcuni piedi. Pavese si ispira, per costruire questi poemetti, alla letteratura americana modernista (Faulkner) e alla poesia di Walt Whitman, al quale ha dedicato la tesi di laurea; ma è evidente anche l'influenza di letture junghiane. Il risultato sono testi, senz'altro diversi dagli esiti ermetici di quegli stessi anni, ma più lirico-simbolici che non riconducibili a un'ipotetica oggettività del racconto. Fortini li inserisce in una sezione della sua antologia intitolata *Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico*, insieme a quelli di Montale, Luzi, Sereni, Caproni, Pasolini, Erba, Noventa, Giudici, Leonetti, Risi e Fortini; Sanguineti nello *Sperimentalismo realistico*, con Pasolini e Pagliarani. La lettura di Pavese, dunque, è antiermetica. Ciò che differenzia *Lavorare stanca* dall'ermetismo, oltre alle scelte stilistiche, sono i contenuti: Pavese parla di sesso, esclusione, ripetitività dell'esistenza, tragicità del destino umano, attività politica come responsabilità etica, desolazione dell'Italia fascista. L'elemento mitico viene poi assolutizzato in *Dialoghi con Leucò*, una raccolta di dialoghi in prosa pubblicata nel 1947, che per stile e temi ricorda da vicino *Lavorare stanca*.

Pavese stesso detta la frase della fascetta presente nella seconda versione di *Lavorare stanca* (1943): «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea». In realtà dietro l'assertività di questa frase c'è un'enfasi non del tutto fondata sulla realtà. Certo, se si leggono *Lirici nuovi*, la direzione della poesia italiana del Novecento sembra univoca, già segnata, coerente con se stessa e con poche differenze fra Ungaretti e Montale. In questo contesto, Pavese è un alieno. Tuttavia, come le successive storie letterarie e alcune opere saggistiche hanno mostrato, negli anni Trenta circolano già le poesie di autori del tutto indipendenti dal *côté* postsimbolista. Sono gli anni in cui scrive Giacomo Noventa (pseudonimo di Giacomo Ca'Zorzi, 1898-1960), anche se i suoi versi saranno riuniti in volume solo nel 1956. Noventa pubblica le prime poesie su "La Riforma letteraria", rivista che ha fondato insieme a Carocci a Firenze, nel 1936. La prima raccolta di *Versi e poesie* (Edizioni di "Comunità") esce a Milano nel 1956, con *Introduzione* di Geno Pampaloni; ne seguiranno varie, fino all'ultima per Marsilio (1986-89), a cura di Manfriani. I suoi critici principali, e i primi che riescono a mettere

in luce la contemporaneità e il posto nel canone, sono Debenedetti, Pasolini e Fortini.

Noventa scrive in dialetto, o meglio in un impasto di dialetto e italiano, e per lungo tempo raccoglie le sue poesie solo oralmente. Come vedremo accadere anche nel caso di Penna (cfr. *infra*), il giudizio critico sulla sua poesia ne esalta la non contemporaneità, ovvero l'alterità rispetto alla poesia più praticata in quegli anni, anche quando si tratta di commenti positivi.

Fusse un poeta...
 Ermetico,
 Parlarìa de l'Eterno:
 De la coscienza in mi,
 De le stele su mi,
 E del mar che voleva e no' voleva
 (Ah, canagia d'un mar!)
 Darne le so parole.

Ma son...
 (Perché no' dirlo?)
 Son un poeta.

E ti ghe géri tì ne la me barca.

In questo caso il dialetto non è scelto per sottolineare un'alterità antropologica, come accadrà in autori dei decenni successivi. Se per molti si tratta di una via per identificarsi in un mondo diverso dal proprio, dunque spesso è velata di intenzioni populiste o è parte di una ricerca di identità personale, nel caso di Noventa la lingua non è quella ufficiale della letteratura italiana, perché l'intenzione dell'autore è di non aderire all'idea di letteratura dell'ermetismo: per questo ironizza sull'uso enfatico ed evocativo della "parola" (vv. 6-8). Gli scritti in prosa, e tutta l'attività di redattore della "Rassegna della letteratura italiana", spiegano e confermano questa scelta, che di fatto ha una ragione politico-culturale. Come scrive uno dei principali critici di Noventa, Giacomo Debenedetti:

Per ora, la fuga dalla lingua non ha nulla di negativo, di mortificato: è il proclama di un dover essere, che la lingua non è più in grado di definire. Gli altri fuggono nel linguaggio ermetico, Saba fugge negli emblemi psichici del male

di vivere, dell'angoscia e delle dissociazioni create da una coscienza infelice del proprio esserci nella storia, in quella storia, Noventa fugge nel dialetto che è insieme coscienza infelice di quella storia e fede nella possibilità di una coscienza felice di una storia che si potrebbe correggere, se si prendesse atto degli errori di una cultura sbagliata, dimentica dei valori prescritti all'uomo e raggiungibili dall'uomo (Debenedetti, 2000, p. 195).

Poco dopo l'uscita di *Lavorare stanca*, nel 1939, anche Sandro Penna (1906-1977) pubblica a Firenze la sua prima raccolta di versi, *Poesie* (Parenti)⁵.

L'opera di Penna, a differenza di quella di Pavese, viene letta e discussa presto, ad esempio da Montale, Saba, Solmi e Anceschi; ciononostante, rimane a lungo poco studiata e commentata in modo ambiguo. Ne viene sempre evidenziata l'alterità rispetto al resto della poesia contemporanea, come se Penna fosse un autore capitato per caso nel Novecento, «quasi un lirico delle origini, un lirico greco, che scriva in italiano nel xx secolo» (Berardinelli, 1996, p. 476). La sua poesia viene interpretata come «ingenua», «sognante», «delirante e voluttuosa» (Anceschi, 1943, pp. 568-9); un epigramma drammatico perché non ha intorno a sé nessun appiglio: un «fiore senza gambo visibile» (Bigongiari, 1965, p. 257). Inizialmente Penna viene considerato un poeta minore, laterale rispetto a una presunta via maestra della poesia del Novecento (coincidente con l'ermetismo). Studi più puntuali iniziano a emergere a partire dagli anni Sessanta, grazie ai saggi di Pasolini, Debenedetti, Garboli, e successivamente Raboni: la «grazia» della sua poesia non viene smentita, tuttavia se ne rintraccia la contraddizione intrinseca. Ma in che senso Penna è, con le parole di Mengaldo (1978, p. 735), «un poeta integralmente fuori della storia»?

Con il cielo coperto e con l'aria monotona
 grassa di assenti rumori lontani
 nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)
 nella stagione incerta, nell'ora più chiara
 cosa venivo io a fare con voi sassi e barattoli vuoti?
 L'amore era lontano o era in ogni cosa?

Tutte le opere di Penna hanno un unico tema: il canto nel mondo e l'immersione del desiderio. I testi non hanno mai uno svolgimento inter-

5. Le opere successive confluiranno in *Poesie* (Garzanti, 1989).

no, né c'è una macronarrazione articolata fra le varie raccolte. Spesso il poeta rappresenta se stesso come spettatore della realtà, mai protagonista attivo; coesistono adesione vitale alle cose, da un lato («Il mare è tutto azzurro. / Il mare è tutto calmo. / Nel cuore è quasi un urlo / di gioia. E tutto è calmo», Penna, 1989, p. 12), e autoesclusione e sofferenza, dall'altro («Ma Sandro Penna è intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore», ivi, p. 217). Il canto apparente nasconde l'interiorizzazione di una nevrosi sociale: il desiderio di Penna, infatti, è omosessuale. E allora proprio l'apparente musicalità e leggiadria delle immagini sono, certo, una scelta d'evasione e di rifiuto della dimensione storica e sociale; ma a questo rifiuto sono sottointesi un dramma e un senso di colpa, e un ritorno del represso sociale (Luperini, 1981).

«Felice chi è diverso / essendo egli diverso. Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune» (Penna, 1989, p. 171). L'opera di Penna influenza poeti molto più giovani di lui, che appartengono a una fase diversa del Novecento: ad esempio Pasolini, Bellezza, Cavalli. Questo accadrà – non a caso – negli anni Settanta, quando iniziano a scrivere autori per i quali la poesia sfugge sia al binomio tradizione *vs* avanguardia, sia all'impegno politico. È allora che potrà essere rivalutata una poesia la quale, neutralizzando la contraddizione in splendore, esprime l'estraneità del desiderio alla vita eticamente organizzata e, dunque, adulta degli uomini. Questo non rende Penna un poeta arretrato rispetto agli altri. Un indizio utile per comprendere la contemporaneità della sua poesia può venire da una sua recensione a un poeta ermetico, Alfonso Gatto, che è quasi una dichiarazione di poetica. «La musica di queste liriche», si legge, «comunica però indubbiamente una sensazione di vuoto, sia pur popolato di tante fiabesche apparenze» (Penna, 1933). Siamo all'inizio degli anni Trenta, Penna non ha ancora pubblicato la prima raccolta di versi. Intanto vengono pubblicate le opere di Ungaretti, Saba, Montale.

2.3

Giuseppe Ungaretti

Le poesie giovanili di Giuseppe Ungaretti (1888-1970) vengono pubblicate su "Lacerba" nel 1915. Il primo libro, *Il porto sepolto*, esce l'anno successivo. Nel 1919 la raccolta viene stampata in una nuova versione da Arturo Vallecchi a Firenze, ma stavolta come *Allegria di naufragi*. Il

titolo finale, *L'Allegria*, compare solo nel 1931; l'edizione definitiva è pubblicata da Mondadori nel 1942. Ungaretti, nato a Il Cairo e cresciuto a Parigi, deriva da Stéphane Mallarmé (1842-1898) e da Paul Valéry (1871-1945) l'idea di testo come approssimazione perenne a un limite; per questo sottopone le sue opere a una rielaborazione continua, e le fa stampare varie volte. Dopo *L'Allegria*, le edizioni più importanti sono: il *Sentimento del Tempo* nel 1933 (ma la definitiva è quella del 1943 per Mondadori); i *Frammenti per la Terra Promessa* (poi *La Terra Promessa*, con edizione definitiva nel 1954); *Il Dolore* (1947); *Un Grido e Paesaggi* (1952 e 1954); il *Taccuino del Vecchio* (1960); la silloge *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pubblicata sempre con Mondadori un anno prima della morte, nel 1969.

Fin dalle prime pubblicazioni, i suoi testi vengono letti e discussi sia su rivista sia all'interno di saggi sulla poesia contemporanea; spesso sono presentati come esempio della migliore evoluzione poetica italiana. La prima raccolta viene indicata da Giovanni Papini (1881-1956), Giuseppe Prezzolini (1882-1982) e Guillaume Apollinaire (1880-1918) come una delle «nuove speranze» nel panorama letterario, e quest'opinione si diffonde rapidamente dopo la seconda stampa. Non mancano le critiche negative (Croce) o scettiche (Flora); tuttavia, anche quando non è accolta positivamente, l'opera di Ungaretti è ineludibile per definire la poesia negli anni Venti in Italia. Nei due decenni successivi Gargiulo, De Robertis e Solmi hanno posizioni entusiaste per l'evoluzione che si manifesta nel *Sentimento del Tempo*. Ungaretti ha l'attenzione critica anche di Contini, Debenedetti, Anceschi; tutti lo considerano il punto di partenza delle tendenze ermetiche. Negli anni Sessanta la sua poesia diventa meno centrale – ma pur sempre importante – nelle ricostruzioni del canone dovute a Mengaldo, Fortini e Sanguineti. A fine secolo continua a essere l'autore al quale sono dedicate più pagine in alcune antologie molto conservatrici, come *Antologia della poesia italiana. Il Novecento* (Einaudi-Gallimard, 2003) di Segre e Ossola, ma il suo spazio nel dibattito critico è diminuito. Nonostante sia diventato un classico della letteratura italiana, la sua esperienza poetica non rappresenta più come in passato un punto di confronto per parlare del presente.

Le opere di Ungaretti sono molto diverse fra loro. Per i suoi contemporanei *L'Allegria* è un libro rivoluzionario. A una prima lettura si presenta come un diario: l'autore usa sempre la prima persona e spesso i testi

sono accompagnati da luogo e data di composizione. Cresciuto in Egitto, Ungaretti vive per un periodo a Parigi; torna in Italia allo scoppio della Prima guerra mondiale e si arruola volontario, quindi combatte sul Carso. Le poesie dell'*Allegria* raccontano la vita del poeta nelle trincee durante i combattimenti; ma il modo in cui la guerra viene narrata è del tutto nuovo. Per esprimere il trauma di quell'esperienza, l'autore del diario procede per frammenti e quasi «mettendosi tra parentesi» (Cortellessa, 2000). Chi scrive cerca di annullarsi nella natura («mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo», *I fiumi*; «Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi?», *Destino*) o in una dimensione intersoggettiva, nell'ideale di patria e di popolo. La guerra, che rappresenta un'esperienza centrale per tutta la generazione alla quale appartiene, diventa una fuoriuscita dalla storia (Fortini, 1977), un modo per entrare in sintonia sia con la natura sia con la morte. Spesso questa condizione è descritta ricorrendo ad analogie esplicite: chi parla si sente «come un sasso», «come una reliquia» (*I fiumi*), «come questa pietra» (*Sono una creatura*), «come d'autunno gli alberi le foglie» (*Soldati*), come «una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata» (*Natale*); trascina nel fango il proprio corpo (che diventa «la mia carcassa», *Pellegrinaggio*). Questo modo di rappresentare il dolore in quanto stato d'animo che incide materialmente sul corpo sarà un modello per molta poesia successiva.

La desertificazione esistenziale descritto da Ungaretti non ha niente a che fare con l'atonìa di Sbarbaro: al contrario, può essere raccontato perché coesiste con attimi di vitalismo, “momenti essenze” (Zanzotto). L'esperienza è presentata come discontinua, intermittente. Ungaretti a Parigi segue le lezioni del filosofo Henri Bergson, e probabilmente queste influenzano il suo modo di rappresentare il tempo: il tempo dell'*Allegria* non è quello lineare di un diario né quello degli eventi bellici, ma si dilata secondo un ritmo completamente interiore. Parallelamente, anche la metrica dei testi è organizzata per frammenti e si basa su versi che sono, talvolta, singole monadi verbali; la sintassi è asindetica, la punteggiatura ridotta al minimo. Ungaretti è certamente ispirato dalle avanguardie europee di inizio Novecento (Picasso, Breton, Apollinaire) e dai futuristi italiani. Il ritmo e la metrica del suo primo libro rinnovano profondamente gli istituti formali della tradizione italiana; e riescono là dove il futurismo – sovrabbondante di manifesti ma povero di buona poesia – ha fallito. Un esempio paradigmatico è *Nostalgia*:

Quando
 la notte è a svanire
 poco prima di primavera
 e di rado
 qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
 un oscuro colore
 di pianto

In un canto
 di ponte
 contemplo
 l'illimitato silenzio
 di una ragazza
 tenue

Le nostre
 malattie
 si fondono

E come portati via
 si rimane.

Locvizza il 28 settembre 1918

Apparentemente vengono date informazioni molto precise sullo spazio e sul tempo della poesia: chi scrive si trova su un ponte di Parigi (v. 10) poco prima di primavera (v. 3), probabilmente all'alba («quando / la notte è a svanire», vv. 1-2); da qui osserva ciò che ha davanti, e scorge una ragazza (vv. 9-14). In realtà c'è subito una trasfigurazione. I dettagli concreti sono affiancati da immagini che alludono a una realtà diversa, che si può descrivere soltanto attraverso simboli. Anche il momento della giornata scelto unisce due dimensioni: il giorno e la notte, la logica della veglia e quella del sonno. L'alba, non a caso, ricorre in molte poesie ermetiche di questi anni. Dal titolo del testo viene un'altra indicazione importante: Ungaretti sta descrivendo uno stato d'animo che ha in sé l'idea del viaggio (il *nostos*), topos ricorrente nelle sue poesie a partire dal *Porto sepolto*. La nostalgia sottintende l'aspirazione a raggiungere un altro luogo, lo stesso di cui ha già scritto che «vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde» (*Il porto sepolto*). La dimensione primitiva vagheggiata («cerco un paese /

innocente», *Girovago*) non entra realmente nel testo: vi si può solo alludere con associazioni analogiche fra le cose; in questo caso si tratta di sinestesie («un oscuro colore / di pianto»; la contemplazione visiva del silenzio). Per Ungaretti la poesia non si serve del linguaggio ordinario, perché allude al metafisico, a un «illimitato silenzio» (in questo punto di *Nostalgia* è evidente la ripresa dell'*Infinito* di Leopardi). L'unico modo possibile per nominarlo è ricercare una parola “nuda” ed essenziale: «una parola scavata nella vita, come in un abisso».

Questo tipo di ricerca diventa centrale nel libro successivo. Pubblicato nel 1933, *Sentimento del Tempo* è un'opera molto diversa rispetto alla precedente. Le forme metriche sono più regolari: Ungaretti sceglie il settenario, il novenario e l'endecasillabo della tradizione di Pascoli e D'Annunzio. La sintassi è meno asindetica e più fluida, il lessico ancora più aulico e astratto. I versi sono generalmente lunghi e non procedono più per sillabe accentuative, ma per piedi (cfr. Contini, 1968); aumentano le anafore, le ripetizioni e gli imperfetti evocativi. Questi aspetti sono molto imitati da poeti coevi o successivi e forniscono una grammatica minima dell'ermetismo. Ma, se le caratteristiche formali del *Sentimento del Tempo* diventano facili stilemi, per Ungaretti sono il risultato di una lunga riflessione poetica. I suoi modelli sono Petrarca e Leopardi, che gli permettono di teorizzare sia il monolinguisimo linguistico sia la necessità di indeterminatezza della parola poetica (la “vaghezza” di Leopardi); tuttavia l'esito va molto al di là del suo modello, *L'Infinito*. Nel *Sentimento del Tempo* c'è un processo di graduale frantumazione e complicazione metrica, nonché di soppressione dei connettivi logici fra le parole. Le analogie introdotte dal “come”, tanto frequenti nell'*Allegria*, scompaiono; la poesia si evolve verso l'accostamento di termini apparentemente irrelati fra loro, simboli assoluti e inaccessibili al lettore. Spesso ricorrono immagini mitiche, tratte dal repertorio del fiabesco e dell'idillico («Distillavano i rami / Una pioggia pigra di dardi, / Qua pecore s'erano appisolate / Sotto il liscio tepore, / Altre brucavano / La coltre luminosa / Le mani del pastore erano un vetro / levigato da fioca febbre», *L'isola*) oppure da un recupero di temi del barocco (*Tu ti spezzasti, Variazioni su nulla, Inno alla Morte*). In questi anni Ungaretti traduce Stéphane Mallarmé (1842-1898) e William Blake (1757-1827); e poi Góngora, Racine, Shakespeare. Il barocco europeo fornisce soprattutto un serbatoio di metafore e di immagini per temi ricorrenti fin dal *Porto sepolto*: la vita come viaggio,

il logoramento causato dal tempo, la vicinanza di eros e morte. Nelle opere successive, rielaborando lutti personali (la morte del fratello e del figlio), proietta il dolore in «emblematici eterni, nomi / Evocazioni pure» (*Memoria d'Ofelia d'Alba*); oppure esaspera la coesistenza fra vitalismo e distruzione nella natura. È quanto accade soprattutto in *Terra promessa* e *Il Dolore*.

2.4

Umberto Saba

Quando Umberto Saba (1883-1957) pubblica i primi versi a proprie spese, i poeti contemporanei più influenti in Italia sono ancora Pascoli e D'Annunzio. È il 1903, lo stesso anno in cui vengono pubblicate *Le fiale* di Govoni e i primi sonetti su rivista di Corazzini: sia Govoni, sia Corazzini, sia Saba appartengono alla generazione poetica nata negli anni Ottanta. L'esordio reale arriva otto anni dopo, nel 1911, con la pubblicazione di *Poesie* (Casa editrice italiana); nel 1912 segue *Con i miei occhi. Il mio secondo libro di versi* presso le Edizioni della Voce. "La Voce" è anche considerata «l'unica rivista possibile» per diffondere un intervento teorico intitolato *Quello che resta da fare ai poeti*. Mancano dieci anni alla prima edizione del *Canzoniere*, che avverrà ancora a spese dell'autore a Trieste nel 1921. *Quello che resta da fare ai poeti* è rifiutato dalla "Voce", con una lunga lettera di Slataper a Saba, e sarà pubblicato solo postumo, nel 1959 (ma è già noto a Montale negli anni Venti). *Con i miei occhi* riceve scarsa attenzione critica: Serra lo liquida come «poesia generica», Croce lo considera privo di «qualsiasi forma di elaborazione formale», gli stessi editori della "Voce" non contribuiscono alla sua diffusione. La plaquette sarà inclusa nel *Canzoniere* (con alcune varianti), dove è il nucleo di *Trieste e una donna*, una delle sezioni più importanti.

Da questo primo gruppo di testi e dall'articolo del 1911 emerge già in modo chiaro cosa sia la poesia per Saba. Ai poeti resta da fare «la poesia onesta», che comporta rimanere fedeli alla rappresentazione «vera»: la sua posizione è costruita in antitesi a quella di D'Annunzio, duramente attaccato; Manzoni, invece, è apprezzato in quanto autore di versi spesso mediocri, ma che non dicono mai «una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione». Il punto di partenza delle poesie è la descrizione di sentimenti autentici provati dall'auto-

re, che parla in prima persona. L'ambientazione è sempre Trieste, e la città diventa a sua volta personaggio. Saba espone nei versi una forma di autenticità provata a contatto con cose, persone e animali; questo lo porta alla scoperta di passioni e pulsioni forti («Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via», *Città vecchia*), fra le quali l'eros è la principale. È già presente un aspetto che sarà reso esplicito in una delle poesie più icastiche («la più perfetta» per Montale), *Il Borgo*: «il desiderio di immettere la mia dentro la calda / vita di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». Siamo molto lontani dall'astrazione ermetica. Leggere le poesie di Saba equivale a un'immersione nella concretezza della sua esistenza, nei suoi aspetti più quotidiani: la moglie è paragonata a una lunga serie di animali (*A mia moglie*), una situazione di sofferenza individuale è introdotta attraverso la descrizione di una capra (*La capra*); le strade di Trieste sono piene di tavoli, biliardi, caffè, pozzanghere, bordelli (*Caffè Tergeste*, *Tre vie*, *Città vecchia*). Niente di tutto questo è depurato o innalzato attraverso la poesia, come avviene per Ungaretti; ma a Saba sono estranee anche l'ironia di Gozzano e la percezione del mondo frammentaria ed epifanica di Montale.

La poesia, per Saba, nasce quando il contatto con la realtà innesca stati d'animo legati all'inconscio: la «brama», il piacere e il dolore, il rapporto tra madre e figlio e quello tra un uomo e la sua compagna. Sono pulsioni che trascendono Umberto Saba in quanto individuo, perché hanno a che fare con l'antropologia umana; in lui determinano una scissione permanente («O mio cuore dal nascere in due scisso / quante pene durai per uno farne!», *Secondo congedo*) e l'esigenza di introspezione (vedere il mondo «con i miei occhi»). Fin dalle prime raccolte Saba esplora le contraddizioni delle relazioni umane (ad esempio quella con la moglie e con la madre) e la pluralità del desiderio erotico (come emerge dalla sezione intitolata *Fanciulle* e dalle molte poesie dedicate a ragazzi, da *Glauco* a *Il vecchio e il giovane*). La madre viene sempre mostrata come una donna austera (*Nuovi versi alla luna*, *Il torrente*, numerosi punti di *Il piccolo Berto*): è lei, e non la figura paterna, a incarnare il senso del dovere e dell'ordine.

La dolcezza della maternità è attribuita, invece, alla balia slovena, alla quale è dedicata una delle prime poesie del *Canzoniere* (*La casa della mia nutrice*). Durante l'infanzia Saba si lega molto a lei, al punto da vivere il rientro a casa della madre come un'azione violenta («Quando / con sé mia madre poi mi volle, accanto / mi pose, a guardia, il timore.

Vestito / più non mi vide da soldato, in visita / da noi venendo, la mia balia [...]», *Eroica*). Anche il rapporto con la moglie Lina risente della scissione originaria della figura materna: Lina è «regina, signora», «di tutte le donne la più pia» (*Intermezzo a Lina*); in *Trieste e una donna* l'amore e la devozione per lei si fondono a quelli per la città. Tuttavia proprio la sua «santità» si scontra con l'insofferenza di Saba ai legami familiari; nella moglie è proiettata l'immagine superegotica della madre. Il conflitto con «Lina la cucitrice» occupa interamente i *Nuovi versi alla Lina*: qui è «or sorella, or amante, ora nemica», fonte di sofferenza e di senso di abbandono.

Alla fine degli anni Venti Saba diventa un paziente di Edoardo Weiss, allievo di Freud (già medico di Svevo), e legge per la prima volta testi psicoanalitici. A Weiss è dedicato *Piccolo Berto* (1926), nel quale viene raccontata l'infanzia dell'autore. Il contatto con le teorie freudiane genera una maggiore consapevolezza delle proprie nevrosi: poiché la poesia per Saba è soprattutto autoanalisi, questa evoluzione ha delle conseguenze nei testi; tuttavia non è l'elemento che innesca la scrittura poetica. La poesia per Saba ha una funzione simile a quella che la scrittura ha per Italo Svevo, un altro autore del modernismo italiano⁶. Anche Svevo appare arretrato a critici e autori coevi, ma entrambi affrontano problemi centrali per l'uomo contemporaneo: la scissione dell'io, la presenza di strati profondi dell'individuo riconducibili a pulsioni erotiche e al freudiano principio di piacere. Sia per Svevo sia per Saba è fondamentale la vicinanza alla cultura tedesca e austriaca, che conduce alla lettura precoce dei testi di Nietzsche e Freud, nonché del dibattito critico corrispondente. La rappresentazione dell'interiorità dei loro personaggi letterari è profondamente influenzata dalla psicoanalisi; allo stesso tempo, in entrambi la ricerca di realismo psicologico e di scavo interiore precede la conoscenza di Freud e l'esperienza di una terapia psicoanalitica, e avviene in continuità con le rispettive opere precedenti. Il romanzo più psicoanalitico di Svevo è *La coscienza di Zeno* (1923), ma alcuni intuizioni di questo tipo sono già in *Senilità* (pubblicato per la prima volta a Trieste per Wram, 1898; quindi ripubblicato nel 1929); Saba è, con le parole di Contini, «psicanalitico prima della psicanalisi». In questo senso, la sua diversità rispetto alla poesia contemporanea si traduce, alla fine, in una sensibilità più moderna.

6. Questo paragone fra la modernità di Svevo e quella di Saba è debitore di quello presente in Luperini (1981, pp. 246-7).

Il tempo della poesia di Saba è «cronologico-biografico»⁷: gli eventi storici (le due guerre mondiali, ad esempio, il fascismo e le persecuzioni razziali) rimangono sullo sfondo. Il *Canzoniere* vuole essere un «romanzo personale»: è un'altra scelta in controtendenza, dal momento che nei primi due decenni del Novecento il dibattito letterario si concentra su frammentismo, *poème en prose* e diarismo in versi (un caso diverso è la *Vita di un uomo* di Ungaretti). La rivista "Primo tempo" dedica un numero alla poesia di Saba già nel 1923: vi si leggono i primi interventi di Debenedetti, che dedicherà molti saggi successivi a mettere in rilievo il valore e i caratteri di modernità del *Canzoniere*. Anche Montale contribuisce a diffonderne una visione più moderna⁸; eppure, negli anni Venti e Trenta, le sue opere sono percepite dai contemporanei come arretrate. A metà secolo quest'idea si rafforza nelle antologie di Anceschi. Saba intanto scrive interventi polemici contro la poesia ermetica e contro il simbolismo; ripubblica il *Canzoniere* nel 1945, includendo nuove raccolte e varianti alle vecchie. Nel 1948 firma con uno pseudonimo la *Storia e cronistoria del "Canzoniere"*, dove parla di se stesso e della propria opera in terza persona e chiarifica aspetti che gli sembrano trascurati o travisati dalla critica; ancora una volta gli preme soprattutto sottolinearne l'autenticità, cioè la corrispondenza fra opera e vita vissuta.

In un passo della *Storia e cronistoria* si legge che «essere nato a Trieste nel 1883 era come essere nati in Italia nel 1850»: Saba stesso, dunque, suggerisce una diversità delle sue opere rispetto alla poesia contemporanea. Sembrano confermarlo anche le scelte formali: alla lingua depurata, al lessico tendente all'astrazione e alle immagini barocche di Cardarelli, Gatto, Ungaretti e Luzi, contrappone un linguaggio rasoterra, concreto e spesso elementare. La metrica (le prime raccolte sono soprattutto in endecasillabi e settenari), le strutture retoriche e le rime sono invece altisonanti, desuete, tratte dalla tradizione ottocentesca («del divino per me milleottocento» si legge in *La vetrina*) e apparentemente ignare dell'evoluzione nella poesia dei primi decenni del Novecento. Gli aulicismi più forti vengono soppressi nella seconda versione del *Canzoniere*, dove è evidente l'influsso stilistico di Montale,

7. Cfr. uno dei saggi più importanti di Fortini sulla poesia, *Le poesie italiane di questi anni*, ora in Fortini (2003, pp. 548-606).

8. Montale parla del «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» di Saba, cfr. *Umberto Saba*, ora in Montale (1996a, p. 118).

da un lato, e di Ungaretti, dall'altro. Ma l'alterità del modo in cui Saba intende la poesia rimane. I saggi e le antologie del secondo Novecento che propugnano un canone opposto a quello sentito come dominante ricorrono spesso al *Canzoniere*, in quanto archetipo di un'altra possibile genealogia "antinovecentesca": Pasolini, ad esempio, in *Passione e ideologia* parla di anacronismo e di inadattabilità alla poetica della poesia pura come punti di forza dell'opera. Anche quando lo scopo è la rivalutazione da un punto di vista critico, la sua poesia è sempre descritta come alternativa alla tradizione principale del secolo.

In realtà questa contrapposizione fra Saba e i suoi contemporanei può essere fuorviante. All'inizio del Novecento a Trieste l'italiano è effettivamente una lingua letteraria più che parlata; ma le prose dimostrano una sua conoscenza degli usi contemporanei della lingua. Le forme auliche dei versi, allora, sono da considerare piuttosto scelte stilistiche consapevoli, che fanno da contrappeso sia al pathos e al sentimentalismo dei testi, sia al loro lessico semplice e dimesso. Il melodramma italiano costituisce realmente un punto di riferimento, che condiziona la struttura melica delle poesie, come ormai è noto grazie agli studi di Debenedetti. L'attenzione ai poeti prenoviceschi (Foscolo, Leopardi, Parini; ma anche alcuni autori minori dell'Ottocento) porta a scelte nella sintassi e nel metro dei versi che ne controbilanciano il lessico quotidiano e gli elementi di parlato. La tradizione italiana del Settecento e dell'Ottocento è affiancata da riferimenti culturali più moderni, ma non italiani: oltre alla psicoanalisi, ad esempio, è fondamentale la conoscenza della poesia di Heinrich Heine (1797-1856) e della filosofia di Friedrich Nietzsche (1844-1900).

C'è poi un altro motivo per cui non si può parlare di arretratezza: se molta poesia modernista rielabora la situazione postromantica del dissidio fra individuo e mondo naturale, che diventa il mondo storicizzato e violento della società e della storia, Saba non fa eccezione. La sua poesia nasce da una lacerazione di natura psicologica, come si è visto, ma coinvolge tutto il rapporto col mondo, che è sempre ambivalente. L'aspetto più noto del *Canzoniere* (sia perché è il più segnalato nei commenti, sia perché viene molto imitato da poeti successivi) è quello dell'adesione alla «calda vita» e della catarsi attraverso l'immersione nel reale. Tuttavia è costante anche un atteggiamento opposto, riconducibile a una ricerca di solitudine. La cupezza e l'autoesclusione spesso sono presenti in quelle stesse poesie in cui si aspira all'annichimento di sé nel mondo e negli altri: nel *Borgo* il desiderio di «vivere

la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni» è direttamente collegato a quello «[...] d'uscire / di me stesso», che è un «vago sospiro». Quando descrive Trieste, spesso Saba si rappresenta in una posizione appartata, quasi di volontario isolamento: in un bar «[...] dove un dì celavo / la mia faccia [...]» (*Caffè Tergeste*); in «[...] un'oscura via di città vecchia» (*Città vecchia*); su «[...] un'erta, / [...] deserta, / chiusa da un muricciolo: / un cantuccio in cui solo / siedo [...]» (*Trieste*). Il dolore è «eterno / ha una voce e non varia», tanto da costituire il primo elemento di similitudine e di contatto fra sé e il mondo in *La capra*. «A un culmine del mio dolore umano» è il modo in cui si presenta l'io lirico di *In riva al mare*. In questo caso l'isolamento («solo seduto»), il ritrovamento di un oggetto in cui è proiettato lo stato d'animo («un coccio ho rinvenuto, / un bel coccio marrone [...] / E fino a questo un uomo / può assomigliarsi, angosciosamente»), infine l'evento improvviso («Passò una barca con la vela gialla, / che di giallo tingeva il mare sotto; / e il silenzio era estremo.») ricordano situazioni simili di Sbarbaro e di Montale. La conclusione di Saba è molto diversa: il desiderio della morte è accompagnato da quello della vergogna «di non averla ancora unica eletta», e di amare ancora di più la vita. Amore per la vita, senso imminente della morte e permanenza del dolore sono accostati anche in *Ulisse* («[...] Oggi il mio regno / è quella terra di nessuno. Il porto / accende ad altri i suoi lumi; me al largo / sospinge ancora il non domato spirito, / e della vita il doloroso amore»). Infine, la morte e il dolore sono più volte accostati all'erotismo. È quanto accade in *Sovrumana dolcezza*, una delle poesie più belle del *Canzoniere*:

Sovrumana dolcezza
io so, che ti farà i begli occhi chiudere
come la morte.

Se tutti i succhi della primavera
Fossero entrati nel mio vecchio tronco,
per farlo rifiorire anche una volta,
non tutto il bene sentirei che sento
solo a guardarti, ad aver te vicina,
a seguire ogni tuo gesto, ogni modo
tuo di essere, ogni tuo piccolo atto.
E se vicina non t'ho, se a te in alta
solitudine penso, più infuocato

serpeggia nelle mie vene il pensiero
della carne, il presagio

dell'amara dolcezza,
che so che ti farà i begli occhi chiudere
come la morte.

Montale e il canone poetico del Novecento

3.1

È ancora possibile la poesia?

Quando Eugenio Montale (1896-1981) muore è stata pubblicata da poco *L'opera in versi* (Einaudi, 1980), che ne completa la canonizzazione. In Italia è la prima volta che viene fatta un'edizione critica di tutte le poesie di un autore ancora vivente; a curarla sono Gianfranco Contini (1912-1990) e Rosanna Bettarini (1938-2012). Montale contribuisce al lavoro: chiarifica il senso di testi risalenti a sessant'anni prima, scrive nuovi versi, a volte dà informazioni non affidabili su quelli più famosi. Il premio Nobel gli è già stato assegnato da sei anni. La sua opera ha costituito un termine di confronto ineludibile per almeno due generazioni di poeti. Nel discorso pronunciato nel 1975 all'Accademia di Stoccolma, poi trascritto con il titolo *È ancora possibile la poesia?*, dichiara impossibile continuare a scrivere poesie che non siano «produzione, cioè [...] manufatti sottoposti alle leggi del gusto e della moda» (Montale, 1997, p. 13).

Nelle scuole si insegna, ancora oggi, che Montale è il più grande poeta italiano del secolo scorso, e che contribuisce a definire un'idea di poesia contemporanea. Senz'altro questa è un'approssimazione critica; allo stesso tempo, non si tratta di un errore. Visto da oggi, Montale incide sul canone più di chiunque altro: con i primi tre libri crea un modello di lirica alta e tragica, ma alternativa a quella del postsimbolismo ermetico; rielabora la tradizione precedente tenendo conto delle contemporanee esperienze del modernismo europeo. Il suo esempio diventa centrale per la poesia italiana. All'inizio degli anni Settanta annuncia come inevitabile l'approdo a una poesia desublimata, in cui comico e tragico sono mescolati: i suoi testi da *Satura*

in poi vanno tutti in questa direzione. Il quarto libro e il discorso del Nobel, nel primo quinquennio degli anni Settanta, inaugurano un cambiamento decisivo nel campo poetico contemporaneo. Per questi motivi, la lettura delle sue opere e la valutazione del suo percorso poetico influiscono sull'interpretazione di tutta la poesia dell'ultimo secolo.

3.2
Ossi di seppia

I primi versi scritti da Montale, fino a *Ossi di seppia*, mostrano che la voce poetica più importante del Novecento ha attraversato varie fasi, prima di definirsi così come la conosciamo. Le influenze letterarie iniziali sono eterogenee: gli autori modernisti italiani di inizio secolo (soprattutto Sbarbaro e Gozzano); il simbolismo francese (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine); le opere di D'Annunzio (soprattutto *Alcyone*); la poesia di tradizione ligure. Anche gli studi musicali in quegli stessi anni incidono sui primi sforzi poetici, soprattutto sulle poesie di *Accordi* (pubblicate su "Primo tempo", 2, 1922). Di questi primi testi soltanto *Corno inglese* confluisce in *Ossi di seppia*: non a caso, nei versi finali il cuore vi è definito uno «scordato strumento». Abbandonata presto l'idea di poesia come descrizione evocativa di un mondo naturale misterioso, nel primo libro di Montale è rintracciabile anche la delusione che ne consegue¹.

Ossi di seppia viene pubblicato nel 1925 presso Gobetti; quindi nel 1928 dall'editore Ribet, con sei nuovi testi. La raccolta comprende una poesia di apertura, *In limine*, più quattro sezioni (*Movimenti*; *Ossi di seppia*; *Mediterraneo*; *Meriggi e ombre*). Spesso al centro delle poesie c'è un confronto fra io lirico e paesaggio, nel quale si inserisce una riflessione sulla non corrispondenza fra individuo e natura o sul senso dell'esistenza umana. Questa non è una novità: a partire da Petrarca, fino a Pascoli e D'Annunzio, situazioni simili sono canoniche. Il soggetto di *Ossi di seppia* conserva molte coordinate di questa tradizione, ad esempio nella descrizione dello sfondo (la riviera ligure), che è certamente in debito con D'Annunzio. Tuttavia alcune sue caratteristiche sono decisamente più moderne.

1. Ad esempio, in *Fine dell'infanzia*, uno dei testi più lunghi della raccolta.

Espressioni come «il mal di vivere», «l'anello che non tiene», «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», che compaiono tutte in *Ossi di seppia*, oggi hanno perso parte dell'icasticità e dell'impatto di novità che potevano avere negli anni Venti del secolo scorso; in alcuni casi sono entrate nell'uso comune. Si riferiscono a uno stato psicologico che ha avuto una rappresentazione estetica e letteraria peculiare nel Novecento, a partire dal modernismo. Montale è il primo poeta italiano a presentarli come punto di partenza di qualsiasi esperienza conoscitiva e a darne un'immagine nuova, alla luce della lettura di Nietzsche, di Schopenhauer, della letteratura francese contemporanea. Se ne trova traccia in svariate interviste, articoli e autodichiarazioni, ad esempio un'intervista radiofonica del 1951, nella quale si legge che:

Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni. Ritengo si tratti di un inadattamento, di un *maladjustement* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche (Montale, 1996b, pp. 1591-2).

La frustrazione psicologica e la disarmonia con il mondo² definiscono da subito la voce degli *Ossi di seppia*. Compaiono alcuni tratti stilistici che rimarranno importanti nei libri successivi: nel paesaggio sono messi a fuoco alcuni oggetti e, talvolta, una figura femminile con la quale si instaura un dialogo.

Gli autori italiani con i quali Montale più si confronta, in questi anni, sono Leopardi e Sbarbaro. Con loro condivide aspetti che rimarranno costitutivi della sua poesia: la disarmonia tra individuo e mondo esterno; il distacco e il nichilismo con cui riflette sul senso dell'esistenza umana («Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che

2. «Dominante nella strutturazione dell'io pare essere una *necessità di frustrazione*: la "disarmonia" non è solo un dato di partenza, ma un desiderio profondo. Ne nasce un rancore per la vita, un bisogno di vederla "da fuori", e insieme una impossibilità di abbandonare la materia. Gli oggetti restano fissati nell'attimo in cui stanno per aprirsi ad un Bene infinito, decontestualizzati ma ancora materiali» (Siti, 1983, pp. 18-9).

non siamo, ciò che non vogliamo», *Non chiederci la parola*). Leopardi ha un ruolo cruciale per due motivi. Innanzitutto, i *Canti* forniscono un modello metrico e stilistico (soprattutto per l'uso degli endecasillabi sciolti), che a Montale sembra molto più moderno di altri. Inoltre rappresenta un archetipo per l'inserimento di una riflessione filosofica nei versi, ma calata in un ambiente naturale messo a fuoco in modo preciso. Per questi motivi, Leopardi è il poeta italiano dell'Ottocento più significativo al quale Montale possa ispirarsi. Da *Trucioli* e da *Pianissimo* è ripresa soprattutto l'alternanza di momenti di atonia vitale con altri di depressione più cupa, nonché la descrizione della realtà come se fosse inaridita, ridotta a ripetizione (nelle *Occasioni* parlerà di «automi», *Addio, fischi nel buio*). Questo aspetto si concretizza nello stile, dove abbondano gli elenchi³, e nella centralità data a frammenti e a scarti (gli «ossi di seppia», il «muretto», il «ciottolo»): non a caso il titolo della raccolta, inizialmente, doveva essere *Rottami*. Come Sbarbaro, Montale oppone spesso città e campagna; la città è il luogo che amplifica ed esibisce lo straniamento esistenziale. Qui si inserisce anche il modello di Baudelaire, sentito come portatore di una sensibilità più moderna rispetto alla tradizione italiana.

Se nelle *Occasioni* e nella *Buferà* prevalgono le rappresentazioni di interni, *Ossi di seppia* è un libro di ambientazioni esterne. In tutta la raccolta c'è una contrapposizione fra ciò che rimanda alla terra, la quale rappresenta il polo del sacrificio e della consapevolezza etica, e gli elementi riconducibili al mare, identificato ancora come fonte di simbolismo panico, delle «erratiche forze di venti». Ciò è particolarmente evidente nella terza sezione, *Mediterraneo*, che comprende nove testi in continuità fra loro.

Nell'ultima parte del libro, *Meriggi e ombre*, avvengono due cambiamenti importanti. Il primo è l'introduzione di un personaggio autobiografico: la sua rappresentazione più compiuta è in *Arsenio*, una delle poesie introdotte nella seconda edizione (e nel 1927 tradotta da Mario Praz per "Criterion", rivista inglese curata da Eliot).

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi

3. Contini parla di un «delirio di nominare», cfr. Contini (1974b, p. 11).

deserti, ove i cavalli incappucciati
 annusano la terra, fermi innanzi
 ai vetri luccicanti degli alberghi.
 Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
 in questo giorno
 or piovorno ora acceso, in cui par scatti
 a sconvolgerne l'ore
 uguali, strette in trama, un ritornello
 di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
 Discendi all'orizzonte che sovrasta
 una tromba di piombo, alta sui gorghi,
 più d'essi vagabonda: salso nembo
 vorticante, soffiato dal ribelle
 elemento alle nubi; fa che il passo
 su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
 il viluppo dell'alghe: quell'istante
 è forse, molto atteso, che ti scampi
 dal finire il tuo viaggio, anello d'una
 catena, immoto andare, oh troppo noto
 delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
 dei violini, spento quando rotola
 il tuono con un fremer di lamiera
 percossa; la tempesta è dolce quando
 sgorga bianca la stella di Canicola
 nel cielo azzurro e lunge par la sera
 ch'è prossima: se il fulmine la incide
 dirama come un albero prezioso
 entro la luce che s'arrosa: e il timpano
 degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
 e muta il mezzogiorno in una notte
 di globi accesi, dondolanti a riva, –
 e fuori, dove un'ombra sola tiene
 mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
 l'acetilene –

finché goccia trepido
 il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
 tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono

le tende molli, un fruscio immenso rade
 la terra, giù s'afflosciano stridendo
 le lanterne di carta sulle strade.

Così sperso tra i vimini e le stuoie
 grondanti, giunco tu che le radici
 con sé trascina, viscide, non mai
 svelte, tremi di vita e ti protendi
 a un vuoto risonante di lamenti
 soffocati, la tesa ti ringhiotte
 dell'onda antica che ti volge; e ancora
 tutto che ti riprende, strada portico
 mura specchi ti figge in una sola
 ghiacciata moltitudine di morti,
 e se un gesto ti sfiora, una parola
 ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
 nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
 vita strozzata per te sorta, e il vento
 la porta con la cenere degli astri.

Anche Arsenio si trova nei pressi di un paesaggio marino, nell'attesa di una tempesta imminente. Nella poesia non avviene nulla, neanche l'evento naturale atteso: siamo in un «delirio [...] d'immobilità» e di «ore / uguali». Eppure, all'interno di questa scena è introdotto «il segno di un'altra orbita». Non importa che la tempesta non arrivi, né che Arsenio rimanga «in una ghiacciata moltitudine di morti»; la disarmonia con il mondo ora innesca una riflessione complessa, che diventa con più chiarezza il fulcro della poesia di Montale. La situazione più frequente per il protagonista di *Ossi di seppia* è la vita ripetitiva, in una condizione di «immoto andare»; ma alcuni attimi hanno un'intensità diversa. Questi istanti, che saranno ancora più al centro del discorso poetico nelle *Occasioni*, si inseriscono nella tradizione dell'epifania modernista, che ricorre nelle opere di Eliot, Joyce, Woolf, Proust. All'interno dei testi nei quali è descritta un'epifania⁴ il flusso cronologico ordinario si interrompe per barlumi e contrazioni; negli istanti così isolati si ha una rivelazione improvvisa. Questa può evol-

4. Per il concetto di epifania in Montale, cfr. Luperini (1986). Per quanto riguarda l'importanza di Eliot per Montale in questa fase, cfr. due suoi interventi: *Eliot e noi* (1947) e *Ricordo di T. S. Eliot* (1965), ora entrambi in Montale (1996a).

versi in senso positivo, generando una forma di conoscenza; oppure come rivelazione negativa, percezione dell'assenza di senso. Nella poesia di Montale coesistono entrambe; nelle *Occasioni* diventeranno un elemento costitutivo.

Il secondo aspetto decisivo dell'ultima sezione del libro è la presenza di alcune figure femminili, che comportano un cambiamento etico nel personaggio che dice io. Nel «brulichio / dei vivi» non c'è garanzia di integrità né di salvezza (*Incontro*); ma si può sperare in una diversa sorte individuale: «Penso per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno / passi il varco, qual volle si ritrovi» (*Casa sul mare*). È già un atteggiamento che prelude alle *Occasioni*.

Scrivendo il mio primo libro [...] ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza. (Montale, 1996b, pp. 1475-84).

Fino a metà anni Venti prevale il proposito di «torcere il collo all'eloquenza» e, come scrive a proposito di Gozzano, di «far cozzare l'aulico col prosaico». Di conseguenza, *Ossi di seppia* è un libro in cui uno stesso oggetto può trovare ospitalità linguistica con il suo nome comune, «martin pescatore», e con quello letterario, «alcione», consacrato da Carducci e D'Annunzio (Blasucci, 1998). Il ricorso a parole comuni è motivato soprattutto dalla volontà di distacco da una tradizione sentita come insufficiente: è questo il caso dei «limoni», opposti ai «bossi, ligustri e acanti» dei «poeti laureati» in *I limoni*, la poesia che introduce la prima sezione. Nonostante questo, Montale non rinuncia a costruire un rapporto solido con la poesia italiana del passato, come sarà evidente nel secondo libro.

Le occasioni e La bufera e altro: classicismo moderno

Se la critica – e, soprattutto, la storiografia letteraria – impiegherà molto tempo a prendere atto della distanza di Montale dall’ermetismo, questa viene espressa abbastanza presto dall’autore. Nell’intervento di Montale per l’inchiesta della rivista “Primato”, infatti, si legge già che

Non ho mai cercato di proposito l’oscurità e non mi sento perciò molto qualificato a parlarvi di un supposto ermetismo italiano; dato che esista da noi, ed io ne dubito assai, un gruppo di scrittori che abbiano una sistematica non-comunicazione quale obiettivo. [...] Ed eccoci giunti a un sufficiente perché: uno dei moltissimi, si avverta. Il supposto poeta *oscuro* è, nell’ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto, accumulandovi d’istinto sensi e soprasensi, conciliandovi dentro gli inconciliabili, fino a farne il più fermo, il più irripetibile, il più definito correlativo della propria esperienza interiore. [...] Ma una resta, pur nelle infinite varianti, la tendenza, che è verso l’oggetto, verso l’arte investita, incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata *cosa*. [...] Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmiana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C’è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all’ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco (Montale, 1996b, pp. 1531-4).

Alla fine del ventennio in cui si afferma una *koinè* ermetica destinata a influenzare a lungo la vulgata poetica italiana, Montale pubblica un libro di poesie che costituisce una proposta lirica alternativa a quella dei suoi contemporanei: il problema del senso del mondo vi è espresso in modo tragico e vicino alla sensibilità moderna, ma conservando un rapporto con la tradizione. «La novità antropologico-formale non è però violentemente esibita, come avviene di solito negli sperimentatismi novecenteschi» (Simonetti, 2002, p. 8). Questo libro è *Le occasioni*.

La seconda raccolta di poesie di Montale viene scritta fra il 1928 e il 1940. La pubblicazione avviene nel 1939 presso Einaudi (segue una seconda edizione nel 1940 con quattro nuovi testi): cioè durante la Seconda guerra mondiale, nello stesso anno di *Avvento notturno* di Luzi, un anno prima di *Frontiera* di Sereni. Anche nell’opera successiva con-

fluiscono poesie composte durante la guerra: *La bufera e altro* è scritta fra il 1940 e il 1954; viene pubblicata per la prima volta a Venezia presso Neri Pozza nel 1956. I due libri sono molto diversi, a partire dalla struttura: *Le occasioni* si divide in quattro parti più un testo iniziale (*Il balcone*), come già *Ossi di seppia*; *La bufera* ha sette sezioni. Se si considerano le prime poesie delle *Occasioni* (come *La casa dei doganieri*, oppure i *Mottetti*) e le ultime della *Bufera* (ad esempio *Il gallo cedrone*), ci si confronta con due modi di intendere la figura femminile e il senso dell'attività poetica. Tuttavia *Le occasioni* e *La Bufera* condividono un aspetto importante: definiscono un modello italiano di «classicismo moderno». Si definisce in questo modo lo stile di una tendenza centrale nella poesia italiana del Novecento, che «esibisce continuità con la tradizione poetica di stile alto, e soprattutto con l'entelechia del nostro genere letterario, il grande romanticismo lirico europeo, diventato ormai il modello canonico della poesia soggettiva di tono tragico»; ma «adatta la tradizione ai tempi nuovi, evitando di conservare il passato in modo nostalgico» (Mazzoni, 2005a, p. 1888)⁵. Alla base del classicismo moderno di Montale c'è l'idea che soltanto assumendo forme già consolidate sia possibile mediare l'espressione di contenuti moderni e soggettivi. Sereni, in un'attenta recensione del 1940, parla di una «memoria d'assoluto» all'interno dei versi delle *Occasioni*: la forza delle poesie è nella capacità di esprimere «un limite incantato in cui le cose possono esistere». Questa tensione costituisce ancora il nucleo della soggettività lirica. Compagno due caratteristiche nuove: Montale rielabora il concetto di classico e ricorre sempre a immagini concrete per esprimere una riflessione o la percezione del mondo. L'esito è una poesia che si inserisce nella tradizione della *greater romantic lyric*, e che costituirà un modello nel secondo Novecento.

Consideriamo come esempio *La casa dei doganieri*:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera

5. Cfr. anche Mazzoni (2002, cap. 1). Per quanto riguarda il classicismo moderno di Montale, Mazzoni richiama anche la definizione di «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» con la quale Montale definisce la poesia di Saba. Cfr. Montale (1996a, pp. 114-28).

in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; e un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...).

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. E io non so chi va e chi resta.

La casa dei doganieri è il testo d'esordio della quarta e ultima sezione delle *Occasioni*, una delle più complesse. Come in molte poesie di Montale (dagli *Ossi* fino a *La bufera*), viene descritto un momento di conflitto esistenziale, che parte dall'osservazione di un paesaggio sul mare; in questo caso sullo sfondo è presente anche una casa, che prelude agli interni dei testi successivi. Vengono introdotte due persone: l'autore e una donna. Nonostante la figura femminile sia fisicamente assente, alimenta un ricordo da cui parte la riflessione, e diventa l'interlocutrice del poeta.

Da un punto di vista metrico, siamo davanti a versi liberi. Tuttavia nelle quattro strofe (si alternano due di cinque e due di sei versi) si trovano molti endecasillabi, alcune rime e assonanze sparse. Negli anni in cui sono scritte *Le occasioni*, il dibattito fra classicismo e tradizione è al centro delle discussioni letterarie italiane, soprattutto su riviste come "La Ronda", "Solaria" e "Letteratura". Montale, che vive a Firenze, è vicino a quegli ambienti; ma ciò che più incide sulla sua riflessione intorno al concetto di classico è la lettura dei modernisti di lingua inglese, e soprattutto di Eliot. Come per Eliot, anche per Montale il confronto

con le strutture ereditate dal passato è un modo per attribuire oggettività al contenuto individuale dei testi: questa posizione è chiarita nel saggio *Stile e tradizione*, pubblicato su "Il Baretto" già nel 1925, che è quasi una dichiarazione di poetica. È una riflessione che si evolverà ulteriormente nel corso degli anni Trenta.

La ricerca di una forma classica, comunque, non è sentita come incompatibile con un linguaggio lirico moderno che si ispiri alla realtà fisica. Il classicismo di Montale non equivale mai a monolinguisimo né a una depurazione lessicale. Nella *Casa dei doganieri* convivono parole come «banderuola», «s'addipana», «petroliera», «ripullula»; e proprio la petroliera è ciò in cui si intravede la luce di un possibile «varco», cioè una rivelazione di senso. Le scelte linguistiche riflettono decisioni di poetica. Nelle *Occasioni* e nella *Bufera e altro* le parole non hanno alcun potere evocativo (come accade nel *Sentimento del Tempo* e nella poesia ermetica) né instaurano o richiamano collegamenti oscuri fra le cose. Montale vuole realizzare una poesia metafisica, che rifletta una ricerca gnoseologica ed esistenziale; per farlo, però, dà centralità a dialoghi e a epifanie innescate da oggetti. Si avvicina così alla poetica del «correlativo oggettivo» di Eliot e agli sviluppi poetici europei modernisti. Come si è già detto a proposito degli *Ossi*, le epifanie spesso innescano ricordi, dunque il passato irrompe nel presente per frammenti. Nella *Casa dei doganieri* possono essere considerati correlativi oggettivi il «libeccio», la «bussola impazzita», il «calcolo dei dadi», la «luce della petroliera»: queste immagini ricordano dei precedenti incontri tra Montale e una donna. Chi parla nella poesia riflette sul tempo, sull'evanescenza della memoria, sul senso della propria esistenza individuale e di quella umana in generale; ma lo fa mantenendo in primo piano una realtà fisica, plastica, quasi tangibile. Questo aspetto diventerà molto importante per la poesia negli anni Cinquanta, soprattutto in autori come Sereni e Luzi, per instaurare un rapporto più diretto fra realtà e poesia conservando continuità con il passato.

Rispetto a *Ossi di seppia*, nel secondo libro sono meno presenti arcaismi e termini della tradizione poetica ligure. Compaiono molti aggettivi e altri attributi lessicali per le figure femminili; gradualmente aumenta il loro carattere cristologico e numinoso, quasi secondo un effetto di climax. Inoltre, e soprattutto, l'omogeneità fra i registri lessicali prevale sull'insieme, e crea più equilibrio. L'inclusività e l'apertura verso il basso aumentano nella *Bufera*, soprattutto nelle ultime due sezioni, dopo *Silvae* (la quinta).

Anche la sintassi delle frasi va in direzione opposta all'ermetismo, perché non è mai oscura. Nelle *Occasioni* talvolta prevalgono forme paratattiche con frequenti elencazioni ellittiche, come già nel libro precedente. In altri casi i periodi si infittiscono e aumentano le subordinate: spesso si tratta di frasi ragionate, o di lunghe interrogative retoriche che creano un effetto di sospensione. Questo avviene soprattutto nell'ultima sezione del secondo libro e in tutto il terzo. Spesso il verso finale è costituito da un'unica frase assertiva, come nella *Casa dei doganieri*: «E io non so chi va e chi resta».

Come Montale spiegherà alcuni anni dopo, «tra l'occasione e l'opera oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta» (Montale, 1996b, p. 1481). Anche quando non nomina il contesto dell'esperienza trasposta in versi (come accade in alcuni casi: *Verso Vienna*, *Verso Siena*, *Nel parco di Caserta*, *Da un lago svizzero* ecc.), sono sempre presenti dettagli che permettono di associarla a una situazione concreta: questo vale anche per la storia pubblica. *Nuove stanze*, ad esempio, è ambientata a Firenze durante la Seconda guerra mondiale. A un primo livello, ciò che si comprende nel testo è che siamo in presenza di una partita di scacchi fra l'autore e una donna (Clizia). In realtà Montale sta parlando della guerra, e sta esponendo una posizione ideologica personale: l'unica cosa in cui può sperare è un riscatto morale, se si riesce a salvaguardare ciò che si è appreso da una cultura umanistica laica. Il conflitto, Firenze, il fascismo non sono nominati direttamente (si parla solo di una «follia di morte»); vi si allude attraverso le immagini della «tregenda d'uomini» e del «quadrato» della scacchiera. Il personaggio femminile, Clizia, è un'allegoria della cultura. In un'altra poesia dedicata alla guerra, *La primavera hitleriana*, Montale si riferisce all'incontro fra Hitler e Mussolini a Firenze nel maggio 1939. Siamo nella *Bufera e altro*, in presenza di Clizia: questo è il primo testo in cui viene nominata direttamente. L'occasione della poesia non è resa esplicita; ma il ritmo dei doppi settenari iniziali e le immagini delle prime due strofe («Folta la nuvola bianca delle falene impazzite»; «Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale / tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso / e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito»...) introducono un'atmosfera di allarme. Se nella storia «vince il male» e «la ruota non s'assesta» (*Eastbourne*), l'unica salvezza possibile è di tipo individuale; dunque non è politica, ma morale.

Nel primo verso di *La casa dei doganieri* viene introdotta una seconda persona alla quale chi parla si rivolge (il segmento «Tu non ricordi» è poi ripetuto altre due volte): si tratta di una donna, Arletta, conosciuta da Montale negli anni Venti a Monterosso, in Liguria, che ritorna in diverse poesie degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*. Nel 1940 Contini definisce *Le occasioni* un «canzoniere amoroso»; in realtà le figure femminili compaiono in tutte le opere di Montale. Arletta, Clizia, Dora Markus, Gerti, Liuba, Iride, Volpe, Mosca hanno sempre anche un ruolo allegorico, che però cambia nel tempo. Nel finale di *Ossi di seppia* e nella prima sezione delle *Occasioni* si tratta di funzioni dell'io, donne che servono soprattutto come contrappunto per esprimere una scissione personale: la possibilità di sfuggire all'inazione e alla ripetizione, trovando un senso alle cose, è idealizzata in queste donne tanto quanto nell'immaginario Arsenio della poesia omonima. Dalla seconda sezione delle *Occasioni* (*Mottetti*) fino all'inizio della *Buferà e altro*, la figura prevalente (ma non unica) è quella di Clizia. Allegoria di un ideale laico e umanistico di letteratura e di poesia, Clizia è un *visiting angel*: è sempre invocata, descritta o ricordata come immagine di salvezza, anche quando prevalgono gli attributi che ne evidenziano la distanza e l'indifferenza (ad esempio, gli «occhi d'acciaio»). Attraverso di lei la poesia è vista come possibilità di riscatto; anche se soltanto per attimi, incarna un mondo di valori da opporre allo «scialo di triti fatti» (*Flussi*) della realtà. In questa rappresentazione è evidente la suggestione suscitata dalla lettura di Dante fra gli anni Venti e Trenta, nonché della sua interpretazione da parte di Eliot e di Contini (oltre che di Irma Brandeis, cioè Clizia stessa, allieva del dantista americano Singleton, alla quale sono dedicate *Le occasioni*).

Nel passaggio dal secondo al terzo libro, uno dei cambiamenti principali riguarda proprio la figura femminile. Nel 1943 Montale pubblica una raccolta di liriche intitolata *Finisterre* a Lugano, in Svizzera. Sono poche poesie, scritte «nell'incubo del 1940-42, forse le più libere che io abbia scritto», nelle quali la donna-angelo delle *Occasioni* è proiettata «sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo né ragione» (Montale, 1996b, p. 1483). Questa raccolta diventa la prima sezione di *La bufera e altro*, pubblicato tredici anni più tardi. La «bufera» del titolo è un'allusione sia alla guerra in senso storico, sia a un senso generale di catastrofe imminente. Dopo il 1945, Montale si trasferisce a Milano; qui lavora come traduttore (è del 1948 la pubblicazione di *Quaderno di traduzioni*) e come collaboratore del «Corriere

della Sera⁷. Contemporaneamente, la sua poesia si evolve. L'incontro con i morti, l'evocazione dell'infanzia e di alcuni suoi elementi ricorrenti (il mare, ad esempio) costruiscono un mondo opposto consapevolmente a quello contemporaneo, secondo una polarizzazione che aumenterà in *Satura*.

Clizia è ancora presente, ma la soluzione ideologica che rappresenta non sembra più praticabile. Nella *Buferà e altro* è affiancata da un'altra immagine, quella di Volpe (la poetessa Maria Luisa Spaziani), che ispira una passione più terrena. La donna-angelo scompare: l'addio definitivo è in *L'ombra della magnolia*, uno degli ultimi testi. La poesia sopravvive solo attraverso un compromesso: cioè mantenendo la stessa origine («[...] puoi tu / non crederla sorella?», *L'anguilla*), ma adattandosi a forme più umane. Si spiega così il mondo materico, istintuale e mutevole delle ultime poesie: i suoi protagonisti possono essere l'anguilla o il gallo cedrone, cioè animali in grado di adeguarsi a contesti diversi e difficili. Con le due poesie *Il gallo cedrone* e *L'anguilla* si chiude la quinta parte del libro, *Silvae*.

3.4

Satura e il canone del Novecento

Cinque anni dopo *La bufera e altro*, Montale pubblica una silloge di poesie intitolata *Botta e risposta*. Questi primi testi, insieme ad altri scritti fra il 1964 e il 1970, confluiscono in *Satura*, che viene pubblicato nel 1971 presso Mondadori.

Satura si divide in quattro parti: due di *Xenia* (ognuna con quattordici testi); *Satura I* e *Satura II*. *Xenia* comprende poesie scritte dopo la morte di Drusilla Tanzi, moglie di Montale: definita Mosca nel libro, è una delle ultime donne ad avere un ruolo allegorico⁶. Il mondo contemporaneo ora appare a Montale come un rovesciamento dei valori laici e umanistici rappresentati da Clizia; per questo motivo la figura femminile può essere raffigurata solo come insetto in grado di sopravvivere fra le macerie. Nelle poesie a lei dedicate si percepisce un'affinità di stile e di tono con l'ultima parte della *Buferà*. Nelle ultime due sezioni, invece, come poi nel *Diario del '71 e del '72* (Mondadori, 1977), nel *Quaderno di quattro anni* (Mondadori, 1977) e negli *Altri versi*

6. L'ultima sarà di nuovo Irma-Clizia, in *Altri versi*.

(Mondadori, 1980), c'è una cesura più netta rispetto all'opera e allo stile precedenti. Ormai la poesia non tende a uno stile sublime; spesso le occasioni alla base dei testi sono eventi di cronaca o fenomeni osservati nella società contemporanea.

La compostezza dei primi libri è sostituita da un atteggiamento spesso moralistico, molto vicino a quello del giornalista che commenta i cambiamenti dell'Italia postbellica sul "Corriere della Sera" in quegli stessi anni. Anche il classicismo è rovesciato e trasformato nel riuso dei propri stessi stilemi in chiave ironica: alcune poesie sembrano parodie di testi degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Montale ora guarda con interesse ai nuovi esiti della poesia italiana, alla quale dedica alcuni saggi (ad esempio a Sereni e a Zanzotto); ma, quando scrive, non aspira più a una dimensione tragica. Questo cambiamento è molto significativo per la poesia italiana del Novecento, e rappresenta quasi un'applicazione pratica del discorso pronunciato in occasione del Nobel.

Si può parlare di influenza della poesia di Montale sul canone da tre punti di vista. Il primo riguarda almeno due generazioni di poeti suoi contemporanei, oppure esordienti nel periodo immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale. Per questi autori ciò che conta è il modello di io empirico che si confronta con situazioni reali, inserendovi una riflessione esistenziale. Altri riprendono in modo costante e puntuale versi, strutture metriche e stilistiche. Le poesie di riferimento, per loro, sono le ultime degli *Ossi di seppia*, e soprattutto quelle delle *Occasioni* e della *Bufera*. Quando questi due tipi di influenza coesistono (Luzi e Sereni), si può parlare di vera e propria eredità (cfr. Simonetti, 2002).

La poesia di Montale cambia la geografia poetica di tutto il secolo. I suoi primi libri diventano oggetto di recensioni, commenti e interpretazioni critiche fin dalla fine degli anni Venti. Le analisi di Contini, Solmi, Gargiulo (e, alcuni decenni più tardi, di Isella, Mengaldo, Fortini) influenzano il dibattito critico italiano di quegli anni. Fino alla fine degli anni Sessanta è dominante un'interpretazione di Montale come poeta ermetico, subordinata a Ungaretti, quindi schiacciata sulla definizione di «lirici nuovi» coniata da Anceschi, o sull'altra categoria anceschiana di "poetica dell'oggetto" (cfr. CAP. 4). Sia Anceschi sia Contini si soffermano soprattutto su *Ossi di seppia*, che per molto tempo è l'opera di Montale che più confluisce nelle antologie. Gli studi dei

decenni successivi evidenziano l'estraneità di Montale all'ermetismo, e la rilevanza delle sue opere centrali per gli autori delle generazioni successive: questo determina l'immagine della poesia italiana che abbiamo ancora oggi.

Montale attraversa tutte le tendenze del secolo, e questo è uno dei motivi della sua centralità. *Satura* e il discorso del Nobel segnano una svolta nella poesia del Novecento anche perché sono contemporanee, rispettivamente, a *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, 1971) di Pasolini e al *Pubblico della poesia*. La posizione disforica degli ultimi libri è una reazione alle nuove condizioni della poesia e del campo letterario dagli anni Settanta in poi; ma non è l'unica. Sei anni prima di *Satura* viene pubblicato *Gli strumenti umani* di Sereni. Sei anni dopo, uscirà *Somiglianze* di De Angelis. Sereni continua a scommettere sul classicismo moderno, ma adattandolo alla realtà del dopoguerra. De Angelis scrive al di fuori di modelli classici, ma non rinuncia alla dimensione tragica della lirica; al contrario, confida nella sua possibilità di preservare ed esprimere il senso del tragico nel mondo contemporaneo.

Riconoscere la centralità delle *Occasioni* è servito a definire il canone della poesia del Novecento. Anche gli autori per i quali la sua poesia non è un modello diretto, quando scrivono versi, si confrontano con un codice e un insieme di possibilità espressive che Montale, più di chiunque altro, ha contribuito a creare. Riconoscere la sua importanza è fondamentale; tuttavia oggi soltanto da un confronto dialettico – e non imitativo – con la sua opera può derivare un contributo interessante per la poesia contemporanea.

La Seconda guerra mondiale e il dopoguerra

4.1

«Dopo Auschwitz, nessuna poesia»¹

Una parte della storiografia critica considera la Seconda guerra mondiale un momento di cesura per la poesia italiana. È quanto accade in alcune antologie: *Lirici nuovi* (Hoepli, 1943) di Anceschi; *Lirica del Novecento* (Vallecchi, 1953) di Anceschi e Antonielli; *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-54)* (Magenta, 1954) di Chiara e Erba; *Poesie e realtà '45-'75* (Savelli, 1977) di Majorino; *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995* (Mondadori, 1996) di Cucchi e Giovanardi. Il 1945 è uno spartiacque anche per Fortini (1959, ora in Fortini, 2003; 1977) e Raboni (1987).

In Europa il dopoguerra è un momento di riconsiderazione del ruolo e del senso della letteratura. Se la fine della guerra è accompagnata da un anelito al cambiamento sociale, lo sono anche i libri dei dieci anni successivi. In Italia le opere commemorative sono moltissime, così come quelle dedicate allo scontro ideologico creato dalla Resistenza; inoltre cambia sensibilmente il dibattito critico. Parlare del mondo, ora, vuol dire soprattutto rappresentarne i conflitti sociali ed economici, nonché interessarsi alle parti considerate oppresse: la realtà contadina meridionale e la nuova classe operaia nelle grandi città.

1. «Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente a essa, è spazzatura. Poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia, quale potenzialmente era dopo che, in opposizione all'esistenza materiale, presume di soffiare la luce, offertale dalla divisione tra lavoro corporale e spirito. [...] Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna» (Adorno, 1965, p. 331).

L'imperativo per cui la letteratura sarà esaminata (Brecht) e quello per il quale scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie (Adorno) sembrano essere il presupposto di molti autori di questi anni. Per riferirsi alla narrativa, alla poesia e al cinema del secondo dopoguerra, si parla spesso di neorealismo.

Nel caso della poesia, a fine anni Quaranta le posizioni degli ermetici o dei rondisti sembrano improvvisamente inattuali, e vengono cercati modelli diversi. I libri di versi scritti fra il 1945 e il 1955 non ignorano il nuovo impegno richiesto alla letteratura, e sono molto più politicizzati. Sono gli anni della guerra fredda: dall'ideologia della letteratura, in questa fase, in molti casi si passa alla letteratura come ideologia, ossia come specchio di un impegno politico militante.

Nel 1946 esce *Giorno dopo giorno* (Ed. Quaderni di Costume) di Quasimodo, inizialmente intitolato *Con il piede straniero sopra il cuore*. Sulla rivista "Costume" (sottotitolata *Quindicinale di politica e cultura*, nata in clandestinità durante la Seconda guerra mondiale), *Giorno dopo giorno* viene annunciato come «la prima voce di poesia della Resistenza italiana». Questo è il testo d'esordio della raccolta:

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore,
 tra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
 Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano lievi al triste vento.

La poesia neorealista vuole farsi promotrice di una speranza di riscatto sociale; dunque cerca di eliminare l'elemento di soggettività del testo: l'io può essere presente tutt'al più se trasformato in un "noi", come accade in questo caso. Altri autori tentano una mimesi delle tensioni e dei conflitti di classe: per dare voce in modo diretto al mondo esterno, aumenta considerevolmente l'inserimento di dialoghi nei testi («la moglie e la figlia del falegname / si sono ritirate dicendo: / "questi fanno far giorno"», Scotellaro, 1954). Un punto di confronto per molti poeti – e, in alcuni casi, un modello esplicito – è l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters (1868-1950), tradotta in Italia da Fernan-

da Pivano (1910-2009) soltanto nel 1943. Ma gli equivalenti italiani, almeno nel dopoguerra, sono opere velleitarie, populiste, mediocri. Talvolta si passa dalle vecchie alle nuove poetiche senza alcuna riconsiderazione delle forme scelte: è il caso di Quasimodo o di Gatto. Spesso il tentativo di inglobare altre voci e di dissolvere l'io nella terza persona si risolve in una sublimazione dell'elemento popolare (Siti, 1980). Gli unici autori dotati di autonomia e originalità di poetica sono Rocco Scotellaro (1923-1953) e Luigi Di Ruscio (1930-2011).

I cambiamenti più significativi della poesia italiana non si verificano nell'immediato dopoguerra, ma durante gli anni Sessanta e Settanta. Anche il declino dell'egemonia ermetica si avverte in modo più marcato a partire dal 1956, sia per il dibattito che nasce intorno allo sperimentalismo di "Officina" e alla Neoavanguardia, sia per l'evoluzione poetica di autori inizialmente considerati ermetici, che spesso avviene alla luce della loro lettura del Montale delle *Occasioni*.

Il conflitto e la Resistenza, allora, sono importanti per la poesia italiana in un altro senso. Fortini scriverà che «i fatti decisivi per la nostra cultura erano stati l'universo dei campi di concentramento, l'arma atomica, i processi sovietici» (Fortini, 1957, p. 14). Il periodo fra il 1938 e il 1945, così come l'inizio della guerra fredda, segna un prima e un dopo nelle biografie e nelle evoluzioni poetiche di chi ha tra venti e trent'anni. Questo è particolarmente visibile nelle opere di Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Franco Fortini, Mario Luzi, Vittorio Sereni (cfr. Raboni, 1987). Le conseguenze delle scelte esistenziali compiute durante la guerra appaiono in momenti diversi della loro storia poetica, e non danno vita a una tendenza comune. *Viaggio d'inverno* (Garzanti, 1971), *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (Garzanti, 1966), *Foglio di via* (Einaudi, 1946), *Quaderno gotico* (Vallecchi, 1947) e *Nel magma* (Scheiwiller, 1963), *Diario d'Algeria* (Vallecchi, 1947) e gli *Strumenti umani* (Einaudi, 1965) parlano senz'altro anche della partecipazione alla Resistenza di Fortini e Caproni, dell'osservazione da "testimone muto" di Luzi e, soprattutto, del senso di colpa per la scelta mancata di Bertolucci e Sereni; ma sono scritte in periodi diversi, fra il 1941 e il 1966. La guerra costituisce un trauma per gli autori che vi prendono parte, perché induce a scelte etiche laceranti; e altrettanto decisive saranno quelle del dopoguerra. Nelle loro poesie cambierà la rappresentazione del tempo, il rapporto con il mondo esterno, la percezione di sé; ciò non avverrà in un unico modo.

4.2

Novecentismo, antinovecentismo, linea lombarda

Durante il dopoguerra, mentre nell'immaginario comune e in buona parte della storiografia critica si consolida l'idea che l'ermetismo abbia rappresentato l'esito più alto della poesia italiana², compaiono anche nuove letture critiche del Novecento: alcune sono complementari a questa interpretazione, o comunque non la mettono in discussione; altre vi si oppongono in modo netto. In realtà la poesia italiana non è mai stata unidirezionale, neanche a inizio secolo: gli autori modernisti di inizio Novecento non aderiscono a una poetica comune; negli stessi anni in cui Ungaretti pubblica *Sentimento del Tempo* scrivono già Pavese, Penna, Bertolucci, Caproni, Noventa. Se oggi riusciamo ad avere un'immagine più mossa e policentrica anche della prima parte del Novecento, lo dobbiamo a svolte interpretative che si sono sovrapposte nel tempo. Alcune di queste risalgono al periodo immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale.

Undici anni dopo *Lirici nuovi*, Anceschi pubblica *Linea lombarda: sei poeti* (Magenta, 1952). In *Lirici nuovi* la lirica era considerata libero fluire del canto, coincidente nei suoi esiti migliori con l'ermetismo; nel successivo *Lirica del Novecento*, curato insieme ad Antonielli, Anceschi passa a una visione bipartita: esemplificando su Ungaretti e Montale, distingue opere fondate sull'uso dell'analogia e sulla poetica della parola (Ungaretti e gli ermetici) da altre che hanno alla base allegorie, correlativi oggettivi e una «poetica dell'oggetto». In questo secondo gruppo recupera alcuni poeti del primo Novecento (i crepuscolari), Montale e Sereni; in continuità con questa tradizione indica una linea di poeti lombardi degli anni Cinquanta.

La linea lombarda avrà molta fortuna nell'ultima parte del secolo: quasi tutte le antologie e i libri di storia della letteratura riconoscono punti in comune in un gruppo di poeti di provenienza lombarda (per nascita, ma anche per annessione successiva), che include anche il Ticino e la Svizzera italiana. È una famiglia molto estesa da un punto di vista cronologico: nel 1952 Anceschi vi include Giorgio Orelli (1921-2013), Renzo Modesti (1920-1993), Nelo Risi (1920), Roberto Rebora (1910-1992), Luciano Erba e Vittorio Sereni; successivamente vi rien-

2. «Nulla di essenziale ci sembra sia stato aggiunto finora al linguaggio poetico contemporaneo» (Anceschi, Antonielli, 1953).

trano (spesso in seguito ad autodichiarazioni) anche Bartolo Cattafi (1922-1979), Giovanni Giudici, Franco Loi (1930), Giancarlo Majorino (1928), Elio Pagliarani, Tiziano Rossi (1930), Giovanni Raboni; infine, negli ultimi trent'anni, Franco Buffoni (1948) e Fabio Pusterla (1957). Gli archetipi del gruppo sono considerati Parini e Manzoni; Rebora e Sereni ne diventano i modelli. Ciò che sembra identificare i poeti lombardi è, innanzitutto, la pronunciata narratività dei testi; quindi l'attenzione alle cose e al paesaggio, che viene presentato in una dimensione quotidiana e desublimata; talvolta vengono rappresentate situazioni di degrado sociale, e alla poesia è attribuita una funzione di denuncia. Secondo i suoi teorici, la linea lombarda non si serve mai della poesia come confessione privata, ed esprime una tendenza antilirica della poesia italiana.

In realtà si tratta di un gruppo troppo eterogeneo per poter essere considerato una *koinè*. L'autore più importante, ad esempio, è senza dubbio Sereni; ma è anche il più problematico. In nessun modo si può parlare per lui di tendenza antilirica (mentre si è parlato, e si parla, di incidenza della prosa) o di moralismo; e il suo carteggio con Anceschi, da poco pubblicato in volume, lascia pochi equivoci sul fatto che non si sia sentito riconosciuto dal raggruppamento dell'antologia. In una lettera dell'aprile del 1952, poco dopo la pubblicazione della raccolta³, Sereni prende le distanze dall'operazione di Anceschi; probabilmente questo costituirà uno dei primi motivi del suo allontanamento dal critico e amico di un tempo (cfr. a questo proposito Raffaelli, 2013). Nel lungo testo della lettera si legge che:

non mi sento "movimento", né mi sembra costituire movimento o filone, piccolo o grosso che sia, quel gruppo di nomi che formano una "linea lombarda". È vero, tu l'hai detto, "nessuna scuola"... e non si parli nemmeno di gruppo. [...] Ma torniamo indietro d'un passo. "Disposizione lombarda". È di ieri o di oggi o di sempre questa disposizione? Se è di ieri o di sempre non valeva la pena di precisarla ulteriormente? Di vedere cioè se la disposizione poteva in qualche modo rientrare in una nozione? Ci sono stati persino degli stranieri che hanno cercato di definire un'aria lombarda, che ci hanno aiutato a definirli. C'era dunque una situazione, anche, preesistente a questi sei di ora? La scapigliatura, Clemente Rebora, Linati? Fino a che punto, costoro o altri, hanno inciso e quale era dunque la situazione preesistente? [...] "Lombardo" è rimasto un termine di comodo e di convenzione. [...] Vediamo qual è questa

3. La lettera in questione compariva già in Anceschi, Campagna, Colombo (1998).

qualità. Si tratta del particolare rapporto tra poesia e realtà. [...] Questo particolare rapporto è proprio esclusivo, inconfondibile tanto da rendere reale una “linea lombarda”, una disposizione *lombarda della lirica nuova*? O questo particolare rapporto, o “sentimento del rapporto”, tra *poesia e realtà* non è per caso un fatto molto più vasto nel quale s’iscrive, del quale partecipano, ognuno nei propri modi, i sei antologizzati? (cfr. Sereni, 2013b, pp. 169-85).

L’idea di un terreno di ricerca comune lombardo, d’altra parte, è decisiva per la formazione poetica di autori successivi (ad esempio Raboni, Pusterla, Buffoni), e costituisce un elemento di continuità anche con alcuni poeti della Neoavanguardia⁴. Per quanto oggi possano apparirci evidenti alcune ambiguità di questa interpretazione, l’idea di una tradizione lombarda della poesia, caratterizzata da un’attenzione realistica alla quotidianità umana, ha inciso sul canone di tutto il Novecento.

Con il saggio *Dal Pascoli ai neo-sperimentali* Pasolini esordisce su “Officina”, fondata quello stesso anno insieme a Francesco Leonetti (1924) e a Roberto Roversi (1923-2012). La durata della rivista è breve: dodici numeri, fino al 1958 (prima serie); due numeri nel 1959 (seconda serie). In questo periodo “Officina” diventa una delle riviste più importanti per il dibattito sulla poesia. Vi collaboreranno anche Franco Fortini, Angelo Romanò, Gianni Scalia, Paolo Volponi. Se dieci o quindici anni prima sulle riviste di critica letteraria si discuteva di diverse forme di classicismo, ora la sperimentazione di nuove soluzioni formali appare sempre più importante. Questo dibattito continuerà negli anni Sessanta⁵.

Nel 1952 esce *Poesia dialettale del Novecento* (Dell’Arco, Pasolini, 1952), una delle prime antologie di poeti dialettali. L’attenzione ai dialettali è una novità degli anni Cinquanta, che aumenta nei decenni successivi. La prima antologia di poesia italiana a dare molto spazio ai testi in dialetto è *Poeti italiani del Novecento* (Mengaldo, 1978). Nel 1987 verrà pubblicata *Poeti dialettali del Novecento* (Brevini, 1987); diciassette anni dopo, uno dei quaderni antologici di poesia contemporanea pubblicati periodicamente da Einaudi, *Nuovi poeti italiani 5* (Loi, 2004), sarà occupato interamente da autori dialettali.

L’introduzione a *Poesia dialettale del Novecento* confluisce in *Pasione e ideologia* (Pasolini, 1960). I saggi di questa raccolta sostengono

4. Cfr. a questo proposito Lisa (2007).

5. A proposito della storia di “Officina” cfr. Ferretti (1975).

una linea che Pasolini stesso definisce antinovecentista. L'antinovecentismo è quello di Caproni, Saba, Penna: sono autori apparentemente facili, addirittura ingenui; nelle loro opere sembra non esserci spazio per la riflessione, ma soltanto per la commozione o per il racconto dimesso. Pasolini si oppone a questa lettura, che considera il riflesso di una cultura critica ermetica. Dal suo punto di vista, la poesia non può ridursi a una «sublime macchina di sensazioni» (*ibid.*); e considera fallimentare anche la pretesa di positivismo neorealista. Per questo cercherà una forma personale di sperimentalismo, del quale si intravedono le premesse già negli articoli e negli interventi di questi anni: la nuova poesia non deve riferirsi a un mondo interiore, ma ancorarsi alla speranza di redenzione collettiva di cui parla il marxismo.

4.3

Esordi poetici fra il 1946 e il 1955

La prima raccolta di poesie di Vittorio Sereni (1913-1983), *Frontiera* (Edizioni di "Corrente", 1941), viene pubblicata mentre l'autore è in guerra. Il titolo si riferisce al confine reale fra l'Italia fascista e l'Europa liberale⁶; ma anche a uno invisibile fra la realtà di chi scrive e il mondo esterno. Successivamente Sereni viene catturato in Nord Africa; la prigionia è rievocata in *Diario d'Algeria* (Vallecchi, 1947). Il *Diario* non ha toni commemorativi o eroici (come avviene nelle contemporanee opere di Quasimodo), e nemmeno cerca un senso o un motivo di fratellanza nella guerra (era il caso di Ungaretti). La frattura creata dalla guerra, per Sereni, si traduce in senso di estraneità alla vita. Un esempio è *Non sa più nulla, è alto sulle ali*.

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.

6. Cfr. *Intervista a V. S.* di Paola Lucarini, in "Firme nostre", citata nell'apparato di Isella all'edizione per i Meridiani delle poesie di Sereni: «Il rapporto col mio paese è reso vitale dai ricordi e da una continua interrogazione che porta a scavare più a fondo la realtà dell'origine che affonda radici in questo angolo della Lombardia, passato a suo tempo sotto il nome di Frontiera, dal titolo della mia prima raccolta di poesie. Quando parlo di frontiera non penso soltanto a una barriera geografica, ma alla chiusura dell'Italia rispetto all'Europa, la parte del mondo che ci era più vicina e che ci sembrava tanto lontana» (Sereni, 1995, p. 295).

Per questo qualcuno stanotte
 mi toccava la spalla mormorando
 di pregar per l'Europa
 mentre la Nuova Armada
 si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
 il vento che fa musiche bizzarre.
 Ma se tu fossi davvero
 il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
 prega tu se lo puoi, io sono morto
 alla guerra e alla pace.
 Questa è la musica ora:
 delle tende che sbattono sui pali.
 Non è musica d'angeli, è la mia
 sola musica e mi basta. –

Campo Ospedale 127, giugno 1944.

Il primo e l'ultimo verso danno un'indicazione precisa su tempo e luogo della poesia: Sereni si trova nel campo algerino, e qui viene a sapere dello sbarco americano in Normandia (la «Nuova Armada»). All'interno del *Diario* emerge un aspetto rimasto centrale anche nei libri successivi: la prigionia è vissuta come uno stato di sospensione dalla realtà, che genera un forte senso di colpa e di rimpianto. Sereni è in cattività, ma si tratta quasi di una libertà vigilata, dunque di una carcerazione blanda; intanto in Italia inizia la Resistenza, e non ha la possibilità di decidere se prendervi parte o meno. Per il resto della sua vita avvertirà la mancata scelta sia come un'esclusione sia come una colpa irrecoverabile⁷. Nelle poesie il tempo si blocca, diventa mortuario. E così si legge che «non sanno d'essere morti / i morti come noi» (Sereni, 1995, p. 73); «[...] E d'oblio / solo un'azzurra vena abbandona / tra due epoche morte dentro di noi» (ivi, p. 78). Ciò che accade è come vissuto in sogno («Ho risposto nel sonno»). In questo caso la storia, lo sbarco dei soldati sembrano non riguardare e non scuotere in nessun modo chi scrive. L'avvento americano in Europa è annunciato da qualcuno che è con lui nel campo («Per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando»). Proviene dall'esterno, e rimane al

7. Mengaldo (1996) parlerà di una situazione purgatoriale che fa seguito alla prigionia.

di fuori della sua realtà, come un'illusione che non salverà da nulla: lo «sbattito d'ali» è soltanto il vento. Se anche fosse l'eco di qualcos'altro, l'unica risposta possibile dell'io è confermare la propria estraneità («Io sono morto alla guerra e alla pace»).

La voce di *Diario d'Algeria* è continuamente interrotta, quasi balbettante (come si nota anche nella sintassi e nell'uso costante di forme di reticenza); e spesso l'autore contrappone la felicità della giovinezza al deserto del presente. Tuttavia per Sereni non c'è consolazione attraverso la poesia: la «musica d'angeli» è allontanata anche da questo punto di vista. L'unica possibile reazione allo spaesamento del sopravvissuto, nel dopoguerra, sarà ritornare mentalmente negli stessi luoghi.

I saggi di Franco Fortini (1917-1994) contribuiscono a definire il canone della letteratura del Novecento. Fortini è ancora oggi molto più noto come saggista, intellettuale, critico e storico della letteratura, piuttosto che come poeta: la sua scrittura in prosa ha già avuto una canonizzazione simbolica nel 2003 con un volume nella collana "I Meridiani" di Mondadori. Al contrario, i libri di versi sono molto difficili da reperire; un'edizione completa di tutte le poesie è uscita solo di recente (novembre 2014) a cura di Luca Lenzi, per Mondadori. Nonostante la minore attenzione editoriale, i suoi libri di poesia sono altrettanto importanti dei saggi critici. La poesia di Fortini cambia molto nel tempo. Si possono individuare tre frasi: da un lato le prime opere, cioè *Foglio di via* (Einaudi, 1946) e *Poesia ed errore* (Feltrinelli, 1959); quindi le due raccolte *Una volta per sempre* (Mondadori, 1963), *Questo muro* (Mondadori, 1973) e la silloge complessiva *Una volta per sempre. Poesie 1938-1975* (Einaudi, 1978); infine le ultime due raccolte, *Paesaggio con serpente* (Einaudi, 1984) e *Composita solvantur* (Einaudi, 1994).

La formazione letteraria di Fortini avviene a Firenze nel corso degli anni Trenta; il poeta italiano che più rappresenta un punto di confronto per lui, in questo periodo, è Noventa. Intanto legge autori mitteleuropei, dai quali sarà profondamente influenzato (Barthes, Dostoevskij, Kafka; in un secondo momento la scuola di Francoforte; Lukács, Benjamin, Brecht). Dopo la Resistenza si stabilisce a Milano, dove diventa redattore del "Politecnico" e dell'"Avanti!"; lavora come funzionario della Olivetti, e inizia una prolifica attività di traduttore. Nel 1946 pubblica il primo libro, *Foglio di via*. Qui sono già presen-

ti aspetti che ne identificheranno lo stile: l'andamento raziocinante e allegorico dei versi; l'idea di poesia come coazione e contraddizione perenne, in quanto linguaggio del potere; la raffigurazione dell'atto del poeta come «veglia» (ad esempio, in *Di Maiano*). Già a partire dalle prime opere, nei suoi testi è presente uno degli elementi più interessanti e originali della poesia contemporanea: chi prende la parola mostra se stesso per condurre una riflessione, che consiste sempre in un confronto del singolo con la storia. Un esempio di questo tipo di postura dell'io è un testo di *Poesia ed errore*, intitolato *Altra arte poetica*:

E io che scrivo
 so ch'è un senso diverso
 che può darsi all'identico
 so che qui ferma dentro il verso resta
 la parola che senti o leggi
 e insieme vola via
 dove tu non sei più, dove neppure
 pensi di poter giungere, cominciano
 altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi.

Come Fortini, anche Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ha un doppio ruolo nella storia della poesia del Novecento. Il suo esordio da poeta avviene nel 1942: ha appena vent'anni, e pubblica *Poesie a Casarsa* (Libreria Antiquaria Mario Landi), che entrerà a far parte di *La meglio gioventù* (Sansoni, 1954), con cui vince il premio Viareggio. I due libri sono scritti in friulano, e incontrano interesse critico molto presto (ad esempio, da parte di Contini, che Pasolini ha conosciuto seguendone i corsi di filologia romanza a Bologna). Il dialetto è scelto in quanto lingua materna e "vergine": sia il rapporto edipico con la madre sia la rievocazione del Friuli come luogo arcaico, sede di una purezza originaria, saranno ricorrenti in tutta l'opera di Pasolini. Al mondo contadino sono associati innocenza, giovinezza e passato; a un polo opposto si trovano il presente, il mondo industriale e il peccato. Nei primi anni Cinquanta inizia la sua riflessione sulle trasformazioni della società italiana all'inizio del boom economico: «Vivo nel non valore / del tramontato dopoguerra» scrive già nel 1954, nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*, pubblicato poi nel 1957.

Negli anni Quaranta anche Andrea Zanzotto (1921-2011), dopo aver militato nella Resistenza e un periodo di esilio in Svizzera, scrive le

prime poesie. *Dietro il paesaggio* (Mondadori, 1951) viene composto fra il 1940 e il 1948. La prima raccolta lo fa sembrare quasi un epigono dell'ermetismo: la lingua è depurata, il paesaggio idillico, distante da chi parla. Zanzotto sembra ispirarsi alla "vaghezza" linguistica di Leopardi e Ungaretti («Ho raccolto la foglia di colore / e la ciliegia dimenticata / sul colle meno visibile», *Declivio su Lorna*). I primi testi mostrano anche un'influenza del simbolismo europeo (Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin) e del surrealismo (Lorca, Éluard). La Seconda guerra mondiale è evocata dalla sua assenza, dalla rimozione dell'elemento storico e umano: *Dietro il paesaggio* parla anche di un trauma legato alla guerra, nonostante lo faccia in modo molto diverso da *Diario d'Algeria* o da *La meglio gioventù*. La soluzione provvisoria di Zanzotto è l'annullamento della soggettività della voce, che può parlare soltanto per vie traverse: attraverso – anzi, dietro – il paesaggio naturale.

Nel 1951 esordisce un giovane autore lombardo, Luciano Erba (1922-2010), con *Linea K* (Guanda, 1951); nello stesso anno, Attilio Bertolucci pubblica il suo terzo libro, *La capanna indiana* (Sansoni). Ma la reale maturità poetica di Bertolucci avverrà solo con *Viaggio d'inverno*, nel 1971. Il periodo compreso fra il 1939 e il 1956 si chiude con altri due libri d'esordio: *Fiori d'improvviso* di Giovanni Giudici (Edizioni del Canzoniere, 1953) e *Cronache e altre poesie* (Schwarz, 1954) di Elio Pagliarani.

1956-75: prima parte

5.1

Poesia italiana 1956-75

Fra metà anni Cinquanta e metà anni Settanta vengono scritti alcuni libri di poesia italiana fondamentali per interpretare il canone del Novecento.

Il 1956 è l'anno di *Laborintus* (Magenta) di Sanguineti e di *La bufera e altro* di Montale, che intendono la poesia in modi opposti; contemporaneamente iniziano le pubblicazioni di una rivista importante per il dibattito culturale di quel periodo, "Il Verri", fondata da Luciano Anceschi; escono *Il passaggio di Enea* (Vallecchi) di Caproni e *Calendario* (Schwarz), il libro d'esordio di Antonio Porta. Le opere dei dieci anni successivi trasformano profondamente la lirica italiana, segnando una cesura; secondo alcuni la poesia che segue sarà «postuma»¹. L'idea che la poesia italiana entri in una nuova fase a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta è ricorrente e trasversale: la si trova già nelle riflessioni in tempo reale di Montale (cfr. *Poesia inclusiva*, 1964, ora in Montale, 1996a, pp. 2631-3), e di Pasolini (ad esempio *Dove va la poesia?*, 1959, ora in Pasolini, 1999a, pp. 2734-9; e nei saggi poi confluiti in *Passione e ideologia*, cfr. Pasolini, 1960), e in buona parte delle

1. Cfr. Testa (1999; 2005). Con una prospettiva critica molto diversa, l'idea di una cesura nella poesia negli anni Sessanta, nel senso di un'estinzione della lirica, si trova anche in Berardinelli (1994; 2001a; 2001b). Ferroni (1991); Cortellessa, Ermini, Ferri (2000); Ermini (1998); Curi (1999); Cataldi (2001) parlano di «crisi della poesia», di «post-poesia» o di «letteratura dopo la poesia», ma collocano il momento di frattura negli anni Settanta (Cataldi collega questo fenomeno alla fine del canone), dunque un decennio più tardi, o addirittura a inizio anni Ottanta (Galaverni, 1996; 2002).

storiografie letterarie, non soltanto a proposito della poesia. Il 1956 segna l'inizio di una nuova fase nella ricostruzione storica dell'antologia di Mengaldo, molto più che il 1945 (cfr. l'*Introduzione* a Mengaldo, 1978, soprattutto pp. LVII-LIX). Fortini non dà a questa fase una funzione strutturante all'interno della propria antologia, nella quale rimane centrale, piuttosto, la cesura causata dalla guerra; tuttavia nei suoi saggi parla di «mutamenti importanti, volontari o no», e li colloca proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta. Le novità principali riguardano soprattutto i rapporti tra società letteraria e istituzioni culturali, da un lato, e quelli tra avanguardia, tradizione e sperimentazione, dall'altro (cfr. *Le poesie italiane di questi anni*, 1959, ora in Fortini, 2003, pp. 548-606). Gli anni Sessanta sono un momento di cambiamento per quasi tutte le storiografie letterarie (cfr. ad esempio Lupe- rini, 1981; Curi, 1999). Anche Raboni, che assume come momento di cambiamento il dopoguerra, come si è già visto, in realtà non dà spazio tanto alla poesia cosiddetta neorealista o postermetica (cioè alle opere pubblicate fra il 1945 e il 1956), quanto all'opera di Pasolini, Fortini, Sereni, Giudici, Bertolucci, Neri, Zanzotto, e ai Novissimi (gli autori di cui si parlerà in questo capitolo e nel prossimo). Altrove scrive che «negli ultimi anni, dopo la confusione in qualche modo feconda dell'immediato dopoguerra e la vera e propria crisi apertasi subito dopo quel periodo, anzi ancora all'interno di esso, e poi rimasta sola a testimoniare di sé e del bisogno della poesia sino al 1956, al 1957 (è difficile precisare), credo, dicevo, che si stia delineando ormai con una notevole chiarezza un movimento di polarizzazione di divisione del campo in due settori fluidi ma abbastanza caratterizzati» (cfr. *Novissimi, la provocazione centrista*, ora in Raboni, 2005, pp. 336-43); nelle pagine successive identifica il cambiamento principale in un nuovo e più problematico rapporto fra autore, linguaggio e oggetti; quindi argomenta l'attualità delle sperimentazioni sia dei Novissimi, sia di Pasolini, sia di Luzi, Sereni, Caproni e Bertolucci. In tempi più recenti, un saggio molto accurato e interamente dedicato alla poesia degli anni Sessanta è *Posture dell'io* di Damiano Frasca (Felici, 2014): qui il 1956 è punto di inizio del lavoro critico proprio in quanto momento di svolta per la poesia italiana. Gli anni Sessanta vengono considerati uno spartiacque (soprattutto per l'opera delle avanguardie) anche in Lorenzini (1999), Segre, Ossola (2003), e in alcune antologie recenti (cfr. ad esempio Piccini, 2005 e Testa, 2005). Queste ultime antologie leggono la fase successiva al 1960 nel segno di un

declino. In realtà i cambiamenti avvengono sia in continuità con il passato, sia in reazione a esso; e – come si vedrà – non determinano alcun esaurimento.

In questo periodo non ci sono un movimento né una *koinè* poetica dominanti: nessuna etichetta o categoria critica può far convivere *Laborintus* di Sanguineti, *Nel magma* (Garzanti, 1963) di Luzi, *Gli strumenti umani* di Sereni e *La beltà* (Mondadori, 1968) di Zanzotto. Tuttavia si possono notare tre fenomeni di carattere generale.

Il primo è che la poesia degli anni Sessanta tende a essere, con le parole di Montale, molto più «inclusiva»² rispetto al passato. Non si tratta solo di un allargamento linguistico, che pure è presente; cambiano anche il tipo di situazione alla quale si dà spazio e la postura dell'io nei testi. Se per più di metà secolo la poesia è stata considerata «storia del cuore dell'uomo» e, in alcuni casi, «anticipo di verità» (Anceschi, 1943, p. 11), parola che si proponeva di mettere in contatto «con ciò che è più distante» (Ungaretti), ora queste idee appaiono definitivamente superate, insufficienti a definire il tipo di soggettività espressa nei versi di questi anni. Le esperienze storiche e i cambiamenti sia sociali sia culturali dell'Italia postbellica, nonché – per alcuni autori – la lettura delle opere centrali di Montale (*Le occasioni* nel 1939, *La bufera e altro* nel 1956) rendono persino quella lacerazione e quella solitudine interiore descritta dal modernismo non replicabile sulla pagina nel modo di un tempo. Nessuno dei poeti nati negli anni Dieci e Venti del Novecento può più «credere, evidentemente, alla portata automaticamente universale della sua biografia nel senso della “bella biografia” di ungarettiana memoria; ma, per quanto non lo esibisca mai, crede ancora [...], problematicamente, alla poesia». Mengaldo usa queste parole per descrivere la situazione psicologica di Sereni nel dopoguerra, ma possono essere estese anche agli altri autori che verranno considerati in questo capitolo e nel successivo.

Molti, fra quelli che vivono in prima persona o assistono a questi cambiamenti, parlano di un avvicinamento tra poesia e prosa³. Ma in

2. Montale usa questa definizione in un celebre articolo pubblicato sul “Corriere della Sera” il 21 giugno 1964, intitolato *Poesia inclusiva*. Successivamente confluisce in *Sulla poesia* (a cura di G. Zampa, Mondadori, 1976); ora si legge in Montale (1996a, pp. 2631-3).

3. Ad esempio Pasolini in *La libertà stilistica* del 1957, Fortini in *Le poesie italiane di questi anni* del 1959, Montale in *Poesia inclusiva* del 1964; ma sarà anche una questione centrale in Berardinelli (1994) e Testa (1999).

che senso «la lingua che era stata portata tutta al livello della poesia, tende a essere abbassata tutta al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico» (Pasolini, 2003, p. 1235)?

Ogni volta che la soffitta, i quadri e «le buone cose di pessimo gusto»⁴ compaiono nelle poesie di Gozzano, è sempre come se fossero messe tra virgolette, non hanno mai un valore neutro; analogamente, la città mostrata da Palazzeschi appare concreta, ma deformata. Le ambientazioni dei libri di Sereni, Giudici, Luzi, Majorino, Pagliarani, invece, spesso coinvolgono uffici, treni, periferie, senza pose caricaturali, e riguardano individui che hanno esistenze del tutto ordinarie. Dopo la Seconda guerra mondiale a molti poeti italiani è comune l'ansia di non rendere i propri libri un riflesso depurato del mondo in cui vivono. La città di Milano, che fa da sfondo alle poesie di Majorino, Giudici e Pagliarani, non è meno realistica di quella descritta nei romanzi coevi. Un'antologia degli anni Settanta dedicata alle raccolte del ventennio precedente si intitolerà *Poesie e realtà '45-'75* (Majorino, 1977): di fatto, l'antologia di Majorino testimonia un'esigenza diffusa e trasversale ai libri di poesie di quegli anni.

Il secondo cambiamento riguarda la voce dei testi: se il risultato più evidente del modernismo italiano è l'espressione di una scissione interiore, negli anni Sessanta questa scissione diventa concreta, in alcuni casi determina la forma delle poesie. Si parla, infatti, di una ri-emersione della tendenza modernista⁵. Ma cosa cambia all'interno del testo, in concreto? Nelle poesie di questi anni, innanzitutto, sono molto frequenti gli inserti dialogici (Sereni, Luzi) e teatrali (Caproni, Giudici); talvolta il montaggio delle scene è più simile a quello di un film che non a quello di una lirica (Pagliarani). Quando viene usata la prima persona, è ormai irriconoscibile, poiché si trova in mezzo a frammenti del mondo fisico e di quello inconscio (Sanguineti definisce *Laborintus* un'opera junghiana, mentre *La beltà* di Zanzotto è «un poema lacaniano-junghiano»; ma si pensi anche a *Variazioni belliche* di Rosselli). La riflessione sulla ripetizione dell'esistenza nelle poesie di Sbarbaro e di Montale avviene come una rivelazione improvvisa e solitaria, ed è comunicata sempre usando il pronome «io»; la tautologia del vivere negli *Strumenti umani* di Sereni può essere espressa usando

4. Cfr. *L'amica di nonna speranza* (Gozzano, 1980, p. 183).

5. Cfr. CAP. I.

più voci (*Il muro; Intervista a un suicida; Il piatto piange*). Infine, per alcuni di questi poeti non è più possibile parlare del mondo senza una decomposizione della forma. Si tratta degli autori affrontati in questo capitolo.

5.2

I *Novissimi*

Novissimi. Poesie per gli anni '60 viene pubblicato nel 1961, e rappresenta l'antologia-manifesto della Neoavanguardia. Vi sono inclusi testi di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani (1924-2007), Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti; due anni dopo, questi autori saranno a Palermo per il convegno che dà vita al Gruppo 63. A pubblicare i *Novissimi* è Rusconi e Paolazzi, la stessa casa editrice che in quegli anni diffonde i saggi di Nathalie Sarraute (1900-1999) e Alain Robbe-Grillet (1922-2008), e che stampa "Il Verri", diretto da Anceschi. Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti sono tutti redattori del "Verri", che diventa la rivista di riferimento della Neoavanguardia; Anceschi è fra i primi sostenitori dell'antologia di Giuliani.

Nell'*Introduzione* Giuliani chiarisce un punto fondamentale: la poesia che per Luzi, Giudici, Caproni, Fortini e Sereni è ancora un modello, in quanto permette di conciliare esperienza reale e «memoria d'assoluto» (Sereni, 1996, pp. 59-60), per i *Novissimi* è ormai soltanto un passato dal quale è necessario prendere le distanze:

Quando lessi i *Lirici nuovi* di Luciano Anceschi, gran parte di quella poesia mi parve tanto eccitante che potei collegarla al Rimbaud letto fortunatamente tra ginnasio e liceo, e rimasto irrelato in una specie di memoria tropicale. I «nuovi» erano fatti apposta per piacere a vent'anni: preziosi, ariosi, antiloquenti, pudicamente patetici, sembravano vivere una misteriosa e intensa vita privata in un mondo tutto emblematico e sensitivo. Forse proprio per queste virtù, dopo appena qualche tempo il loro linguaggio imprigionava tutti i nostri slanci e non riusciva a contenere ciò che per noi stava diventando l'*esperienza*. [...] Finiti i tempi del benessere stilistico, nati (è opportuno ricordarlo) all'epoca del liberty, l'essere contemporanei è divenuto più difficile e, sotto molti aspetti, più appassionante (Giuliani, 1965, p. 17).

Giuliani fa riferimento a *Lirici nuovi*, quella stessa raccolta in cui si leggono poesie tratte dal *Diario d'Algeria* e da *Frontiera*, oltre che dalle *Occasioni*. Certo, tra la recensione entusiasta di Sereni a Montale e i *Novissimi* sono trascorsi vent'anni; ma si è verificata una frattura più forte di quella indotta da un cambiamento generazionale. La tradizione italiana – schiacciata sull'ermetismo – e il suo repertorio metrico e stilistico devono essere distrutti; tutt'al più se ne può fare un uso parodico o manieristico: questi due principi saranno alla base di molta poesia dei decenni successivi.

Mentre considerano necessaria la rottura con la tradizione, i poeti del Gruppo 63 avvertono come contemporanei e decisivi per la propria poetica i dibattiti in campo filosofico, linguistico e psicoanalitico del periodo 1961-67 (da Heidegger a Lacan, dallo strutturalismo e dalla semiologia francese al formalismo russo). La Neoavanguardia nasce con obiettivi molto ambiziosi: il linguaggio deve essere sovvertito, affinché la poesia riveli una visione «schizomorfa» (Giuliani, 1965, p. 19) della realtà. La lingua, dunque, non è solo un mezzo comunicativo, ma un soggetto autonomo nel testo. Evidenziare questo aspetto dovrebbe servire a sottrarlo all'alienazione e all'ideologia del mondo contemporaneo, ormai introiettate nella figuralità media della poesia. La poesia «deve essere mimesi critica della schizofrenia universale» (*ibid.*).

Molte dichiarazioni teoriche o programmatiche del Gruppo 63 sono costruite in reazione alla poesia della tradizione italiana e ai suoi epigoni, oppure allo sperimentalismo di "Officina". Se Pasolini liquida in breve *Laborintus*, e considera Sanguineti e i poeti del Gruppo 63 soltanto epigoni, ad esempio, nella seconda edizione dei *Novissimi* del 1965, sarà Sanguineti a prendere come bersaglio Pasolini, alludendo a una poesia neocrepuscolare. Il Gruppo 63 vuole mettere in crisi il sistema letterario italiano, ma senza produrre una nuova ideologia: rivendica una dimensione di novità, di progresso, e di antistituzionalità. L'avanguardia deve diventare, finito il suo compito, «un'arte da museo» (Sanguineti, in Giuliani, 1965, p. 203). Di fatto, riesce a introdurre un elemento di problematicità nell'uso del codice formale della poesia. Dove il futurismo ha raggiunto soltanto un effetto superficiale, la Neoavanguardia ha un impatto di rottura e di svecchiamento maggiore. Ciò che non riesce a evitare, tuttavia, è proprio l'istituzione di una nuova ideologia.

Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani

Nel 1956, quando pubblica *Laborintus*, Edoardo Sanguineti (1930-2010) ha ventisei anni. La casa editrice nella quale esordisce è Magenta, la stessa che ha pubblicato *Lirici nuovi*. È il suo primo libro di poesie: ne seguiranno più di dieci, fino a *Varie ed eventuali* (Feltrinelli, 2010). Come Montale, Sanguineti ormai è presente in tutte le antologie di poesia del Novecento, e può essere considerato a tutti gli effetti un autore canonico della letteratura italiana. La «Palus Putredinis», il «labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo»⁶ dei primi testi conservano un margine di oscurità semantica ancora alto, a una prima lettura; ma ormai l'analisi dei suoi testi fa parte dei manuali di letteratura. Quando viene diffuso nel 1956, invece, *Laborintus* è per tutti una novità, e suscita reazioni molto diverse. Zanzotto, recensendolo, parla di «una sincera trascrizione di un esaurimento nervoso»; la risposta di Sanguineti è che si tratta di un esaurimento «storico» (Sanguineti, in Giuliani, 1965, p. 202).

Per Sanguineti tutto il linguaggio è compromesso con l'ideologia borghese, e dunque in uno stato oggettivo di alienazione; in *Laborintus* immagini e simboli soggettivi servono a esprimerla come esaurimento. L'unico punto di partenza possibile è scomporre e fare esplodere il linguaggio poetico; in questo senso, la definizione di Zanzotto non è infondata.

non è possibile essere innocenti: [...] la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe, e in questo informe orizzonte che, ci piaccia o non ci piaccia, è il nostro (ivi, p. 204).

C'è poi anche un altro aspetto che l'immagine dell'esaurimento nervoso coglie: il nucleo del libro è un poema junghiano, con un fondamento mitologico (la congiunzione di Ellie, "anima" junghiana, e di Laszo; e poi quella fra Sole e Luna), continui riferimenti psicologici, mitici e onirici. Consideriamo un esempio:

6. Sono parole di Sanguineti stesso, a proposito del suo primo libro, che si leggono in *Poesia informale*, in *Appendice* all'antologia di Giuliani (cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in Giuliani, 1965, p. 204).

ah il mio sonno; e ah? e involuzione? e ah? e oh? devoluzione? (e uh?)
 e voluzione! e nel tuo aspetto e infinito e generantur!
 ex putrefactione; complesse terre; ex superfluitate;
 livida Palus

[...]

Laszo? Una definizione! (ah λ) complesse terre; nascitur!

[...].

L'informe di *Laborintus* è tenuto insieme per addizione di segmenti ritmici (soprattutto sintattici) di tipo tradizionale.

Questo aspetto è ancora più presente nei libri che Sanguineti pubblica negli anni Sessanta: *Opus metricum* (Rusconi e Paolazzi, 1961), che, oltre a *Laborintus*, comprende *Erotopaegnia*; *Triperuno* (Feltrinelli, 1964), in cui si trova anche *Purgatorio de l'Inferno*; la serie *Reisebilder* (poi confluita in *Wirrwarz*, Feltrinelli, 1972). In queste ultime raccolte si notano sia una maggiore figuratività sia una ricomposizione del discorso, soprattutto in *Purgatorio de l'Inferno*. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, la voce poetica di Sanguineti assume toni quasi crepuscolari, sempre più accentuati nei tre decenni successivi. Le poesie ora accolgono appunti di viaggio, aneddoti, microracconti o cataloghi, talvolta puri *divertissement* verbali. Il tono è volutamente minore, quasi autoparodico: «è un puro surrogato / di mie lettere questo scartabello [...]».

Il libro più importante di Elio Pagliarani (1927-2012) è *La ragazza Carla*, che viene diffuso per la prima volta nel 1960 sul numero 2 del "Menabò". L'anno successivo è incluso nei *Novissimi*; infine viene pubblicato insieme alle due raccolte precedenti come *La ragazza Carla e altre poesie* (Mondadori, 1962). Prima di allora Pagliarani ha pubblicato *Cronache e altre poesie* (Schwarz, 1954) e *Inventario privato* (Veronelli, 1959). *La ragazza Carla* consiste nel racconto di alcune giornate di Carla Dondi, una giovane dattilografa di Milano.

Carla Dondi fu Ambrogio di anni
 diciassette primo impiego stenodattilo
 all'ombra del Duomo

Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
 sia svelta, sorrida e impari le lingue
 le lingue qui dentro le lingue oggiogiorno
 capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
 qui tutto il mondo...

La vita di Carla negli uffici dell'impresa commerciale viene mostrata attraverso i punti di vista di più persone, le quali prendono la parola nel testo. In questo caso la voce dei versi centrali («le lingue qui dentro oggiorno / capisce dove si trova?»») è probabilmente da attribuire al suo datore di lavoro. Il suo punto di vista si interseca con quello del narratore esterno, che dà alcune informazioni iniziali su Carla: il nome e il cognome, la condizione di orfana («Carla Dondi fu Ambrogio [...]»), l'età, l'inesperienza lavorativa. Nei capitoli successivi talvolta la prospettiva di chi scrive sarà più evidente. Ad esempio, nei versi che seguono, tratti dal secondo capitolo:

Sono momenti belli: c'è silenzio
 e il ritmo di un polmone, se guardi dai cristalli
 quella gente che marcia al suo lavoro
 diritta interessata necessaria
 che ha tanto fiato caldo nella bocca
 quando dice buongiorno
 è questa che decide,
 e son dei loro, e non c'è altro da dire.

In queste sequenze la metrica italiana è usata senza leggi fisse, quasi smontata; eppure, conservano un ritmo interno che talvolta è costruito su strutture tradizionali. Come gli altri neoavanguardisti e come Zanzotto nella *Beltà*, Pagliarani vuole mettere in crisi l'identificazione fra lirica e poesia e la centralità della prima. Da qui deriva la sua scelta del romanzo in versi, che è centrale già a partire dagli anni Cinquanta, diminuisce in *Lezione di fisica e Fecaloro* (Feltrinelli, 1968), infine culmina nel quarantennale lavoro per scrivere *La ballata di Rudi* (Marsilio, 1995).

La ragazza Carla rimane la sua opera migliore. Le sequenze vi sono rimontate aspirando a un effetto cinematografico (Pagliarani, 2006, pp. 464-70; Cortellessa, 2006, pp. 212-5). In questo caso la poesia non è usata per esprimere uno stato d'animo o una condizione intima, ma per tentare una mimesi della realtà: l'alienazione del lavoro nella città moderna, i problemi sociali del dopoguerra e le ingiustizie di classe non sono denunciati usando i toni oratori della poesia civile, ma sono il risultato della narrazione in versi. Milano è ricostruita attraverso le sue insegne, i muri, i cieli, i tram delle periferie, che ne restituiscono un'immagine molto vivida. Questi aspetti determinano l'originalità della sua esperienza sia nella poesia del Novecento, sia rispetto alla Neovanguardia.

Pagliarani viene antologizzato nei *Novissimi*; va a Palermo con Giuliani, Sanguineti e gli altri autori che formeranno il Gruppo 63; collabora con Guglielmi alla realizzazione di un *Manuale di poesia sperimentale* (Mondadori, 1966). La sua appartenenza alla Neoavanguardia, insomma, è un dato di fatto. Tuttavia già Sanguineti, in *Poesia italiana del Novecento*, lo inserisce all'interno di un capitolo intitolato *Sperimentalismo realistico* (nel quale convivono anche Pavese e Pasolini), piuttosto che in quello dedicato alla Neoavanguardia. Le antologie e le storiografie letterarie successive riconoscono il carattere singolare della sua ricerca, la quale non si spiega soltanto attraverso il programma del Gruppo 63 (ad esempio sono fonte di ispirazione anche autori come Majakovskij e Brecht, soprattutto inizialmente) né si esaurisce in essa.

La ragazza Carla è uno dei pochi esempi italiani di romanzo in versi. Servendosi spesso di strutture tipiche della narrazione (i dialoghi, il montaggio), Pagliarani racconta in dettaglio la vita quotidiana di Carla; e non ne mette in rilievo soltanto frammenti di vita interiore. Tuttavia si serve del verso, creando un cortocircuito tra forme della poesia e strutture di senso della prosa. Questo modello influenza alcuni contemporanei, ad esempio Giancarlo Majorino (1928), spesso accomunato a Pagliarani anche per l'aderenza a un sottofondo lombardo. Ma si tratta solo di uno dei modi in cui prosa e poesia si avvicinano negli anni Sessanta. Pagliarani punta al romanzo in versi, gli autori di "Officina" (e Pasolini e Fortini meglio degli altri) cercheranno soluzioni diverse⁷.

5.4

Antonio Porta, Nanni Balestrini

Antonio Porta (1935-1989), come abbiamo visto, pubblica il libro d'esordio con il proprio vero nome, Leo Paolazzi. Si tratta di *Calendario*, molto diverso dalla sua opera successiva. Quattro anni più tardi Porta inizia a collaborare con Anceschi al "Verri"; nel 1960 pubblica una plaquette, *La palpebra rovesciata*, che sarà antologizzata nei *Novissimi* ed entrerà a far parte del suo primo libro importante, *Rap-*

7. La poesia prosastica va separata dalla poesia in prosa, cioè dai testi non versificati inseriti all'interno di raccolte poetiche: cfr. a questo proposito Giusti (1999) e, soprattutto, Giovannetti (1998; 2008).

porti (Feltrinelli, 1966). Nei due decenni successivi contribuisce alla fondazione o partecipa attivamente a varie riviste d'avanguardia, tra le quali "Quindici", "Tabula", "Alfabeta"; collaborerà anche al "Corriere della Sera", "L'Europeo", "l'Unità". *Rapporti*, insieme al successivo *Cara* (Feltrinelli, 1969), appartiene alla fase poetica più sperimentale di Porta. Un cambiamento avverrà con i libri degli anni Settanta, fra i quali vanno ricordati soprattutto *Metropolis* (Feltrinelli, 1971), *Week-end* (Cooperativa Scrittori, 1974, con *Prefazione* di Maria Corti) e la silloge complessiva *Quanto ho da dirvi* (Feltrinelli, 1977, *Prefazione* di Giuseppe Pontiggia). È molto interessante la sua autoantologia commentata, pubblicata nel 1985 per Sansoni; le opere successive confluiscono, postume, nell'Oscar Mondadori curato da Niva Lorenzini nel 1998, all'interno del quale si trova anche *Calendario*.

Fra i neoavanguardisti, Porta è senz'altro uno dei più fortunati. Oltre a quella di poeti a lui vicini per poetica (Giuliani, Sanguineti), ottiene l'attenzione di critici del tutto opposti, come Ramat, che lo definisce «uno dei lirici più indubitabilmente tali». Per Mengaldo è «il più dotato di vera necessità espressiva» e «il più ricco di fiato» della Neoavanguardia. All'opposto, secondo Ferroni la sua poesia costituisce la medietà del gruppo. A più di vent'anni dalla sua morte, *I rapporti* e *Cara* sono fra le opere più originali della poesia neoavanguardista italiana, e sono state giustamente canonizzate molto presto⁸. Ciononostante – e a differenza, ad esempio, di Zanzotto e Rosselli – l'esperienza di Porta inizialmente è tutta interna al Gruppo 63, soprattutto per la militanza e le dichiarazioni di poetica⁹. Cosa la caratterizza, allora, rispetto a Balestrini, Sanguineti, Giuliani? Consideriamo un esempio tratto da *I rapporti*:

«Della mia vita, in un certo giorno,
non seppi più nulla, soltanto quello
che rivelò il barbiere domandando dei
miei figli e m'accorsi di non averne mai
saputo, guardandomi bene negli occhi sopra

8. Come nota Cortellessa, le pubblicazioni Oscar Mondadori dedicate alla poesia del Novecento iniziano proprio con le opere di Porta (*Poesie 1956-1988*, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, 1998) e di Pagliarani (*Romanzi in versi. La ragazza Carla e la ballata di Rudi*, Mondadori, 1997). Cfr. Cortellessa (2006, p. 278).

9. Porta non partecipa all'incontro di Palermo che dà vita al gruppo, ma è presente ai successivi; ad esempio a quello sul romanzo sperimentale del 1965.

la schiuma e i riflessi del rasoio.
 Uscii e impolverai le scarpe tra le
 pietre, e proseguì, le stringhe
 slacciate, sulla via di casa, il
 gocciolío del sudore: entrando qualcosa
 accadde, non ricordo; dietro il portone,
 immobile tra i cristalli, l'ostilità di
 mia moglie e mi chiesi chi era.
 Per togliere la polvere, chinato, si recidevano
 le stringhe, la fronte mi sanguinava, tra i
 cristalli spezzati, le stringhe tra i capelli,
 e premevo, frugando tra le schegge, scrivendo
 nella polvere, la lingua mi si tagliava,
 lambendo, il sangue colava dagli occhi, sulle tempie,
 i figli non sanno nulla... »

Il titolo di questa poesia è *Rapporti umani*, XI. La poesia di Porta ha come punto di partenza «l'importanza dell'*evento esterno*» e la necessità di definire «le *immagini* dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all'esterno e all'interno dell'esistenza» (Giuliani, 1965, p. 194). Il soggetto scompare, dunque, o diventa personaggio (cfr. Testa, 2005): in questo modo Porta è pienamente in sintonia con la poetica riassunta da Giuliani nell'*Introduzione ai Novissimi*. Cose e fatti sono presentati per spezzoni, a volte senza legami sintattici o semantici fra le frasi (soprattutto in *Week-end*); tuttavia non si arriva mai alla decostruzione e al livello di asemanticità di Balestrini o Sanguineti (cfr. Siti, 1975, pp. 47-62). Permangono, invece, una componente di attrazione per le cose – probabilmente ereditata dalla vicinanza alla poetica fenomenologica di Anceschi – e una tendenza narrativa, che coesistono con momenti di oscurità e con una ricerca quasi di violenza all'interno dei versi (cfr. Agosti, 1995, pp. 153-65; Cortellessa, 2006, pp. 273-84). «La condizione allegorica della poesia di Porta consiste proprio nella compresenza dialettica, o piuttosto nel *fort-da*, di *positivo* e *negativo*, di *comunicazione* e *oscurità*» (Cortellessa, 2006, p. 279). La necessità di comunicazione prevarrà nei libri dell'ultima fase, da metà anni Settanta in poi (cfr. CAP. 7); ma la parte più interessante della sua opera è la prima. Qui l'orrore e la grandezza del mondo quotidiano sono rappresentati attraverso l'ossessione per immagini sessuali e violente, con un «ritmo antinomico», ovvero fondato su coppie e opposizioni antinomiche (Corti). A differenza di altri neoavanguardisti,

Porta non demolisce il linguaggio per contestarlo, quanto – almeno nelle intenzioni – per rivitalizzarlo.

Fin dalle sue prime poesie notevoli che apparvero sul “Verri” quattro anni fa, Nanni Balestrini mostrò una particolare predilezione a usare non tanto la letteratura quanto la *carta stampata*. Come i biglietti scaduti, le banconote svalutate, i vecchi avvisi economici, i morti titoli di giornale dei collages di Kurt Schwitters, le parole già scritte che Balestrini preleva dal fuggevole mondo quotidiano sono pezzetti di realtà di per sé insignificanti e destinati a scomparire nella ruota del consumo; recuperati e sorpresi nella loro inattesa libertà e capacità di sopravvivenza, essi vengono *montati* nel più stupefacente e ordinato disordine che si possa immaginare (Giuliani, 1965, pp. 27-8).

Con queste parole Alfredo Giuliani introduce le poesie di Nanni Balestrini (1935) nella sua antologia del 1961. Nello stesso anno esce *Il sasso appeso* (Scheiwiller), libro d’esordio di Balestrini. È il decennio della Neoavanguardia: Balestrini è tra i fondatori del Gruppo 63 e tra gli organizzatori dei suoi principali incontri. Già redattore del “Verri”, contribuirà a creare alcune riviste italiane (ad esempio “Quindici” e “Alfabeta”) e a promuovere sia festival sia numerose iniziative legate alla performance poetica. Dopo una lunga collaborazione con la Feltrinelli e una militanza politica altrettanto lunga, fugge in esilio in Francia nel 1979, in quanto accusato di associazione sovversiva, banda armata e partecipazione a diciannove omicidi; rientrerà in Italia una volta prosciolto, nel 1984.

Fin dagli esordi, la poesia di Balestrini aspira a sovvertire la lingua per sovvertire la società – o, quanto meno, per manifestare dissenso verso il proprio tempo. L’opera in versi di Balestrini, così come i suoi romanzi, è esplicitamente politica; e lo è nelle forme tipiche dell’arte neoavanguardista. «Un atteggiamento fondamentale del fare poesia diviene dunque lo “stuzzicare” le parole», si legge nella sua dichiarazione di poetica contenuta nell’antologia di Giuliani. Nelle prime raccolte prevalgono l’asintassia, la scompaginazione semantica e strutturale fra le parole, l’uso del *cut-up* e di formule per costruire la versificazione: l’autore decostruisce la lingua, ne mostra e esaspera gli elementi di automatismo, sfida il lettore a ricomporre il senso (ad esempio, con le *Tavole* presenti in *Appendice a Come si agisce*). Per Balestrini, influenzato dallo strutturalismo che si afferma in questi anni, la poesia è innanzitutto linguaggio, inteso come

fatto verbale, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di eventi, somministratori di concetti... Questi aspetti vengono ora situati sullo stesso piano di tutte le altre proprietà del linguaggio, come quelle sonore, metaforiche, metriche..., tendono al limite a essere considerati puro pretesto¹⁰.

Negli anni Settanta le sperimentazioni di Balestrini continueranno. Una delle sue opere più interessanti è senz'altro *Le ballate della signorina Richmond* (Cooperativa Scrittori, 1977). La signorina Richmond è un personaggio allegorico: una donna-uccello immagine della rivoluzione impossibile. Ma, come sottolinea Cortellessa, è anche una controfigura di Balestrini stesso, il quale «non esclude né dissimila, a differenza di [...] Pagliarani, la messa in scena dell'io e delle sue autobiografiche vicende». Per questo motivo Cortellessa parla di un'«epica paradossale» (Cortellessa, 2006, p. 285).

Anche partendo dalla premessa che la poesia è e deve essere opposizione al mondo conformista in cui l'autore vive, tuttavia, e anche accettandone la possibile natura ambigua e assurda (*ibid.*), rimane irrisolto un problema: su cosa fondare il testo poetico? Come evitare che l'unica via d'uscita dall'assenza di senso sia il volontarismo, la decisione arbitraria e momentanea della verità di un gesto (cfr. Siti, 1975, p. 46)? Ma questo, d'altronde, è il rischio intrinseco di tutta la Neoavanguardia.

5.5

Andrea Zanzotto, Amelia Rosselli

Negli anni Sessanta la poesia di Zanzotto sembra condividere alcuni presupposti della Neoavanguardia, ma ben presto prende le distanze da qualsiasi operazione riconducibile ai *Novissimi*¹¹. Se *Elegia e altri versi* (pubblicata nel 1954 all'interno di una collana curata da Sereni,

10. N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in Giuliani (1965, p. 197).

11. All'interno di interviste, articoli e saggi Zanzotto spesso ironizza sulle sperimentazioni neoavanguardiste, e ne coglie il rischio di un «arcadizzarsi della tradizione come quello dell'innovazione» (*Alcune prospettive sulla poesia oggi*, 1969, ora in Zanzotto, 2011, pp. 1135-42). Cfr. soprattutto la sua caustica recensione all'antologia I «*Novissimi*», 1962, ora in Zanzotto (2011, pp. 1108-13).

i “Quaderni di poesia” delle Edizioni della Meridiana) non si distacca molto da *Dietro il paesaggio*, le cose cambiano con il libro successivo. *Vocativo* (Mondadori, 1957) è una raccolta scritta fra il 1949 e il 1956, periodo in cui Zanzotto ha una crisi nervosa acuta. Il soggetto dei versi si espone di più rispetto al passato, dando spazio a nevrosi e contraddizioni («Io – in tremiti continui, – io – disperso / e presente [...]», *Prima persona*). Rimane importante il confronto con il paesaggio («Io come un sole appassito / guardo tutte queste meraviglie»: è ancora *Colloquio*), ma si fa più dinamico; il lessico è prevalentemente aulico, ispirato a un principio di “vaghezza” leopardiana¹², ma talvolta sono presenti termini impoetici. Per la prima volta, inoltre, compaiono lo spettro dell’afasia e quello della possibile crisi del linguaggio (*Impossibilità della parola*).

Si può parlare di un’evoluzione diversa a partire dalle *IX Ecloghe* (Mondadori): è il 1962, lo stesso anno in cui la rivista “Nuovi argomenti” diffonde le *7 domande sulla poesia*. In questo periodo sulle riviste si discute del rapporto fra letteratura e industria, della funzione dell’intellettuale e del poeta. Le *Ecloghe* sono anche una reazione a questo clima: in testi come *Così siamo* o *Ecloga XII* (quest’ultima ha come sottotitolo *Sul primato della poesia*), è messo in discussione il rapporto di necessità tra forma della poesia e storia universale. La possibilità della poesia e la sua funzione coincidono alla fine con «tutto il mio nulla» (*Così siamo*), ovvero con la scoperta dell’inautenticità sia dell’io sia del linguaggio poetico. Come per i neoavanguardisti, anche per Zanzotto è necessario allontanarsi dalla lingua e dalla tradizione lirica italiana, ormai inadatte a esprimere la disgregazione del mondo e del soggetto («Vitalmente ho pensato / a te che ora / non sei né soggetto né oggetto / né lingua usuale né gergo / né quiete né movimento / neppure il né che negava», si legge sempre in *Così siamo*); ne deriva una forte polarizzazione fra linguaggio aulico e antiletterario. Ma la sperimentazione di Zanzotto, a differenza di quella dei *Novissimi*, tende verso il grande stile della lirica moderna (cfr. Donnarumma, 2012, p. 35); per questo è molto più in continuità con la tradizione del modernismo. Si arriva così a *La beltà* (Mondadori), pubblicato nel 1968. Consideriamone un testo, *Al mondo*:

12. Oltre a quella su Leopardi, per Zanzotto è ancora più importante la riflessione su Petrarca (cfr. *infra*, *Riferimenti bibliografici. Saggi e storie della letteratura*, soprattutto Dal Bianco, 1997).

Mondo, sii, e buono;
 esisti buonamente,
 fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
 ed ecco che io ribaltavo eludevo
 e ogni inclusione era fattiva
 non meno che ogni esclusione;
 su bravo, esisti,
 non accovacciarti in te stesso in me stesso.

Io pensavo che il mondo così concepito
 con questo super-cadere super-morire
 il mondo così fatturato
 fosse soltanto un io male sbozzolato
 fossi io indigesto male fantasticante
 male fantasticato mal pagato
 e non tu, bello, non tu « santo » e « santificato »
 un po' più in là, da lato, da lato.

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
 E oltre tutte le preposizioni note e ignote
 Abbi qualche chance,
 fa' buonamente un po';
 il congegno abbia gioco.
 Su, bello, su.
 Su, münchhausen.

La beltà rappresenta un punto di non ritorno: «Alla base di questa svolta sta la consapevolezza di una sconfitta: né il paesaggio, né la convenzione letteraria garantiscono un rifugio dalla storia» (Dal Bianco, in Zanzotto, 2012, p. XXVII). La scelta che rimane, allora, è affrontare il caos e l'inautenticità del linguaggio. Zanzotto si rivolge direttamente al mondo, al quale rivolge l'apostrofe del primo verso. Il mondo è ciò che non si può ridurre a quell'«io male sbozzolato», cioè al soggetto stesso o a una sua proiezione. Tentare di conoscerlo è un'impresa vana, come ricorda il riferimento a MÜNCHHAUSEN nel finale; ma si può accoglierlo il più possibile, inserendo nel testo esempi e parti di realtà molto diverse. In questo caso parole iperletterarie («Fa' di (ex.de.ob etc.)-sistere») si alternano ad altre che appartengono al lessico infantile («Su, bello, su»). La forza della *Beltà* è tutta in questa contraddizione: è sia un'immersione nell'eterogeneità dell'esistenza, sia una ricerca dell'origine unica delle cose. Ne deriva una notevole complessità for-

male. Il discorso non segue un ordine razionale, in quanto i significanti linguistici devono accogliere affioramenti dell'inconscio (tutto il libro è un poema lacaniano-junghiano). Figure etimologiche, onomatopée, balbettii, paronomasie, allitterazioni, epifore e «tutte le preposizioni note e ignote» sono numerosissime, costruiscono il senso dei testi. Spesso le parole sono disposte e assestate in sequenze paratattiche e agglutinanti, con catene associative: «Una parola si specchia in un'altra fonicamente simile a sé; la somiglianza fonica attira la somiglianza semantica» (Siti, 1975, p. 65). Se il linguaggio continua a essere l'unica realtà del mondo, solo attraverso una regressione ai suoi stadi ancora non compromessi si può raggiungere una forma di conoscenza («Là origini – Mai c'è stata origine», *L'elegia in petèl*).

Il libro successivo, *Pasque* (Mondadori), pubblicato nel 1973, è ancora molto vicino a questa poetica; un'evoluzione diversa ci sarà con la trilogia fra anni Settanta e anni Ottanta.

Se non fosse che questo: giungere a un luogo
esattamente pronunciarne il nome, essere a casa.
(Anedda, *Per un nuovo inverno*, 1999)

Di una complessa vicinanza al Gruppo 63 si è discusso a lungo anche per Amelia Rosselli (1930-1996). Il suo esordio letterario avviene nel giugno 1963, quando un frammento del futuro *La libellula* viene anticipato su "Il Verri", rivista della Neoavanguardia italiana. Successivamente, *Ventiquattro poesie* compaiono sul numero 6 del "Menabò" nel 1963; alcune verranno inserite nel volume collettivo della Neoavanguardia, *Gruppo 63*. Pasolini, nella *Nota su Amelia Rosselli* che introduce i testi, ne sostiene l'alterità alle sperimentazioni dei Novissimi. Il ruolo di Rosselli nel canone del Novecento è discusso ancora oggi.

«Il suo paradosso è quello di essere in tutti i canoni, ma al margine di ciascuno di essi: non v'è praticamente chi ne neghi la grandezza, ma ancora nessuno pare in grado di misurarla. Cioè di *misurarvisi*» (Cortellessa, 2006, p. 317). Rispetto a nove anni fa, la situazione è in parte cambiata: i saggi sulla poesia di Rosselli sono aumentati, tutti i suoi versi sono stati raccolti da Mondadori in un volume dei Meridiani nel 2012. Molte cose sono più chiare: ad esempio, che l'eccezionalità della sua opera non è sinonimo di estraneità alla tradizione italiana, ma di un uso diverso dell'intertestualità; e che la sua sperimentazione sul lin-

guaggio rimane separata da quella della Neoavanguardia, ma ne condivide alcuni presupposti. Rosselli, anche per contingenze biografiche, è influenzata da tradizioni letterarie diverse: italiana, inglese e francese. Nata da madre inglese (Marion Cave, morta nel 1948) e padre italiano (Carlo Rosselli, liberale antifascista assassinato nel 1937), vive a lungo fra Inghilterra, Francia e Stati Uniti; quindi si stabilisce a Roma, dove lavora come giornalista e traduttrice (si ricordano soprattutto le traduzioni di Sylvia Plath e di Emily Dickinson). Nei *Primi scritti* le tre lingue coesistono nei versi; ma questi hanno uno scopo preparatorio, mentre la lingua poetica scelta sarà l'italiano. Le poesie in inglese (che continua a scrivere a lungo) ricevono una prima pubblicazione nel 1989 con il titolo di *Sleep*, tradotte da Antonio Porta; saranno ripubblicate a cura di Tandello per Garzanti nel 1992.

L'accoglienza delle prime *Venti quattro poesie* è favorevole: alla *Nota* di Pasolini segue una recensione molto positiva di Zanzotto; tuttavia, almeno fino all'antologia di Mengaldo nel 1978, la poesia di Rosselli rimane fuori dal dibattito critico e dal canone ufficiale. In *Poeti italiani del Novecento* Rosselli è l'unica donna, e Mengaldo ne sottolinea la singolarità nel panorama del Novecento. Questo genera alcune polemiche (cfr. soprattutto Re, 1992). I libri di Rosselli iniziano a essere più diffusi, ma l'autrice viene considerata un caso unico, un'esperienza isolata rispetto ai contemporanei. Mengaldo ne evidenzia l'uso irrazionale del linguaggio e la strutturazione di alcune poesie intorno a dei lapsus involontari, ricalcando la lettura di Pasolini del 1963.

Oggi c'è un'interpretazione più articolata della sua poesia. È stato notato, ad esempio, che l'uso del lapsus è perlopiù sistematico all'interno dei versi: il saggio *Spazi metrici* (dove sono spiegate anche alcune delle ragioni del particolare assetto visivo che Rosselli voleva per i propri testi) e i "glossarietti esplicativi" spediti da Rosselli a Vittorini (a lungo inediti) mostrano che la deviazione dalla norma della lingua italiana (aulicismi, gli ibridismi, le innovazioni calcolate, l'uso irregolare della punteggiatura) è organizzata con estrema consapevolezza. Spesso ci sono riferimenti o calchi alla tradizione italiana: accade soprattutto in *Serie ospedaliera* per Petrarca, Leopardi, Campana, Montale. Altre volte sono le poesie di Plath o di Dickinson a lasciare tracce. Infine, per i suoi testi Rosselli prevede una disposizione spaziale particolare, quasi mai rispettata dai suoi editori. La poesia deve avere una disposizione geometrica, esatta, spesso scandita da fenomeni ritmici: anafore, anadiplosi e fenomeni di ripetizione, addensa-

menti intorno a termini ricorrenti e accumulo di parole appartenenti alla stessa area semantica (cfr. Loreto, 2014, pp. 151-8). Gli spazi metrici per Rosselli hanno un valore costruttivo, sia dal punto di vista formale che ontologico, filosofico. Negli stessi anni in cui Balestrini sperimenta *collages* di parole che formano poesie e Sanguineti cerca di realizzare una poesia informale, che sia anche mimesi dell'inferno capitalistico, Rosselli lavora a «uno sfruttamento estremo delle possibilità semantiche di alcune strutture sintattiche della lingua, con il quale si intricano senza soluzione forma grammaticale e forma logica degli enunciati» (ivi, p. 158). Ecco un esempio da *Variazioni belliche*:

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
 tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
 è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
 mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
 è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
 una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
 dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
 non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
 ch  tu cammini ancora! Cieca sono che tu cammini
 e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
 ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

L'aggressione disgregatrice del linguaggio (Mengaldo, 1978) è sperimentata e perseguita volontariamente, sia nella sintassi che nel lessico: i testi hanno regolarità, elementi di ripetizione ordinata. In questo caso l'anafora struttura tutta la poesia. Alcuni segmenti di frase sono costanti, ma presenti in diverse combinazioni: «tutto il mondo è vedovo», «tu cammini ancora», «il mondo è vero, se è vero». Se si tenta una parafrasi, la poesia è paradossale, in quanto afferma contemporaneamente la verità e la non verità del mondo, la morte e la vita di qualcuno. Solo se si accetta una verbalizzazione dell'inconscio queste frasi contraddittorie possono coesistere. Nella poesia rimane un'ambiguità: il mondo, alla fine, esiste o meno? A chi è subordinata la sua esistenza? L'identificazione del "tu" al quale si rivolge chi parla costituirebbe una chiave di interpretazione. Non c'è una risposta: potrebbe trattarsi di un uomo come di una divinità. Ciò che sappiamo dal testo è che il senso del mondo, la sua stessa esistenza fuori di chi scrive, viene messa in discussione. Il personaggio che dice io in questo testo rimane

un soggetto empirico, reale, che raffigura un mondo dominato dalla morte, dalla malattia e dalle pulsioni primarie, e lo fa esibendo, nel testo, tutta la propria esperienza vissuta. Il *medium* di questa confessione frammentaria e allucinata è una lingua assolutamente personale, lirica in senso enfatico, ma impura, contaminata dal mondo e sottoposta ad un controllo formale rigido, che dà una misura pubblica ai contenuti personali e viscerali (Mazzoni, 1998, p. 301).

Nelle poesie di *Variazioni belliche* (Garzanti, 1964) e poi di *Serie ospedaliere* (il Saggiatore, 1969) compaiono riferimenti indiretti all'autobiografia dell'autrice: il trauma per la perdita dei genitori, e poi per quella del compagno Rocco Scotellaro nel 1953, hanno senz'altro inciso sulla soggettività dell'autrice in un modo che lascia tracce nei versi. Talvolta Rosselli evoca incontri con i morti (con singole persone, da Scotellaro a Pasolini; più spesso, evocati al plurale); o mette in scena «un teatro simbolico del sé» (Tandello, in Rosselli, 2012), fatto di estraniamento, fuoriuscita coatta, prigionia (concretizzata soprattutto nella ricorrenza di celle, prigioni, spazi chiusi: cfr. Cortellessa, 2006; Tandello, in Rosselli, 2012). Spesso usa figure femminili, tutte caratterizzate da un destino tragico: Ifigenia, Cassandra, Esterina, Andromaca, Elettra e, soprattutto, Antigone.

Basandosi soprattutto sull'analisi di *Variazioni belliche*, recentemente Antonio Loreto ha proposto un'interpretazione della poetica di Rosselli molto diversa, che ridimensiona sia la componente psicologica sia quella autobiografica della sua opera. Per Loreto Rosselli è «una personalità poetica ulteriormente di avanguardia»: pur non facendo mai parte del gruppo dei Novissimi, ne assorbe e discute i problemi, elaborando una personale soluzione alla questione teorica di derivazione strutturalista della morte dell'autore (cfr. Loreto, 2014).

Amelia Rosselli si suicida l'11 febbraio 1996, lo stesso giorno in cui si era tolta la vita, trent'anni prima, Sylvia Plath (1932-1963). A fine secolo, viene considerata il centro di una problematica famiglia di poesia femminile.

Se le poetesse della prima parte del secolo, pure non pochissime, raramente sono protagoniste della storia del canone, la situazione cambia quando l'accesso alla poesia diventa più diffuso, cioè a partire dagli anni Sessanta, e in modo più evidente nel decennio successivo. Spesso la scrittura femminile si intreccia a rivendicazioni di *gender* (soprattutto con i movimenti femministi degli anni Settanta). Parallelamente al loro aumento in termini di numeri, nuove autrici e nuove critiche

o storiografe iniziano a rivendicare un'analisi più attenta e più spazio per la poesia scritta da donne nelle sedi istituzionali del canone letterario: l'esigenza e punti di riferimento nel passato. Rosselli viene posta al centro di questa genealogia. Tuttavia non è mai stata femminista nel senso in cui lo sono poetesse come Dacia Maraini (1936) o Giulia Niccolai (1936); in questo senso è forse più vicina a un'autrice come Elsa Morante (1912-1985), per quanto i risultati poetici siano diversi. La componente di "scrittura della differenza" le è del tutto estranea. Quando Rossana Rossanda parla di femminismo per Sylvia Plath, Rosselli replica con un saggio polemico.

L'attenzione alla percezione e alla rappresentazione del corpo e la componente viscerale della scrittura sono innegabilmente presenti nei suoi testi: questi aspetti sono spesso presentati come tipici della poesia femminile. In realtà, se è vero che ricorrono in svariate poetesse, è vero anche che sono presenti in molta poesia del secondo Novecento; porli come denominatore principale della scrittura delle donne è utile solo a ghettizzarla.

Ridimensionare la componente mistico-oracolare di Rosselli e considerare la sua poesia in dialogo (e cioè con differenze e punti in comune, ma non in quanto separata e incomparabile) con le altre esperienze degli anni Sessanta può essere utile a staccarsi da questa lettura. Metterle a fuoco può contribuire anche a visualizzare nuovi punti di forza delle genealogie poetiche femminili del Novecento.

1956-75: seconda parte

6.1

Poesia degli anni Sessanta

Consideriamo alcuni libri di poesia pubblicati in uno stesso anno, il 1971: *Satura* di Montale, *Su fondamenti invisibili* (Rizzoli) di Luzi, *Viaggio d'inverno* (Garzanti) di Bertolucci, *Trasumanar e organizzar* (Garzanti) di Pasolini, *Invettive e licenze* (Garzanti) di Bellezza. Il primo è l'opera in cui il più importante lirico italiano del Novecento scrive per la prima volta versi tendenti al comico e al prosastico. *Su fondamenti invisibili* appartiene alla nuova fase poetica di Luzi: trent'anni prima era uno dei rappresentanti più riconoscibili dell'ermetismo, dagli anni Sessanta in poi adotta uno stile che cerca di imitare «la mimesi senza perché né come / dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine» (*Presso il Bisenzio*). *Viaggio d'inverno* è una biografia lirica teatralizzata, che espone un soggetto profondamente lacerato. Con *Trasumanar e organizzar* Pasolini rinuncia a qualsiasi forma di quell'epos sociale sul quale ha costruito buona parte della sua opera precedente. Dario Bellezza (1944-1996), infine, appartiene a una nuova generazione, per la quale il confronto con la tradizione avviene in modo molto più anarchico; scriverà «Che ai poeti oggi non resti / che l'assedio precario ad una di queste / sedi: l'inconscio o la morte».

Rispetto all'inizio del secolo, in queste opere cambia radicalmente ciò che identifica la poesia e la rende diversa dalla prosa: la lingua letteraria si avvicina a quella parlata normalmente; aumentano i contesti quotidiani e le parti di discorso occupate da una riflessione intellettuale o da una narrazione. A prendere la parola non è quasi mai un unico soggetto: si tratta di quella che è stata definita poesia "per interposta persona" o "a personaggio" (cfr. Testa, 1999; 2005). Anziché

dare espressione artistica a un segmento della propria biografia reale o immaginaria, oppure a considerazioni esistenziali, l'io lirico rappresenta parti di sé o persone separate (cfr. Frasca, 2014). Tuttavia Sereni, Fortini, Luzi, Caproni, Giudici, Raboni, Pasolini non inseguono una scomposizione del codice lirico a partire dalla sua esplosione linguistica. Come spiega Damiano Frasca (ivi, p. 18),

Convinti dell'inattualità di un io forte e preoccupati di limitare il rischio di eventuali derive narcisistiche ed egocentriche dell'autobiografismo, questi autori tralasciano volentieri contenuti riconducibili alla loro esperienza empirica e alla loro sfera soggettiva, oppure li trattano di sbieco attribuendoli a personaggi marginali. In questi testi l'incremento della finzione non nasce, come per le maschere leopardiane, per rinsaldare ulteriormente la sicurezza dell'io lirico, magari mostrando l'universalità della sua prospettiva, ma al contrario è volto a metterne in luce la fragilità. Gli esiti a cui giungono questi poeti sono vari, e coprono una gamma che va dal contenere con argini minimi fino a ridimensionare drasticamente la dimensione lirica.

I cambiamenti della poesia italiana fra il 1956 e il 1975 sono dovuti tanto alla Neoavanguardia quanto ad autori che, apparentemente, scelgono soluzioni formali in continuità e non in reazione alla tradizione italiana. Ciononostante, anche per loro diventa innaturale e problematico scrivere poesie che parlino di esperienze soggettive e che, a partire da queste, innalzino la letteratura a un'esperienza universale¹. Si tratta di poeti anagraficamente eterogenei (si va dal 1917 di Fortini al 1922 di Pasolini), la cui formazione avviene fra le due guerre: cioè durante l'ascesa del fascismo, in uno dei periodi più drammatici della storia italiana; le loro prime opere significative compaiono fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Alla fine della guerra, quando tornano a scrivere poesie, lo fanno in modo molto diverso. Alcuni di loro lavorano nelle case editrici che crescono durante il boom economico (Garzanti, Feltrinelli, Mondadori, Einaudi...), e scrivono su giornali e riviste. Nel dopoguerra pren-

1. In questo caso mi riferisco alla definizione di lirica data da Adorno in *Discorso su lirica e società*: «Il calarsi dell'individuo innalza la poesia lirica all'universale per il fatto che manifesta ciò che non è deformato, non capito, non ancora sussunto e in tal modo anticipa spiritualmente qualcosa di una condizione in cui nessun cattivo universale, cioè profondamente particolare, incateni più l'altro universale, l'umano. La creazione lirica cerca di perseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve» (cfr. Adorno, 1979, p. 47).

dono posizioni su scrittura e industria, poesia e capitalismo; partecipano, insomma, al dibattito culturale di quegli anni. Tuttavia non creano un movimento. Verso la Neoavanguardia spesso manifestano conflitto o innescano polemiche (è il caso di Pasolini e di Fortini), mentre sono più vicini ad autori come Zanzotto e Rosselli. Il loro «magico equilibrio tra alto e basso, quotidiano e infinito, immanenza e trascendenza, prospettiva monologica e parola altrui» verrà considerato «l'ultima vera "scoperta" brevettata del Novecento poetico italiano» (Simonetti, 2012); Secondo alcuni, si tratta di un'ultima stagione modernista del secolo (Donnarumma, 2012). Attraverso questi autori si crea il tipo di postura dell'io poetico che ancora percepiamo come contemporanea, basata su un'idea di modernità attuale fino alla fine del XX secolo.

6.2

Vittorio Sereni, Franco Fortini

Dopo la pubblicazione di *Diario d'Algeria*, Sereni attraversa un periodo di silenzio poetico. Vive in presa diretta i cambiamenti sociali e culturali di Milano e dell'Italia del boom economico; è direttore editoriale alla Mondadori, dove nel 1965 crea la collana "Oscar", insieme ad Alberto Mondadori, e nel 1969 "I Meridiani"; dialoga con critici e poeti contemporanei (Anceschi, Isella, Luzi, Fortini, Saba, Zanzotto). Il confronto con Fortini può essere utile per evidenziare due modi di intendere la poesia e la sua sopravvivenza in uno spazio culturale e letterario molto diverso rispetto a quello in cui entrambi hanno esordito. Sia Fortini sia Sereni creano forme di classicismo lirico moderno (cfr. CAP. 3). Le loro poesie hanno una continuità formale con la tradizione poetica italiana, e conservano la struttura della poesia soggettiva di tono tragico, anche perché rielaborano il modello di Montale. Tuttavia adattano lessico e stile al mondo moderno, non esibiscono arcaismi, parlano di esperienze contemporanee. Quello che caratterizza la poesia di Fortini è una coerenza soprattutto ideologica: il soggetto dei suoi testi conserva un'integrità che gli permette di usare la prima persona, e di tradurre in versi un ragionamento filosofico, una fede politica. Quando questa possibilità viene messa in discussione, come accadrà nelle ultime due raccolte, la voce di chi parla diventa più disforica, e si accentua il valore della poesia come utopia. Ma ancora durante tutti gli anni Sessanta e Settanta Fortini rappresenta un modello di integrità

ideologica, e rimprovera a Sereni l'incapacità di abbandonare l'incertezza e di assumere una posizione innanzitutto politica².

Lasciamo stare le ragioni più fisiologiche e meno accettabili. Parliamo invece del crescente sospetto circa la capacità della poesia di comunicare e di interessare. Supponiamo che sia anche questo un sospetto puramente fisiologico e persino balordo. Resta quell'altro: che uno sforzo come il mio rimanga sterile, privo di vera forza comunicativa, schiacciato com'è tra una poesia di argomenti e una poesia nata dal paradosso dell'informale come unica forma possibile. Bisogna disporre, per farla, di un vigore che, non dico annulli, ma in qualche modo assimili e trasformi, comprendendole e vivendole a fondo, l'una e l'altra istanza. [...] ti ho sempre invidiato la tenacia intellettuale, la reale passione che ti spinge alla totalità o piuttosto all'organicità di quello che studi, progetti e fai. *Tu non fallirai mai nell'insieme di te stesso*, anche se non dovessi più scrivere un verso. Io sono attaccato a questa sola possibilità di esprimermi scrivendo i propri versi che scrivo. Quello che io posso dare *agli altri* – salvo che a questo e a quello sul piano strettamente umano, confidenziale e privato – è tutto qui, è appeso a questa possibilità. E a volte sembra cosa infinitamente piccola e improbabile. Ieri tu mi hai fatto credere per un momento che è invece qualcosa che ha un significato, una possibilità di resistere (Sereni, 1995, p. 594).

Uno dei punti di forza della poesia di Sereni, invece, è l'esposizione di una voce poetica senza un appiglio ideologico o salvifico; al tempo stesso, lontana dalla confessione diretta e da qualsiasi tono patetico quando rappresenta questa lacerazione. Per Sereni la poesia non è un'esperienza intellettuale, come per Fortini, bensì ha più a che fare con l'esperienza. Come spiega Mazzoni:

Da queste correnti della filosofia contemporanea [qui Mazzoni si riferisce alla fenomenologia degli allievi lombardi di Antonio Banfi] Sereni ha ricevuto soprattutto il richiamo al valore dell'esperienza vissuta: posto di fronte all'e-

2. Il rapporto tra Sereni e Fortini durante il dopoguerra è ripercorso in numerosi testi critici. Fra i più recenti, cfr. De Luca (2012, p. 407): «ognuno dei due poeti vede nell'altro l'allegoria di un atteggiamento etico e poetico che costringe a mettersi in discussione; i versi "di cemento e di vetro" di Fortini sono un'istigazione e un pungolo continuo per Sereni, mentre – per Fortini – Sereni ha incarnato l'intellettuale borghese, erede della classica *humanitas* e caratterizzato da quelle doti di equilibrio e maturità che dovevano essere il lascito più importante della borghesia al proletariato. Tuttavia Fortini rivolge a Sereni l'accusa di non essere stato in grado di inverare questo passaggio di consegne».

signanza di maturare, di fare una scelta ideologica e avere un programma, Sereni oppose al rigore della ragione dialettica, che accusava di rigida astrattezza, la concretezza elastica dell'*Erlebnis*, e vide, nelle ideologie che proliferavano in quegli anni, delle forzature nei confronti della realtà, dei tentativi di appiattire riduttivamente le sfumature e le differenze, e, in ultima analisi, degli attacchi alla poesia. A partire da questo periodo, Sereni dedica molti interventi alla difesa di una cultura fondata sull'esperienza e sull'intuizione, una cultura all'interno della quale l'arte ha un ruolo fondamentale (Mazzoni, 2002, p. 157).

L'equilibrio dei suoi testi, il decoro sia morale sia formale raggiunto, è visibile già a partire da *Diario d'Algeria*; diventa la cifra distintiva delle due raccolte successive, *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981).

Gli strumenti umani è uno dei libri di poesia italiana più importanti del Novecento, e raccoglie poesie scritte nell'arco di oltre un ventennio. Ciò che lo rende incredibilmente contemporaneo, anche quasi cinquant'anni dopo la pubblicazione, è proprio il modo di rapportarsi alla realtà della funzione umana che dice io. Un esempio da una delle poesie della sezione più importante, *Apparizioni e incontri*:

Così ridotti a pochi li colse la nuova primavera –
alcuni andati non lontano spostati
non di molto, di quale dosso o crinale fuor di vista
o di voce, distanti un suono di campane
a seconda del vento sui pianori,
altri persi per sempre murati in un lavoro
dentro scroscianti città.

E quelli qui restati?

Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala
e per giorni per notti tappati dentro sprangati
gli usci turata ogni fessura: *vedo passo rilancio*
come quando fuori piove al riparo dall'esistere o piuttosto,
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
dalla ripetizione dell'esistere...

e no

no il fendente di platino della schiarita sulle acque
no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati.
Sul torrente del seme chissà non s'avviasse la bella compagnia
ad altri imbarchi altri guadi
verso selve scurissime vampe di ribes uve nere
ai confini dell'informe?

Io dunque come loro loro dunque come me
 come loro come me fuggendo, con parole con musiche
 agli orecchi, un frastornante chicchirichì – da che distanza –
 un disordine, cocente, di deliquio? La solitudine?
 E allora dentro il fuoco risorgivo di sé
essere, per qualche istante, io noi, solitudine?
 Per qualche metro sotto il filo del suolo?

O miei prodi...
 cadono le picche ai fanti i fiori alle regine –
 e la notte muso precario è ai pertugi
 stilla un buio tumefatto
 di palude
 rifiuti d'ogni specie. Ma dove c'è rifiuti,
 dice uno allarmandosi, c'è vita – e
 un colpo di vento tra pareti e porte
 con la disperazione che negando assevera
 non è una bisca non un bordello questa casa onorata
 spazzerà le carte una voce di vento
 e ci buttano fuori.

Il titolo della poesia è *Il piatto piange*. Il piatto a cui si riferisce Sereni è quello che si usa per raccogliere i soldi durante le partite a poker. I riferimenti al gioco sono presenti a partire dall'ottavo verso («Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala») e chiariscono le frasi in corsivo («[...] vedo passo rilancio / come quando fuori piove»). Sereni sta ricordando la scena di quattro giocatori riuniti in un sottoscala; la partita a carte gli appare come una forma di «riparo dall'esistere». La vita ordinaria rimane fuori: è il tempo del lavoro («gli altri persi per sempre murati in un lavoro / nelle scroscianti città»), ma anche quello di chi si innamora («no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati»). L'autenticità non è in nessun luogo, è solo un miraggio; e la vita è fatta di ripetizione. Il gioco viene presentato in quanto possibile e temporanea via di fuga, quasi un rifiuto di ciò che di solito dà senso all'esistenza. L'arrivo della nuova primavera non ha nulla da offrire a chi scrive né alle persone che coglie in un sottoscala mentre giocano a carte: «io dunque come loro loro dunque come me / come loro come me fuggendo».

La scena non è osservata dall'esterno o dall'alto, ma rivissuta mentalmente. Sereni non mette in scena personaggi (come fa Caproni negli

stessi anni); sono, piuttosto, colloqui mentali³, nei quali sono coinvolte parti dell'io. Così accade, ad esempio, anche in *Pantomima terrestre*, dove le voci sono quattro. Negli *Strumenti umani* la scissione interiore del soggetto che guarda se stesso, già esplorata dal modernismo e da Montale, diventa concreta e determina la forma dell'opera. In una poesia di *Stella variabile* si leggerà: «Non vorrai dirmi che tu / sei tu o che io sono io. / [...] Altro di noi non c'è qui che lo specimen / anzi l'imgo perpetuantesi / a vuoto – / [...] multipli vaghi di noi quali saremo stati (*Altro posto di lavoro*)». Talvolta Sereni si rivolge ad alter ego, nei quali proietta aspetti di se stesso (*Il grande amico; A un compagno d'infanzia*). In un'altra poesia importante di questa sezione, *Il muro*, immagina di udire la voce del padre davanti al muro di un cimitero. Anche in questo caso non c'è il discorso diretto («Dice che è carità pelosa, di presagio / del mio prossimo ghiaccio, me lo dice come in gloria [...] / lo dice con polvere e foglie da tutto il muro»); l'episodio viene vissuto mentalmente, e avviene come in sogno («Sono / quasi in sogno a Luino / lungo il muro dei morti»; «mentre riapro gli occhi e lui si ritira ridendo»), come in molte poesie del libro. La conclusione dell'incontro è simile a quella di *Il piatto piange*: la ripetizione dell'esistere («che una sera d'estate è una sera d'estate») può essere accettata attraverso una forma di stordimento o estraniamento dalla realtà (il gioco nel caso di *Il piatto piange*, «il canto degli ubriachi dalla parte di Creva» in *Il muro*).

A differenza di quanto accade nelle poesie di Giudici o di Luzi, in quelle di Sereni non c'è una dimensione teatrale. Un modello per questi incontri è senz'altro il Montale di *Voce giunta con le folaghe*; per Sereni influiscono anche le letture di Williams e di Seferis. Il prototipo è Dante, come è evidente in *Intervista a un suicida*. Il funerale di un amico, in questo caso, è occasione per immaginare un colloquio con la sua anima («L'anima, quella che diciamo l'anima e non è»). In *Intervista a un suicida* Sereni si serve ancora del discorso diretto: l'anima si manifesta in «[...] una siepe di fuoco / crepitante lieve [...]» e prende la parola per raccontare la propria vita. Le esperienze umane contano,

3. Per Mengaldo i dialoghi fra i personaggi sereniani sono riconducibili a un processo di sdoppiamento o di rispecchiamento dell'io. La struttura del dialogo corrisponde a una condizione psicologica di insicurezza costante, che conduce Sereni a un continuo rispecchiamento nell'altro per saggiare la propria stessa esistenza. Mengaldo riconduce a questo processo psicologico anche i temi dell'amore e dell'amicizia. Cfr. *Iterazione e specularità in Sereni* (Mengaldo, 1996).

sono descritte attraverso dettagli icastici («ebbi un cane, anche troppo mi ci ero affezionato, / tanto da distinguere tra i colpi del qui vicino mattatoio / il colpo che me lo aveva finito»); ma la vita è fatta di ciclicità e vuoto («lo spazio / si copre di case popolari, di un altro / segregato squallore dentro le forme del vuoto»), e il pensiero finale è quello di «nulla nessuno in nessun luogo mai».

Sia in *Il piatto piange*, sia in *Il muro*, sia in *Intervista a un suicida* il flusso del discorso è continuamente interrotto: fratture e parentesi, incisi, puntini di sospensione creano lo stile di Sereni (cfr. Mengaldo, 1996; Fortini, 2003, pp. 629-61). Fortini conta quaranta casi di uso dei puntini; venti volte in cui c'è il ricorso alle lineette in funzione sospensiva; una quindicina di parentesi; trentasette coppie di lineette doppie, ossia di incisi. La soggettività si manifesta nei suoi punti di contraddizione e di esitazione: la reticenza è un atteggiamento dell'io, una sua caratteristica interiore. Lo è anche l'uso della negazione e della ripetizione: «la disperazione che negando assevera»; «e no / no il fendente di platino della schiarita sulle acque / no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati» (*Il piatto piange*); «Nulla nessuno in nessun luogo mai» (*Intervista a un suicida*); «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» (*Nel sogno*); «rasserenandosi rasserenandomi» (*Il muro*); «salutando salutando» (*Ancora sulla strada di Zenna*). Il tempo e lo spazio sono circolari: il passato emerge all'interno del presente, e sono evocati di continuo gli stessi luoghi: via Scarlatti a Milano (*Via Scarlatti*; *Il muro*); Luino (*Luino-Luvino*; *Ancora sulla strada di Creva*); Bocca di Magra (*Un posto di vacanza*; *Un sogno*); il Nord Africa. In *Stella variabile* proprio la ricorrenza dei luoghi crea quasi l'effetto di glossa continua alle prime tre opere. La circolarità del tempo è accentuata dalla ripetizione di parole che rimandano al campo semantico dell'onirico e della sospensione: «nebbia», «sogno», «sonno», «vuoto», «pioggia», «fango», «bruma», «cenere».

La memoria, che «non si sfama mai» (*La malattia dell'olmo*), è il motore della spinta alla poesia di Sereni, della sua dimensione speculare e iterativa: «Fabbrica desideri la memoria / si può lasciare sola a dissanguarsi / su questi specchi multipli» (*Un posto di vacanza*). Ma il suo funzionamento è coerente con la frammentazione del soggetto lirico e della sua esperienza. Sereni – influenzato anche dal modello di memoria involontaria di Bergson e Proust, nonché dalle teorie di Husserl, diffuse in Italia soprattutto da Antonio Banfi – è probabilmente l'autore che più riprende e prosegue la rappresentazione modernista

della frammentarietà del tempo. Colui che prende la parola nel *Diario d'Algeria*, ma soprattutto negli *Strumenti umani* e in *Stella variabile*, è «custode non di anni ma di attimi» (*Un posto di vacanza*). Questo modello di presentazione dell'esperienza soggettiva, che rielabora l'esempio di Montale, influirà su tutta la poesia del secondo Novecento, fino all'inizio del secolo successivo.

Negli *Strumenti umani* non ci sono mai bruschi scarti stilistici, e prevale l'equilibrio compositivo. A poesie come *Le sei del mattino* e *Anni dopo*, dove stile e lessico sono alti e sostenuti, si alternano altre in cui è più forte il tono colloquiale («Ti conosco, – diceva – mascherina, / [...] Maschera detta amore, / bella roba che sei», *Ancora sulla strada di Creva*; «“Porca – vociferando – porca”. Lo guardava / stupefatta la gente», *Saba*) oppure quotidiano e concreto («una folata di smog la voce dello strillone»; «Per tutta la città, nelle strade / [...] manifesti a brandelli; «su qualche mensola / in via Scarlatti 27 a Milano»; «A fine luglio quando / da sotto le pergole di un bar di San Siro»). La compresenza di letterarietà e tono dimesso, tuttavia, non crea mai contrasti all'interno di uno stesso testo.

Sereni riprende da Montale e da Sbarbaro (e, prima ancora, da Leopardi) l'uso della tautologia («che una sera d'estate è una sera d'estate», *Il muro*; «le scarse vite che all'occhio di chi torna / e nota che nulla nulla è veramente mutato / si ripetono identiche», *Ancora sulla strada di Zenna*) e l'orrore per la ripetitività dell'esistenza. Per parlare del «colore del vuoto», però, scrive una poesia ambientata in un'autostrada, in mezzo ai tunnel (*Autostrada della Cisa*). Per descrivere il senso di solitudine che è alla base dei rapporti umani, rappresenta quattro persone che giocano a carte in un sottoscala («E allora dentro il fuoco risorgivo di sé / essere per qualche istante, io noi, solitudine?», *Il piatto piange*). Se l'influenza di Montale spinge Sereni verso il classicismo moderno e la poesia del mal di vivere, quella di Saba (al quale dedica un testo degli *Strumenti umani*) è altrettanto importante, e lo porta all'attrazione per la superficie mutevole del mondo. La realtà interessa Sereni in quanto individuo completamente calato al suo interno («io dunque come loro loro dunque come me», sempre in *Il piatto piange*; «Sono io tutto questo, il luogo / comune e il suo rovescio», *Situazione*), autenticamente attratto dalle sue parti materiali e contingenti (cfr. Mazzoni, 2014). Un senso e un fine dell'azione umana non esistono («È a questo che penso se qualcuno / mi parla di rivoluzione” / dico alla vetrina ritornata deserta», *Appuntamento a*

ora insolita). Ma la vita è fatta anche di «gioia» e di «speranza» che costellano gli *Strumenti umani* (*Appuntamento ad ora insolita, Ancora sulla strada di Creva, Le ceneri, La speranza*). Le interpretazioni critiche hanno evidenziato l'uno o l'altro aspetto, considerandoli alternativi: il nichilismo e la poesia del «solido nulla»; la persistenza di un senso e di una «recidiva speranza». Fortini, ad esempio, ha insistito particolarmente sulla dimensione utopica che emergerebbe dall'ultima poesia degli *Strumenti umani, La spiaggia*.

Fortini interrompe la collaborazione con "Officina" nel 1959. Durante gli anni successivi collabora con numerose riviste: "Nuovi Argomenti", "Il Menabò" (su questa rivista, fondata e diretta da Elio Vittorini, pubblica l'importante saggio *Le poesie italiane di questi anni*, 1959), "Quaderni rossi", "Quaderni Piacentini" (dove nel 1966 compare una sua recensione agli *Strumenti umani*), "Questo e altro" (creata da Vittorio Sereni insieme a Geno Pampaloni, Dante Isella e a Niccolò Gallo). Nel 1963 esce a Milano presso Mondadori *Una volta per sempre*, la sua terza raccolta di versi. L'attenzione critica intorno alla sua opera in versi si fa meno rara; il primo studio monografico è del 1972, a cura di Berardinelli. Nel 1974 escono *Saggi italiani* (De Donato) e un'antologia di sue poesie curata da Mengaldo nella collana "Oscar poesia". Intanto pubblica un nuovo libro di poesie, *Questo muro* (Mondadori, 1973), da molti considerato la sua raccolta più importante.

L'impegno letterario e quello politico continuano di pari passo, e durante gli anni Sessanta Fortini diventa uno dei punti di riferimento nel dibattito sulle rivolte del 1968 (negli anni Cinquanta è molto importante l'uscita di *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*; nel decennio successivo è centrale quella di un'altra raccolta di saggi, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, pubblicata con il Saggiatore nel 1965). La sua scrittura in versi non può essere considerata prescindendo dalla riflessione politica: ciò che trascende la realtà, la realizzazione utopica alla quale la poesia deve alludere, è il comunismo, redenzione per l'umanità, «Gerusalemme che ci avrai accolti»⁴. La conoscenza più autentica ha un fondamento filosofico e politico. La poesia, così come le forme classiche ereditate dalla tradizione, è assunta consapevolmente come linguaggio del potere.

4. L'utopia comunista sarà definita in questo modo da Fortini in un verso di *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto* (Fortini 1986, ora in Fortini, 2014, p. 425).

Questi due paradossi non sono negati, ma al contrario esibiti in tutta la sua poesia, che, nelle raccolte a partire dagli anni Sessanta, «si autocontesta» (Luperini, 2007). Possiamo rintracciare un esempio di questo atteggiamento in *Traducendo Brecht*:

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

Anche la poesia di Fortini negli anni Sessanta diventa più inclusiva rispetto al mondo contemporaneo: sono frequenti i riferimenti a eventi, luoghi e azioni contemporanei o recenti (sia pubblici, ad esempio la «grande strategia da Yanan allo Hopei» in *Il presente*, che si riferisce alla Lunga Marcia di Mao del 1934; sia privati, come la propria attività di traduttore in questo caso); il lessico è meno letterario rispetto alle opere precedenti. Ciò che rimane costante è il confronto fra il tempo individuale e quello storico. La voce di *Traducendo Brecht* osserva un temporale dal davanzale di una finestra; lo sguardo passa quindi sui testi di Brecht, che Fortini traduce per Einaudi negli anni Cinquanta. Da qui inizia la riflessione sul presente: le poesie che sta traducendo sono fonte di ispirazione e monito continuo. Il temporale non può essere fino in fondo un'allegoria dei conflitti umani, perché «[...] La natura /

per imitare le battaglie è troppo debole». Il conflitto reale è quello fra oppressi e oppressori, nonostante appaia ormai sfocato e non più attuale nel mondo che lo circonda – l'Italia degli anni Sessanta. Fortini sa di essere un privilegiato, dunque di appartenere, in quanto occidentale e in quanto intellettuale, alla classe degli oppressori («[...] Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome [...]»). Ma, se la storia universale trascende la volontà e la consapevolezza delle persone («[...] gli oppressori tranquilli / parlano nei telefoni, l'odio è cortese [...]»), la voce di *Traducendo Brecht* avverte ancora un senso di responsabilità, un imperativo etico: la poesia deve continuare a parlare della storia universale, che è fatta di orrore e lotta di classe («Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente»). Soltanto trasmettere questa verità può dare senso all'attività poetica. Già qui, come poi sarà più chiaro nelle ultime due raccolte, la scrittura in versi veicola una riflessione intellettuale e un messaggio di redenzione, prefigurando una realtà utopica in cui l'ideale marxista sarà realizzato. Per questo deve richiamarsi al passato e rivolgersi al futuro: anche se in *Questo muro* il tempo dominante è il presente – «compresenza e palinsesto», ponte di passaggio fra un passato che dev'essere faticosamente recuperato coi suoi irrinunciabili valori simbolici [...] e un futuro verso il quale il presente si protende imperfettamente e che imperfettamente rappresenta» (Mengaldo, 2000, p. 302) –, c'è sempre una compresenza di dimensioni temporali. La storia è segnata dalla discontinuità, e il messaggio di salvezza è destinato a riattarsi («Penso con qualche gioia / che un giorno, e non importa / se non ci sarò io, basterà che una rondine / si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti / irreparabilmente, quella volando via», *La gronda*). Per questo non può negare il punto di vista di chi scrive, la sua condizione di privilegiato: compito dell'intellettuale è innanzitutto sottoporre le condizioni materiali del proprio lavoro a una critica costante.

L'esibizione della propria condizione – e del conflitto che genera – avviene soprattutto all'interno della struttura formale dei testi. Il primo punto da osservare è la sintassi, che non riflette mai un ritmo interiore, bensì un ragionamento filosofico (cfr. Mazzoni, 2002, 2004); per questo motivo ha sempre un andamento logico-razionale, diversamente sia dalla tradizione poetica ermetica sia da molta poesia che mima il discorso interiore in questi stessi anni (a partire da quella di Sereni). Un altro elemento costante è la presenza di *verba percipienda* a inizio verso, che colloca sempre il soggetto del testo in

una situazione di osservazione e di interpretazione della realtà («Fis-savo» nel caso di *Traducendo Brecht*). Entrambi gli aspetti saranno ripresi da autori successivi, anche cronologicamente molto distanti. Dal punto di vista metrico, *Questo muro* è forse la raccolta nella quale più compiutamente Fortini unisce poesia e prosa, allusione alle forme classiche e loro negazione.

All'interno di *Una volta per sempre* e *Questo muro* il classicismo è un modo «per far stridere passato e presente, ed ellitticamente parlare del futuro» (Luperini, 2007). Il punto di climax di *Traducendo Brecht* è la parte finale: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». Scrivere versi, sforzandosi di congiungere la propria voce individuale a quella dei «destini generali»⁵ (*Questo muro*), vuol dire esercitare uno stato di veglia, di sorveglianza. Per questo la poesia non deve mimare il linguaggio caotico della realtà, ma conservare un ordine.

6.3

Mario Luzi, Giorgio Caproni

La seconda fase della poesia di Mario Luzi inizia già nel 1952 con *Primizie del deserto* (Schwarz) e continua con *Onore del vero* (Pozza, 1957) e *Dal fondo delle campagne* (Einaudi, 1965). Già in queste tre raccolte i preziosismi formali e l'astrazione dell'ermetismo sono lontani. La lettura di Montale e di Eliot influenza Luzi, come già Sereni: le sue poesie ora oscillano fra richiami alla tradizione e accoglienza della concretezza del mondo contemporaneo, soprattutto quello più vicino all'autore (ad esempio la campagna toscana). «La portatrice d'acqua si bilancia / il carico sul cercine e s'avvia / passo passo per il pendio. La macchina / calata al fondo valle / ora muglia sulle rampe. [...]»: nei nuovi libri Luzi parla di un mondo concreto, identificabile, e usa la prima persona. Spesso si rappresenta come pellegrino, in uno stato di transito, «purgatoriale» (Mengaldo, 1978, p. 651); talvolta scrive poemetti allegorici.

5. L'espressione «destini generali» è del filosofo francese Charles Fourier (1772-1837), considerato uno dei teorici del socialismo utopistico. Fortini la riprende in più punti del suo discorso saggistico (ad esempio, in *Dieci inverni*) e poetico. Si intitola in questo modo una plaquette del 1956 (Palermo, Sciascia), che confluisce in *Una volta per sempre* nel 1978.

Nel magma inaugura una terza fase. La prima edizione del libro viene pubblicata presso Scheiwiller nel 1963; quella definitiva uscirà per Garzanti nel 1966. Luzi intanto ha terminato *Dal fondo delle campagne*, non ancora pubblicato. Le novità introdotte si possono notare a partire da alcuni versi della poesia iniziale del libro, *Presso il Bisenzio*:

sul moto dei pianeti per un presente eterno
 che non è il nostro, che non è qui né ora,
 volgiti e guarda il mondo come è divenuto,
 poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
 non la profondità, né l'ardimento,
 ma la ripetizione di parole,
 la mimesi senza perché né come
 dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
 morsa dalla tarantola della vita, e basta.

Nelle poesie di *Nel magma* Luzi usa la prima persona (talvolta anche il proprio nome, come nelle strofe successive di *Presso il Bisenzio*), ma la pone al centro di dialoghi. Gli interlocutori sono diversi, ma si tratta sempre di persone vicine a chi parla: amici, conoscenti, una donna amata. In questa poesia compaiono fin dai primi versi quattro uomini («[...] Ne escono quattro / non so se visti o mai visti prima»), che interrogano la voce che dice io a proposito della sua assenza durante la guerra («Tu? Non sei dei nostri. / Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male»). Attraverso il confronto fra personaggi Luzi mette in discussione se stesso, o meglio l'io che vent'anni prima è rimasto in silenzio («Dunque sei muto? ») e non ha scelto quelle che ora gli appaiono come forze del bene. Se non è più possibile cambiare il passato («C'era un solo tempo per redimersi / [...] o perdersi, e fu quello»), è inevitabile vivere e scrivere in modo diverso. Le scene di *Nel magma* sono ambientate in un mondo quasi ostentatamente contemporaneo: su un treno, in una clinica, in un bar, allo sportello di un ufficio, in terrazza.

Il libro del 1963 ha punti in comune con alcune poesie degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*. Montale rappresenta un modello e un termine di confronto sia per Sereni sia per Luzi; entrambi scrivono animati dall'esigenza di «far parlare le cose che esistono, che ci sono ora», come Luzi scrive a Sereni. C'è una differenza sostanziale: la voce

degli *Strumenti umani* non tenta mai di unire fisico e metafisico; quella di *Nel magma*, come esplicitato dall'ultima poesia, *Accordo*, è sorretta dal cattolicesimo (lo definisce «una fede tenuta stretta» in *Ma dove*). Alcune poesie di Luzi sono più prosastiche di quelle di Sereni, più disposte a toccare ed esibire punte di volgarità. In realtà, anche quando cerca di abbassarsi a un universo popolare e desublimato, Luzi non riesce a evitare l'arcaicizzazione dei personaggi che appartengono al mondo della campagna (*Tra quattro mura*; *Nel caffè*) o la «ripugnanza» per quel mondo (*Tra notte e giorno*).

L'autore di *Avvento notturno* scrive versi inimmaginabili trent'anni prima: «[...] le sfugge dalle labbra un suono / tra il gemito e lo schiocco di dentiera smossa» (*L'uno e l'altro*); «e guardo in quell'attimo i bicchieri / lasciati qua e là sulle mensole [...]» Tuttavia non c'è mai vera partecipazione da parte di chi parla; la conclusione è appigliarsi alla fede («[...] Ma ho fiducia che l'azione / sia preghiera anch'essa pel futuro / ed espiazione del passato [...]»). Anche la figura femminile, che in poesie come *Ménage* e *In terrazza* sembra avere tratti più sfaccettati e contemporanei, complessivamente è una donna quasi angelicata, di cui si sottolineano spesso la luce e la grazia. In *Accordi*, la poesia finale, è lei a ricordare la speranza della fede.

La tendenza alla teatralizzazione e alla dilatazione dei confini fra poesia e prosa caratterizza anche i libri degli anni Sessanta di Giorgio Caproni (1912-1990). Originario di Livorno (ma molto legato a Genova), Caproni esordisce in pieno clima ermetico. Nel 1956 tutta la sua prima produzione è pubblicata nel *Passaggio d'Enea*, insieme a nuove liriche. Caproni percepisce la vita come somma di violenza e guerra, e contrappone a questa dimensione la leggerezza, il tono ironico o idillico dei versi. Lo stile del *Passaggio d'Enea* e dei successivi *Il seme del piangere* (Garzanti, 1959) e *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (Garzanti, 1966), è costruito su versi brevi o brevissimi, rime molto frequenti, forme tradizionali come il sonetto.

Caproni partecipa alla Resistenza, e appartiene alla generazione dei poeti per i quali la Seconda guerra mondiale rappresenta un trauma; ma la sua trasposizione in poesia è molto diversa da quella di Fortini, Sereni, Luzi, Bertolucci. Nei libri di versi prevale una privatizzazione della storia: chi scrive si rifugia nella vita quotidiana, intesa come unica sede possibile dell'autenticità. Da questo punto di vista ha alcuni punti in comune con Giudici e Bertolucci. Con l'autore di *La capanna*

indiana e *Viaggio d'inverno* condivide la ricerca di identità e di senso in un mondo di personaggi mitici, di defunti, e di storie private e casalinghe. *Il seme del piangere*, ad esempio è incentrato sulla vita della madre, dalla giovinezza fino all'ingresso nell'Ade. Nel *Passaggio di Enea*, e ancora di più nel *Congedo*, si intuisce che la perdita d'identità è dovuta anche al passaggio da un'epoca all'altra, e che a questo si lega la condizione di eterno pellegrino. Il viaggio conduce «là / dove non si può tornare» (*Toba*). L'aspetto di finzione e di artificio dello scrivere versi è fatto risaltare attraverso la rima, le forme vicine alla canzonetta, le strutture iterative e cicliche del discorso.

Amici, credo che sia
meglio per me cominciare
a tirar giù la valigia.
Anche se non so bene l'ora
d'arrivo, e neppure
conosca quali stazioni
precedano la mia,
sicuri segni mi dicono,
da quanto m'è giunto all'orecchio
di questi luoghi, ch'io
vi dovrò presto lasciare.

Come Giudici, Luzi, Bertolucci, e talvolta Sereni, Caproni vuole «parlare di sé senza dire io, delegando il proprio discorso a controfigure» (Mengaldo, 1978). Per farlo, sceglie la prosopopea: nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* un uomo viaggia su un treno e si rivolge a un pubblico immaginario, come se fosse su un palcoscenico. Il treno è una chiara allegoria della vita: non se ne conoscono l'evoluzione né la fine («Anche se non so bene l'ora / d'arrivo, e neppure / conosca quali stazioni / precedano la mia»); vi si incontrano persone molto diverse (il dottore, il militare, il marinaio, il sacerdote); incombe un'angoscia per la fine e per la mancanza di un senso («Scusate. È una valigia pesante / anche se non contiene gran che: / tanto ch'io mi domando perché / l'ho recata, e quale / aiuto mi potrà dare / poi, quando l'avrò con me»). Il viaggio, la ricerca dell'identità e il senso di incombenza della morte saranno costanti nei suoi libri; e per parlarne ricorrerà spesso alla formula del congedo, come in questo caso. Di conseguenza il lessico e la sintassi sono sempre più vicini all'oralità, e ancora una volta c'è uno sfaldamento dei confini fra po-

esia e prosa. Ma lo stile degli ultimi libri è scandito anche da elementi letterari: le rime («sia: mia»; «cominciare: lasciare»), i versi brevi (in questo caso si tratta di settenari), le numerose inarcature; alcune parole «segnate da una tonalità solenne e distanziante» (Zublena, 2013, p. 83).

A fine anni Settanta Caproni, insieme a Penna, è l'unico poeta contemporaneo di rilievo su cui non esista ancora uno studio monografico. Le cose cambiano nel decennio successivo: la fusione di leggerezza e tragicità di chi prende la parola nei testi ne facilita la rapida (ma discutibile) assimilazione al postmoderno, nonché la fortuna critica negli anni Ottanta. Caproni diventa il poeta dell'ateologia, della poesia che allude ai grandi temi della filosofia, pur non assumendone toni e forme. Come spiega Paolo Zublena:

È stato detto, da molti e variamente, che Caproni non è un poeta-filosofo. Lui stesso, d'altronde, ha voluto definirsi, tra il serio e il faceto, "fautore dell'afilosofia", in quanto "il suo pensiero" non si può dire "sia composto da idee ben chiare" (OV 827) [...] Effettivamente la poesia di Caproni, quella dell'ultimo Caproni in particolare [...] configura sì un orizzonte di pensiero, ma in larga parte per mezzo di figurazioni allegoriche o di elementi pragmatici e testuali: non attraverso un lessico concettuale che esorbita fin dal principio dall'*usus* caproniano. [...] La (a)teologia negativa, la meontologia al centro delle ultime raccolte è messa in figura dalla ripetizione tematica di un esiguo lotto di allegoremi (la partenza, il ritorno, il congedo, il borgo, il bosco, la foresta, la notte, l'alba, il lucore, il gelo, l'osteria, lo sdoppiamento, la reversibilità, la caccia) la cui alternanza in un continuo giroscopio di affermazione e negazione rappresenta la vera posta in gioco teoretica. In questo senso Caproni non è un poeta-filosofo, ma è senza dubbio un poeta per filosofi, cioè soggetto a essere filosoficamente interpretato (Zublena, 2013, pp. 113-4).

Cambierà anche lo stile di Caproni: «poiché il poeta che aveva raggiunto l'eccellenza tanto nella tecnica aspra e quasi petrosa del *Passaggio d'Enea* che in quello dolce del *Seme del piangere*, a un certo punto dismette il suo canto, e [...] disfa ora e scompagina il suo prezioso strumento poetico. Il nesso formale che viene qui dissolto – o, piuttosto, sospeso – Caproni, riprendendo un'espressione dantesca, lo chiama legame musaico» (Agamben, 1996, p. 23).

6.4

Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Giovanni Raboni

Viaggio d'inverno di Bertolucci esce nel 1971. La casa editrice è Garzanti, che in questi anni pubblica molti autori estranei all'asse novecentista (Caproni, Penna, Rebora, Sbarbaro, Pasolini, Rosselli, Bellezza, cfr. Ferretti, 2004). Tredici anni più tardi, nel 1984, inizierà la pubblicazione di *La camera da letto*, terminata nel 1988. *La camera da letto* è un lungo romanzo in versi: per molti si tratta del capolavoro di Bertolucci. In realtà la sua opera principale rimane *Viaggio d'inverno*.

Come le tre raccolte precedenti, *Viaggio d'inverno* è un libro autobiografico. I paesaggi sono sempre quelli della campagna parmense, dove le stagioni creano uno sfondo ciclico insieme ai nuovi interni domestici romani. Ma le poesie del 1971 sono sensibilmente diverse dalle precedenti. Il cambiamento è innanzitutto stilistico: Raboni parla di una «colata informe» (Raboni, 2005). Un esempio è in questi versi tratti da *Dal balcone*:

Guardavamo insieme dall'alto sentivamo
all'unisono era un momento privilegiato
vedevamo il bambino con il suo
rastrello solitario quietamente adunare [...].

Bertolucci vuole avvicinare il ritmo della poesia all'oralità; dunque la sintassi non coincide con i punti in cui si va a capo, e l'*enjambement* diventa sistematico: *Dal balcone* si compone di diciassette versi e di un unico periodo. Una forma di regolarità è ricercata attraverso la metrica, costruita su forme particolari di esametri.

La novità principale, comunque, non è di tipo formale, ma riguarda la voce che prende la parola. I testi della raccolta del 1971, più fedeli di pagine di diario⁶, descrivono le nevrosi e i turbamenti («la notte imminente portatrice d'insonnia») di un soggetto che non è né il sosia caricaturale dell'autore reale (Giudici) né un suo doppio (Sereni, Luzi); al tempo stesso, ne è separato. In una continua autoanalisi descrittiva,

6. A volte i titoli delle poesie hanno una dimensione diaristica, danno riferimenti che permettono di collocare tempo e luogo della scrittura: *Dalla casa di Molly G.*; *Pensieri assistendo a «2001: Odissea nello spazio»*; *Pomeridiana*; *Di mattina presto e più tardi*; *La strada della Spezia*; *26 marzo*; *Leggendo Waldemar Bonsels a G.* ecc.

non priva di aspetti voyeuristici, Bertolucci rappresenta se stesso come dall'esterno. Un esempio è *Ritratto di uomo malato*:

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
e che occupa intero il quadro spazioso
sono io all'età di quarantanove anni, avvolto
in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
sia coricato o seduto: così è degli infermi
posti davanti a finestre che incorniciano il giorno,
un altro giorno concesso agli occhi stancatisi presto.

Ma se chiedo al pittore, mio figlio quattordicenne
chi ha voluto ritrarre, egli subito dice
«uno di quei poeti cinesi che mi hai fatto
leggere, mentre guarda fuori, una delle sue ultime ore».

È sincero, ora ricordo d'avergli donato quel libro
che rallegra il cuore di riviere celesti
e brune foglie autunnali; in esso saggi, o finti saggi, poeti
graziosamente lasciano la vita alzando il bicchiere.

Sono io appartenente a un secolo che crede
di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato
mentendo a me stesso: e ne scrivo
per esorcizzare un male in cui credo e non credo.

I particolari forniti nelle poesie non lasciano dubbi circa l'identificazione fra Attilio Bertolucci e il personaggio dei versi. Ma il distacco della voce dal suo oggetto produce una strana forma di monologo interiore, che spesso si rivolge esplicitamente a un pubblico, come in questo caso, e assume un atteggiamento teatrale. In *Ritratto di uomo malato* si crea un cortocircuito: Bertolucci descrive un quadro in cui è rappresentato un uomo sul punto di morte («[...] così è degli infermi / posti davanti a finestre che incorniciano il giorno») e segnala subito di esserne il protagonista («sono io all'età di quarantanove anni [...]»). Poi spiega che l'autore (il figlio), in realtà, ha raffigurato uno dei poeti cinesi letti in un libro che gli ha regalato: dunque il ritratto si riferisce a un poeta che affronta la vita e la sua fine con eguale stoicismo («[...] saggi, o finti saggi, poeti / graziosamente lasciano la vita alzando il bicchie-

re»). Bertolucci rivela di aver cercato un'identificazione con quell'immagine, cercando di esorcizzare in questo modo fragilità e nevrosi personali («Sono io appartenente a un secolo che crede / di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato / mentendo a me stesso: e ne scrivo / per esorcizzare un male in cui credo e non credo»).

L'estroflessione dell'angoscia in *Viaggio d'inverno* è accentuata dal ripetersi dell'immagine del dissanguamento, e dalle frequenti invocazioni «lasciami», «lasciate», «lasciatemi», «datemi» (Raboni, 2005). C'è qualcosa di luttuoso nelle descrizioni paesaggistiche, anche quando riguardano campi arsi dal sole, scenari estivi o primaverili. Bertolucci espone di continuo il senso di colpa per il turbamento psichico: «[...] Eppure / se il mattino ti svegli piangendo non tutto / è perduto. Freud ha ragione / ma torto, la nevrosi è sì la condizione / della salute: la salute esiste / però, accontentiamoci che / passate l'estate e l'età / anche tu sia "abbastanza sana, / non troppo malata"» (*La crescita di una bambina*). Il mal di vivere non rappresenta più una forma di elezione e ciò che identifica il poeta (come ancora in Montale o in Luzi); la distonia dalle cose è vissuta con senso di colpa: «Ma devo rallegrarmi, non cadere / in una vaneggiante tristezza [...]» (*Presso la maestà B., un giorno d'agosto*). La memoria è un «privilegio amaro» e le cose intorno al poeta sono «senza memoria né speranza». L'autore si muove di continuo da una città all'altra, cercando ovunque un'immersione del mondo che risulta sempre infelice, e talvolta evocando un'appartenenza originaria e interrotta, non più possibile. Tra l'Emilia, Roma, Genova, La Spezia, le cliniche e gli ospedali, descrive un tempo continuamente circolare e sospeso: le cose accadono, si ripetono ciclicamente, le sementi fruttificano e le donne partoriscono (*Decisioni per un orto; Dal balcone*); ma questa ripetizione naturale è statica e mortuaria: «Eppure vita era anche il giorno che muore» si legge in *A Pasolini (in risposta)*.

Al termine di una poesia, Bertolucci si descrive riprendendo Baudelaire: «tu ipocrita voyeur mio simile mio io» (*Di mattina presto e più tardi*). Tuttavia proprio il distacco con cui talvolta si autorappresenta costituisce un elemento di modernità. L'osservazione dall'esterno rimane anche quando è ricordato un evento storico, che però si intreccia all'autobiografia: è il caso di *Verso Casarola*. Siamo nel pieno della guerra («scoccando nel cielo il mezzogiorno montano / del 9 settembre '43») e il poeta descrive se stesso da giovane, mentre fugge con la famiglia in un luogo sicuro sugli Appennini «più in alto più in basso

nel faticato Appennino»). Anche per lui la guerra è un appuntamento mancato, e il ricordo ha un tono spesso elegiaco («[...] quelli cui toccherà pagare / anche per noi insolventi»); tuttavia c'è più distacco rispetto a una poesia come *Presso il Bisenzio* di Luzi.

La ricezione di Bertolucci è avvenuta soprattutto in chiave antinovcentista. In questo modo si rischia di schiacciare la sua poesia tra una forma di neocrepuscolarismo o di epigonismo di Saba, da un lato, e la tendenza alla fusione di poesia e prosa nel romanzo in versi, dall'altro. *Viaggio d'inverno*, in realtà, è una delle raccolte liriche più moderne e più interessanti del Novecento.

Antilirismo, autobiografia in versi, tendenza alla prosa e alla teatralizzazione della poesia caratterizzano i libri pubblicati fra il 1956 e il 1975 da Giovanni Giudici (1924-2011). Come sottolineato da Mengaldo già a fine anni Settanta, «i tre anni di differenza da Zanzotto e i due da Pasolini ed Erba bastano perché la poesia di Giudici nasca, in sostanza, postuma all'ermetismo» (Mengaldo, 1978). Dopo l'esordio nel 1953 (*Fiori d'improvviso*, Edizioni del Canzoniere, 1953) e altri primi libri giovanili, Giudici si esprime con forza e originalità maggiori a partire da *L'educazione cattolica* nel 1963, e soprattutto con *La vita in versi* nel 1965; segue *Autobiologia* nel 1969 (tutte pubblicate con Mondadori). Nei decenni successivi scrive ancora moltissimo, e il suo stile cambia negli anni Ottanta. I suoi versi, tranne il successivo *Dedicato ai pompieri di New York* sulla rivista "Poesia" nel 2001, sono raccolti in *I versi della vita*, il Meridiano a lui dedicato nel 2000: il titolo rovescia quello del primo libro importante, e conferma la vocazione di Giudici al canzoniere poetico. L'esperienza biografica ossessivamente inseguita dalle poesie, però, è radicalmente diversa rispetto al modello del canzoniere tradizionale. Le novità principali sono due. Innanzitutto l'io posto al centro dell'autobiografia è un «sosia di se stesso» (Raboni, 2005), del tutto caricaturale; oppure è sostituito da personaggi esterni. Inoltre, anche se continua a raccontare lo «sgomento d'esistere», questo riguarda ormai una vita fatta di «impiegatezze frustrazioni» assolutamente comune, di cui è sottolineata la banalità.

Giudici vuole dare spazio in poesia alle esistenze ripetitive e alienate della realtà piccolo-borghese lombarda negli anni Cinquanta. Per farlo, mette in scena il personaggio di se stesso insieme ad altri, fino a dare la parola a un suicida (*L'assideramento*) o a una voce femminile (*La Bovary c'est moi*).

Deve essere stato l'abbaglio di un momento
 un tac di calamita da una parola mia o sua.
 E io che ci ricasco benché lo so come sono.
 Ma ti amo – mi ha ripetuto e come faccio
 a non riamarlo io che non chiedo altro.
 Poi tutti a bocca aperta che uno come lui
 con una come me che nemmeno col pensare avrei osato.
 Continuo a domandarmi come è possibile che.
 Chissà cos'ha in mente chissà in me cosa vede.
 Chissà cosa ama se pure ama.

Potrei supporre di non sapere come sono
 e che anche lui si domandi come è possibile che.
 Ma temo sia più vero quello che so di sapere
 E lui se non oggi domani riaprirà gli occhi.
 Forse ci sta già pensando a come cavarsene fuori
 più avanti dei miei timori.
 Non devo illudermi perché dopo sarà peggio.
 Meglio dirglielo subito che se ha un sospetto è vero.
 Che faccia conto sia stato come uno sbaglio al telefono.
 Insomma niente – e che se vuole può andarsene.

L'adozione di maschere coincide con un tentativo di biografia sociale da parte di Giudici (Mengaldo, 1978). La rappresentazione di contesti milanesi grigi, nei quali l'aria è «viziata dallo smog» e le vite sono spesso animate da «un'angoscia futile», sono vicine a quelle che, negli stessi anni, si leggono nelle opere di Luciano Erba. Questo tipo di ritratto dell'anonimato metropolitano ha dei punti in comune con romanzi e poemetti degli autori di "Officina" (ad esempio, Risi); non è improbabile anche l'influenza di Pasolini e quella di Fortini, con il quale condivide il lavoro all'Olivetti a Milano negli anni Cinquanta.

Per altri aspetti, Giudici rappresenta l'opposto di Fortini: la sua elegia del quotidiano non soltanto è del tutto dimessa ed estranea al classicismo, ma racconta la «grigia innocenza che innocenti ci tiene» di «private persone senza storia» (ancora da *Una sera come tante*). Le voci di *La vita in versi* e di *Autobiologia* sono costrette all'esperienza della solitudine; ma le loro frustrazioni, velleità e desideri non aspirano a un orizzonte diverso, né l'autore è disposto a prenderle sul serio. Quando il protagonista dei versi è il poeta, viene descritto come un intellettuale piccolo-borghese sospeso fra «due chiese», quella marxista e quella cattolica, dalla cui influenza non può liberarsi («scrivere

versi cristiani in cui si mostri / che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti»). La rappresentazione cinica e tendente al grottesco non risparmia neanche l'autore stesso (*Una sera come tante*). L'utopia, l'integrità dell'io e il continuo confronto con i «destini generali» di Fortini sono del tutto estranei al soggetto teatralizzato e rassegnato di Giudici. L'unica reazione possibile è accettare l'alienazione che caratterizza chi vive nell'Italia del boom economico: «Solo chi non tenta / di salvarsi non è perduto». La presenza di una maschera è ostentata anche attraverso l'aspetto formale: da un lato il lessico è colloquiale, imita le conversazioni parlate, ha molte aperture a linguaggi settoriali; dall'altro alcune poesie esibiscono una «soprassaturazione formale» (Mengaldo) destinata a infittirsi nelle raccolte successive, e a determinare la svolta degli anni Ottanta.

«Parler de loin ou bien se taire»: questa frase di La Fontaine, posta in epigrafe a *Le case della Vetra* (Mondadori, 1966), potrebbe essere considerata un efficace commento a tutta la poesia di Giovanni Raboni (1932-2004). Ne evidenzia in modo immediato, infatti, la caratteristica reticenza o *understatement* della voce poetica.

L'opera di Raboni si divide nettamente in due parti: le opere scritte durante gli anni Sessanta e Settanta, riunite e rielaborate poi nel 1988 in *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987* (Mondadori, 1988); quelle dagli anni Ottanta in poi, nelle quali c'è una svolta metrica. Prima del 1966 Raboni ha già pubblicato due raccolte (*Il catalogo è questo: quindici poesie*, Lampugnani Nigri, 1961; *L'insalubrità dell'aria*, Scheiwiller, 1963); ma *Le case della Vetra* può essere considerato il suo primo libro importante. Alcune delle sue poesie iniziali sono raccolte nel 1967 in *Gesta romanorum* (Lampugnani Nigri). Segue *Cadenza d'inganno* (Mondadori, 1975), che riunisce le opere fra il 1966 e quella data.

Le case della Vetra e *Cadenza d'inganno* sono libri molto compatti: entrambi raccontano la vicenda biografica di un personaggio riconducibile all'autore. Il centro geografico di questi testi è Milano⁷. Il tempo delle poesie di Raboni è la storia contemporanea: dopo la stagione delle proteste del 1968 e la strage di Piazza Fontana si accentua la com-

7. Milano è una città che «non è per viverci, in fondo», si legge in *Una città come questa*. In *Come cieco, con ansia...* è inserito anche l'indirizzo preciso dell'autore, «via San Gregorio primo piano»: lo ha già fatto Sereni in *Il muro*.

ponente etica e polemica dell'autore; i riferimenti alla storia pubblica entrano soprattutto in *Cadenza d'inganno* (ad esempio in *L'alibi del morto*). Ma si tratta anche di un tempo privato, con frequenti richiami alla cronaca familiare, colloqui con soprattutto a partire dalla parte finale di *Le case della Vetra*. Quello che segue è un esempio da *Cadenza d'inganno*:

Siano con selvaggia compunzione accese
le tre candele.
Saltino sui coperchi con fragore i due
compari di spada compiuti uno
sei anni e mezzo, l'altro cinque
e io trentaquattro e la mamma trentadue
e la nonna, se non sbaglio, sessantotto.
Questa scena non verrà ripetuta.
La scena non viene diversamente effigiata. E chi
si sentisse esule o in qualche
percentuale risulta ingrugnato
parli prima o domani.
Accogli, stregghino di marzapane, la nostra sospettosa tenerezza.
Seguano come a caso stridi
di vagoni piombati, raffiche di mitragliatrice.

In *Poesia degli anni Sessanta* (Editori Riuniti, 1976; ma il libro raccoglie articoli e saggi scritti negli anni precedenti) Raboni traccia ritratti critici molto efficaci, fra gli altri, di Giudici, Sereni, Montale, Bertolucci, Fortini; dedica spazio ad autori "lombardi" come Giorgio Cesarano, Tiziano Rossi, Franco Loi, Antonio Porta; parla della poesia, della letteratura e delle questioni che si sono rivelate determinanti per la sua generazione. Da questi saggi si possono ricavare tracce importanti per comprendere la prima fase della sua scrittura in versi. Il classicismo moderno di Montale e Sereni, la linea lombarda, ma anche la contemporanea lettura di Eliot, Pound e Lee Masters ne definiscono i confini.

Raboni è alla ricerca di una poesia che possa «vivere insieme alla vita, vivere i problemi dell'esistenza e della storia». Per questo guarda alle antologie poetiche inglesi e americane, e alla funzione "metaforica" degli oggetti rispetto al reale; per questo guarda soprattutto a Sereni:

Faccio fatica a distinguere quello che Sereni mi ha dato come poeta e quello che mi ha dato come persona. [...] Quello che Sereni andava facen-

do mi sembrava quello che io avrei dovuto fare: una coincidenza assoluta. Man mano che venivo a conoscere le poesie che sarebbero confluite negli *Strumenti umani*, sentivo che mi precedeva di un passo: erano cose che anch'io andavo facendo, ma lui le faceva con maggiore lucidità. È stato un lavoro che ha accompagnato la mia poesia in modo capillare. Sereni ha volto, interpretato, dato forma a un bisogno generale, il bisogno [...] di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell'istituzione poetica⁸.

Preso atto della crisi del linguaggio lirico tradizionale nel secondo dopoguerra, i suoi libri cercano una via alternativa sia rispetto al postmodernismo, sia rispetto ai Novissimi e alla Neoavanguardia (cfr. *La provocazione centrista*, 1961). Raboni non rinuncia a porre al centro del testo una soggettività precisa, connotata nel tempo e nello spazio; per farlo usa un linguaggio che si adatta spesso al parlato comune, e una metrica che tende alla regolarità. Come Giudici, ricorre a una teatralizzazione dei dialoghi, che riguarda anche il personaggio dell'autore stesso; ma nei suoi libri non si trovano l'ironia o il cinismo quasi caricaturale, che talvolta caratterizzano la *Vita in versi*. Anche Raboni parla di sé per interposta persona; a spingerlo sono il pudore o reticenza verso l'autobiografia.

Oltre a essere un retaggio del sottofondo lombardo dal quale è influenzato, questo atteggiamento di *understatement* gli permette di trovare una soluzione personale a quella crisi della prima persona che accomuna i poeti di questa generazione:

era anche un segno dei tempi, un modo di vivere quella crisi della lirica che, negli stessi anni, spinge molti poeti alla scoperta del poemetto narrativo o saggistico, al montaggio impersonale di frammenti plurilinguistici, alla poesia di impianto teatrale o alla regressione verso una pronuncia lirica preconsocia o inconscia. Solo nella terza parte delle *Case della Vetra* l'io poetico si avvia a coincidere con l'io biografico, e solo allora Raboni diventa se stesso, nonché il più importante fra i continuatori di Sereni. Da quel momento in poi, il soggetto lirico coincide con l'autore e può raccontare senza ironia le proprie esperienze personali o meditare in forma seria sui risvolti privati degli eventi pubblici (Mazzoni, 2005c, p. 121).

8. Sono parole di Raboni, che si leggono in un'intervista del 2004, cfr. Mazzoni (2004, p. 143).

6.5

Pier Paolo Pasolini

Per definire la personalità intellettuale e letteraria di Pier Paolo Pasolini, Fortini parla di una peculiare disponibilità a un'ininterrotta contemplazione di se stesso. Fa parte di questo atteggiamento l'estetizzazione continua di alcuni temi, che si intrecciano nelle sue opere. Dal cinema alla poesia, passando per il romanzo, la saggistica di tipo civile e la critica letteraria, Pasolini fonde di continuo eros e morte, storia privata e storia collettiva; contrappone un passato, sede di verità e di bellezza primigenia, a un presente corrotto e «schizoide». Nelle raccolte pubblicate a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta con Garzanti, *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (1961), questo contrasto è particolarmente forte e rispecchia il trasferimento dell'autore dal Friuli a Roma. A Roma, dove rimarrà fino alla morte, sono più evidenti i mutamenti economici e sociali che lo indurranno a parlare di «mutazione antropologica» negli anni Sessanta.

Contemporaneamente alla raccolta di poemetti viene diffuso *La libertà stilistica*, un saggio in cui si trovano già le linee generali del suo contributo alla storia del canone della poesia; queste tesi sono proposte in forma più compiuta in *Passione e ideologia*, pubblicato nel 1960. In *Passione e ideologia* non c'è una proposta esplicita o progettuale di poetica personale. Al tempo stesso, la poetica di Pasolini emerge in modo molto chiaro sia quando interpreta e ricostruisce la poesia del Novecento, sia quando affronta in modo diretto questioni come l'*engagement* intellettuale e lo sperimentalismo stilistico. La poesia deve corrispondere al proprio tempo: deve avere un argomento civile, cioè politico, eventualmente epigrammatico; deve distinguersi dall'opera del novecentismo, identificata soprattutto con gli autori di *Lirici nuovi*. Già nel 1943, recensendo l'antologia di Anceschi, Pasolini la considera «un esemplare molto rappresentativo – e perciò quasi perfetto in sé – del sentimento poetico odierno»; e aggiunge che

Esaminato punto per punto tale passo [qui Pasolini si riferisce all'*Introduzione* di Anceschi], avvertiremo subito come quella *storia del cuore* che non può essere *attuale* e neppure ha da esser risolta in diario o narrazione, ci si presenti onestamente come una tra le nozioni più acquisite, risolte, e, direi, serene della nostra critica [...]. Del resto [...] non potremo che rimanere abbastanza dubitosi davanti a quella “non so che prevalenza del libero gioco dei riflessi

irrazionali e analogici”, a quella “assoluta vaghezza d’atmosfera”, ecc.; tutti attributi bellissimi, ma di una gracilità che quasi sconforta. A parte il fatto che, qui, l’unica poesia allusa ci sembra quella ungarettiana (e poi, in genere, quasimodiana), ci sembra che di Ungaretti, in fondo, non vi si affermi o definisca che una sua poesia minore, o anche, se si vuole, la sua “poetica”: ma, coi “riflessi irrazionali e analogici”, con la “vaghezza di atmosfera”, vorremmo sapere se non si usi un tradimento o almeno una tergiversazione a quanto si diceva sulla *storia del cuore* [...]. E forse proprio in questo “puro gusto letterario” – che in Anceschi è ineccepibile, e, come esemplare, perfetto – è da ricercarsi quella debolezza, che ci rende un po’ scontenti e ci fa guardare amaramente queste pagine: è un’antologia che ricomponne le forme della nostra odierna poesia, proprio secondo quel suo aspetto letterario e distaccato dall’umano che è uno fra i suoi aspetti più appariscenti, ma, infine, più innocui e più criticamente trascurabili; tuttavia è quello che meno avremmo voluto notare in un’antologia, con scopo riassuntivo e divulgativo⁹.

Verso la Neoavanguardia di Sanguineti e Pagliarani, d’altronde, Pasolini non mostra maggiore entusiasmo: già a quest’altezza cronologica si legge che «il neosperimentalismo, come abbiamo tentato di dimostrare, tende semmai a essere epigono, non sovversivo, rispetto alla tradizione stilistica novecentesca» (Pasolini, 1960, pp. 530-2). Qual è, dunque, la via da intraprendere per reagire alla tradizione poetica italiana del “canto”?

Le soluzioni tentate sono diverse. *Le ceneri di Gramsci* è una raccolta di poemetti, nei quali è usata una versione moderna della terzina dantesca; il precedente al quale guarda Pasolini è Pascoli. Qui Pasolini raggiunge alcuni dei suoi momenti migliori: ad esempio, con *Il pianto della scavatrice*. Nel poemetto più celebre della raccolta c’è una struttura narrativa debole (cfr. Zublena in Giovannuzzi, 2003, pp. 45-85), quella della passeggiata compiuta dal soggetto che prende la parola. L’osservazione della realtà è un punto di partenza per la riflessione gnomica, che mira a un confronto con la storia, ma rimane espressione di una soggettività molto marcata, sempre invischiata all’oggetto rappresentato: gli operai «con gli stracci e le canottiere arsi / dal sudore» vengono idealizzati, e in loro è proiettata la possibilità di un progresso verso una società socialista. La comparsa di una «straziata [...] vecchia

9. La recensione si intitola *Commento a un’antologia di Lirici nuovi*; viene pubblicata su “Il Setaccio”, III, 5, marzo 1943 (ora si legge nella sezione dedicata ai *Saggi giovanili* dei *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cfr. Pasolini, 1999a, pp. 40-8).

scavatrice» introduce un elemento che stona con l'immagine iniziale; il paesaggio diventa «[...] nuovo isolato, brulicante / in un ordine ch'è spento dolore». La purezza, oltre a essere nell'immagine degli operai al lavoro, è concentrata nell'autoerotismo: «[...] il più divino / sentimento in quel basso atto umano / consumato nel sonno mattutino». Anche in questo caso c'è una continua sovrapposizione della propria soggettività con il mondo esterno e con la riflessione filosofica.

A differenza di altri poeti della sua generazione, Pasolini considera l'autobiografia ancora significativa in quanto tale, tanto da essere posta sullo stesso piano della storia pubblica (all'opposto di Fortini). Non c'è bisogno di ricorrere a interposte persone o a forme di straniamento del linguaggio, per dire io nei versi, perché esiste ancora una verità conoscibile, e al poeta spetta il compito di rivelarla. Per questo motivo alle poesie è affidata l'espressione diretta della sua progressiva sfiducia verso iniziali sedi di accesso alla conoscenza: la Chiesa (*L'usignolo della chiesa cattolica*) e il marxismo (*La religione del mio tempo*). Questa posizione è stata spesso criticata e considerata una delle ultime forme di decadentismo o dannunzianesimo. Fortini, rimasto a lungo uno dei principali critici pasoliniani, nel 1959 parla di «volgarità di conflitti psicologici e ideologici» e di «falsità melodrammatica», a proposito delle *Ceneri di Gramsci*. Ma lo stesso Fortini scriverà:

È probabile che il tempo abbia già impresso a sfolire l'opera di Pasolini. [...] Là dove quasi tutti i poeti suoi contemporanei o immediati predecessori si mantenevano una via d'uscita, una via di salvezza mediante il riserbo, il silenzio o la cosiddetta «decenza» di cui Montale aveva parlato, egli aveva avvertito la necessità morale dell'indecenza, del «testimoniare lo scandalo», del trionfo dell'indegnità e dell'eccesso. Alla sua morte alcuni autori e critici della «nuova avanguardia» invecchiata, che già lo avevano combattuto in vita, hanno scritto o detto che con lui era morto l'ultimo rappresentante dell'equivoca simbiosi di vita e di opera. Certo. Ma perché quella convivenza, tardoromantica e decadente, non si dia più, troppe cose devono scomparire nella struttura sociale e nell'organizzazione culturale; fra cui la stessa possibilità di una letteratura «d'avanguardia».

Lo sperimentalismo di Pasolini, soprattutto dalle *Ceneri di Gramsci* in poi, consiste nell'esplorare vie alternative alla tradizione lirica italiana per fondere momenti narrativi, riflessione in versi e autoanalisi. I risultati sono eterogenei, ma il tentativo è uno dei più originali di quegli anni, e di per sé molto interessante, soprattutto se letto parallelamente

alle riflessioni di Pasolini sulla società contemporanea. Si pensi a un testo composito come *Una disperata vitalità*, poemetto pubblicato in rivista e poi confluito nell'antologia *Poesie in forma di rosa* (Einaudi, 1964):

[...]
 come in un film di Godard:
 sotto quel sole che si svenava immobile
 unico,
 il canale del porto di Fiumicino
 – una barca a motore che rientrava inosservata
 – i marinai napoletani coperti di cenci di lana
 – un incidente stradale, con poco folla intorno...
 come in un film di Godard – riscoperta
 del romanticismo in sede
 di neocapitalismo cinismo, e crudeltà
 [...]
 Nella logica del montaggio narcisistico
 si stacca dal tempo, e v' inserisce
 Se stesso:
 in immagini che nulla hanno a che fare
 con la noia delle ore in fila
 col lento risplendere a morte del pomeriggio.

Pasolini negli anni Sessanta abbandona l'ossequio alle forme metriche tradizionali, e sperimenta soluzioni ibride. Arriviamo così alla sua ultima opera, *Trasumanar e organizzar*. Questa raccolta viene pubblicata ben sei anni dopo l'ultima; per uno scrittore prolifico come Pasolini, si tratta di un tempo enorme. L'attualità contemporanea continua a essere al centro dei versi, ma non c'è più alcuna intenzione di fare epos civile. Qui Pasolini tende piuttosto a un atteggiamento ironico, non molto distante in alcuni punti da quello di Montale in *Satura* (pubblicato nello stesso anno): entrambi passano da un uso della poesia tragico, fondato su un rigore formale e su un'integrità personale, a uno desublimato; commentano il mondo contemporaneo mescolando ironia e toni conservatori. Come si legge in *La nascita di un nuovo tipo di buffone*:

Io non ho più il sentimento
 che mi fa avere ammirazione per me.
 Non considero il fondo delle mie parole
 come un fondo prezioso, una grazia,
 qualcosa di speciale e di particolarmente buono [...]

Attraverso l'umorismo rientro nell'ordine. [...]
 Che cosa comunico, se non comunico più,
 se, tutto sommato non ho mai comunicato
 altro che il piacere di essere ciò che sono?

Per Pasolini, fino alla fine, l'espressione di se stesso significa abbracciare tutta la realtà possibile, «ma anche rivelare, con ingenuità disarmata (e sottilmente accusatoria) la propria inadeguatezza al compito» (Siti, 2003).

La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?
 Gli intellettuali urlanti avranno certo di che indignarsi
 (assistiti dall'ombra di Zdanov che non sanno nemmeno chi fu)
 dal mio trarre conclusioni dal colore dell'aria che si oscura
 su questi volti accesi nel mondo dell'azione
 come sull'altra faccia del cielo.
 Ma il nostro mondo è schizoide, cari amici [...]

Pasolini muore in modo misterioso nel 1975. La sua poesia entra a far parte del canone molto presto. Se *Le ceneri di Gramsci* lo rende soprattutto un poeta civile, *Trasumanar e organizzar* viene spesso considerato una parte non importante e quasi estranea al resto della sua opera (cfr. Mengaldo, 1978), come se non aggiungesse nulla alla sua poetica. In realtà la crisi di Pasolini davanti alla nuova società italiana diventa un'occasione di autoanalisi, permette di far emergere una scissione che l'intento civile e politico oscurava nei poemetti del 1956. Ne nascono poesie come *Versi del testamento*:

La solitudine: bisogna essere molto forti
 per amare la solitudine; bisogna avere buone gambe
 e una resistenza fuori del comune; non si deve rischiare
 raffreddore, influenza o mal di gola; non si devono temere
 raffreddori o assassini; se tocca camminare
 per tutto il pomeriggio o magari per tutta la sera
 bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è;
 specie d'inverno; col tronco che tira sull'erba bagnata,
 e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi;
 non c'è proprio nessun conforto, su ciò non c'è dubbio;
 oltre a quello di avere davanti tutto un giorno e una notte
 senza doveri o limiti di qualsiasi genere.
 Il sesso è un pretesto. Per quanti siano gli incontri
 – e anche d'inverno, per le strade abbandonate al vento,

tra le strade d'immondizia contro i palazzi lontani,
essi sono molti – non sono che momenti della solitudine;
più caldo e vivo è il corpo gentile
che unge seme e se ne va,
più freddo e mortale è intorno il diletto deserto;
è esso che riempie di gioia, come un vento miracoloso,
non il sorriso innocente o la torbida prepotenza
di chi poi se ne va; egli si porta dietro una giovinezza
enormemente giovane; e in questo è disumano,
perché non lascia tracce, o meglio, lascia una sola traccia
che è sempre la stessa in tutte le stagioni.

Un ragazzo ai suoi primi amori

altro non è che la fecondità del mondo.

È il mondo che così arriva con lui; appare e scompare,
come una forma che muta. Restano intatte tutte le cose,
e tu potrai percorrere mezza città, non lo ritroverai più;
l'atto è compiuto, e la sua ripetizione è un rito. Dunque
la solitudine è ancora più grande se una folla intera
attende il suo turno: cresce infatti il numero delle sparizioni –
l'andarsene è il fuggire – e il seguente incombe sul presente
come un dovere, un sacrificio da compiere alla voglia di morte.
Invecchiando, però, la stanchezza comincia a farsi sentire,
specie nel momento in cui è appena passata l'ora di cena
e per te non è mutato niente; allora per un soffio non urli o piangi;
e ciò sarebbe enorme se non fosse appunto solo stanchezza,
o forse un po' di fame. Enorme, perché vorrebbe dire
che il tuo desiderio di solitudine non potrebbe esser più soddisfatto,
e allora cosa ti aspetta, se non ciò che non è considerato solitudine
è la solitudine vera, quella che non puoi accettare?

Non c'è pena o pranzo o soddisfazione del mondo,
che valga una camminata senza fine per le strade povere,
dove bisogna essere disgraziati e forti, fratelli dei cani.

Il pubblico della poesia (1975-89)

7.1

Gli anni Settanta e Ottanta

Per la poesia italiana gli anni Settanta sono un decennio particolarmente interessante, perché si verificano contemporaneamente fenomeni molto diversi e decisivi. Nel 1975, lo stesso anno in cui muore Pasolini, Montale pronuncia un discorso che è quasi un *requiem* per il genere lirico. Intanto Raboni pubblica *Cadenza d'inganno* (Mondadori); Caproni entra in una nuova fase con *Il muro della terra* (Garzanti); Alfonso Berardinelli (1943) e Franco Cordelli (1943), due critici trentenni, allestiscono un'antologia che documenta per la prima volta una nuova generazione di poeti. Questo libro è *Il pubblico della poesia*. I testi, ma anche le risposte al questionario dei curatori contenute nell'ultima sezione dell'antologia, testimoniano una diversità radicale rispetto alle opere coeve degli autori che hanno esordito prima del 1968.

L'anno successivo Rosselli pubblica uno dei suoi libri più belli, *Documento 1966-1973* (Garzanti); Zanzotto si serve soltanto del dialetto per i versi di *Filò* (Edizioni del Ruzante). Contemporaneamente, escono importanti raccolte d'esordio: *Somiglianze* (Guanda) di Milo De Angelis; *L'aspetto occidentale del vestito* (Guanda) di Giampiero Neri¹; *Il disperso* (Mondadori) di Maurizio Cucchi. De Angelis diventerà il poeta più importante della generazione del *Pubblico della poesia*; inoltre è tra i fondatori di "Niebo", una rivista pubblicata a Milano fra il 1977 e il 1980. "Niebo" riesce ad aggregare molti poeti, in quanto intercetta un bisogno di poesia intesa come svelamento, rivelazione di

1. Il libro di Neri è uno degli esempi più importanti di poesia in prosa nel secondo Novecento: cfr. a questo proposito Cortellesa (2006) e Giovannetti (2008).

una verità cui si può giungere solo attraverso il mito e l'intuizione. Gli autori di riferimento sono molti ed eterogenei: Lucrezio (tradotto da De Angelis), Blanchot, Lesmian, Hölderlin, Benn, Bonnefoy. I poeti aggregati da "Niebo" proclamano idee neoromantiche, irrazionalistiche ed esistenzialiste. Proprio mentre la storia italiana attraversa un periodo di scontro politico e dibattito pubblico particolarmente aspri, si fa strada l'idea che la poesia debba rivelare soprattutto un senso del mondo che è altrove, al quale tutt'al più si può giungere attraverso l'espressione di emozioni private. Come dirà De Angelis molti anni dopo, «noi di Niebo cercavamo qualcosa che non ha luogo [...] un'eternità poetica» (Vincentini, 2008).

Lo stesso principio di irriducibilità dell'uomo alla sua dimensione sociale ispira la selezione di un'altra antologia, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* (Pontiggia, Di Mauro, 1978). «La prima cosa che colpisce dell'Introduzione a *La parola innamorata* è che non si capisce niente, ma traspare comunque un'esigenza molto forte: una volontà di gioco, di recupero ludico-amoroso della parola». Con questo commento un poeta e scrittore, Aldo Nove (1967), parlerà dell'antologia di Pontiggia e Di Mauro molti anni dopo (cfr. Nove, 2000). *La parola innamorata* ha una struttura apparentemente tradizionale: una prefazione scritta da entrambi i curatori; la parte antologica vera e propria, con i testi ordinati per autore; due pagine di informazioni bio-bibliografiche sui poeti selezionati, quattro di bibliografia. La prefazione, molto breve, è intitolata *La statua vuota*, e può essere considerata un "manifesto paradossale". Da un lato, infatti, queste pagine sono la chiave di lettura dell'intera antologia: i due curatori vi espongono un'idea della poesia e una poetica molto precisa, alla quale si suppone che si conformino in diversa misura tutti i testi raccolti; in un certo senso, il cuore della *Parola innamorata* è la sua prefazione molto più che le poesie che contiene. Dall'altro, è una prefazione che rifiuta qualsiasi funzione di «annunciazione» (Pontiggia, Di Mauro, 1978, p. 19), ossia di essere in qualche modo programmatica, o esplicativa e dichiarativa da un punto di vista teorico. Questo rifiuto è evidente nei sette paragrafi in cui si divide². In queste pagine si legge che la parola poetica, per

2. Definisco "paragrafo" ognuna delle sette parti in cui è suddivisibile *La statua vuota*. Poiché non si tratta di una divisione voluta dagli autori, è giusto precisarne i criteri, indicando dove inizia ciascun paragrafo: par. 1, p. 9; par. 2, p. 12; par. 3, p. 13; par. 4, p. 14; par. 5, p. 15; par. 6, p. 16; par. 7, p. 17.

essere realmente tale, deve essere «rapinosa, innamorata, colorata», e che la poesia è «il segno [...] che si scopre allontanato in un viaggio straniero, dilatato nel gioco [...] di un paradosso limpido ed effimero, fuori dalla logica e dal potere di una dimostrazione squillante». Il tono enfatico nasce dalla polemica verso quelli che sono considerati abusi interpretativi della poesia, cioè le analisi critiche dello storicismo «sociologizzante, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci», e quelle dell' «imperialismo della sociologia» (ivi, p. 10).

Quando si parla della *Parola innamorata*, di solito viene messo in rilievo soprattutto l'aggettivo contenuto nel titolo, in quanto esprime un aspetto che caratterizza l'antologia: la poesia sfugge a qualsiasi definizione storica o ideologica, e viene considerata un'attività irrazionale; per questo può solo essere «auscultata», come dei passi di danza, o come «le dita di un amante che scioglie un filo dell'invisibilità ed invita alla gioia di un verso non descrivibile» (ivi, p. 16). Forse non è superfluo fare attenzione anche al sottotitolo, che generalmente passa inosservato: *I poeti nuovi 1976-1978*. La categoria di "poeti nuovi" non è affatto astorica, bensì riconducibile al linguaggio critico del Novecento: rievoca l'antologia di Anceschi (*Lirici nuovi*, 1943) e quella di Giuliani (*I Novissimi*, 1961); molte pagine di storiografia letteraria sono state scritte a partire da questa definizione, sia avallandola, sia opponendovisi (si pensi solo ai saggi di Pasolini o all'antologia di Sanguineti; ma ai poeti nuovi fa riferimento anche Mengaldo nell'*Introduzione a Poeti italiani del Novecento*). Che anche Pontiggia e Di Mauro se ne servano non stupisce, bensì conferma la natura di "manifesto paradossale" dell'antologia. Per quanto in modo ambiguo e involontario, anche *La parola innamorata* porta il segno delle discussioni critiche del proprio tempo.

Oltre a De Angelis, l'autore più importante antologizzato nella *Parola innamorata* è Valerio Magrelli. Il suo primo libro, *Ora serrata retinae*, viene pubblicato a Milano da Feltrinelli nel 1980. Fino a quel momento, sono usciti per Feltrinelli soprattutto libri della Neoavanguardia. *Ora serrata retinae*, invece, va in una direzione molto diversa: la lingua dei testi mira alla comunicabilità molto più che alla scomposizione del linguaggio. La poesia di Magrelli non somiglia a quella di De Angelis, Conte, Mussapi: priva di elementi neoromantici, non presenta lessico né sintassi oscure, e non aspira a rivelare una verità trascendente attraverso la parola poetica. Al contrario, la caratterizza-

no una lingua che sarà definita più volte “cristallina” e molti elementi metaletterari; si alimenta in parte di quella cultura «semiologica» criticata nella *Statua vuota*.

Sia De Angelis sia Magrelli scrivono poesie che non hanno alcun legame con la cultura neoavanguardista allora in voga e, apparentemente, neanche con la tradizione precedente. Entrambi scrivono anche in reazione a un clima di impegno e di politicizzazione diffusa; nei loro testi prende la parola una voce che parla soltanto di e per se stessa, non conosce più alcun legame tra poesia e rivoluzione. Ma, nel caso di De Angelis, questa voce descrive una condizione prevalente di autoesclusione dal mondo; l’atonìa vitale può mutare temporaneamente attraverso l’esperienza erotica, il gesto atletico, la fiducia nell’atto poetico per rivelare la tragicità umana. Si muove in un tempo e in uno spazio precisi, che a volte entrano nel testo; la sua vicenda esistenziale può essere detta solo per frammenti e incorporando dialoghi. Per Magrelli l’esperienza è di secondo grado, indiretta: è la riflessione sulle percezioni e sulla stessa attività di scrivere versi. La voce poetica si guarda dall’esterno, osserva il proprio corpo con distacco; non parla direttamente del mondo che lo circonda, ma scompone le vie di percezione della realtà. Nel dibattito sulla poesia di quegli anni *Somiglianze* e *Ora serrata retinae* creano un prima e un dopo, e influenzano molto gli autori dei due decenni successivi.

Questi due libri, a ben guardare, non sono privi di rapporti con il canone poetico che li ha preceduti. A quasi quarant’anni di distanza, ormai è chiaro che i dialoghi di *Somiglianze* non potrebbero essere stati scritti senza la lettura di *Nel magma* di Luzi e di *Dialoghi con Leucò* di Pavese; e che per la nitidezza di *Ora serrata retinae* sono molto importanti autori francesi (Ponge, Valéry) e alcuni filosofi (Berkeley, Derrida), ma successivamente costituiscono un modello anche poeti della tradizione italiana come Sereni e Montale (cfr. Afrìbo, 2007). Tuttavia, per capire l’effetto di novità che De Angelis e Magrelli suscitano alla fine degli anni Settanta, è necessario considerare un cambiamento più generale, che si verifica a metà decennio e accomuna anche *Il disperso* di Cucchi, *L’ostrabismo cara* (Feltrinelli, 1973) di Cesare Viviani (1947), *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974) di Patrizia Cavalli (1947). Il postideologismo e il rifiuto di una concezione impegnata della letteratura rappresentano solo una parte di questa trasformazione, che costringe a una revisione delle categorie d’analisi per tutta la generazione del *Pubblico della poesia*.

La cultura neoavanguardista non smette di avere, in questi anni, una posizione egemonica. Sanguineti, Pagliarani, Balestrini, Porta continuano a pubblicare libri e a scrivere su giornali e periodici; tuttavia anche all'interno dei loro testi si percepisce un cambiamento. Nel 1979 Balestrini fonda la rivista "Alfabeta" insieme a Francesco Leonetti, Paolo Volponi, Umberto Eco, Maria Corti, Antonio Porta. La prima serie dura fino al 1988, e prosegue un tipo di militanza intellettuale che è in continuità con il passato. Sull'editoriale del primo numero il pubblico è identificato innanzitutto con quello «postsessantottesco»; tuttavia si legge che l'orizzonte comune della redazione è «una cultura di sinistra». Ma di cosa si parla su "Alfabeta"?

Il primo numero ci sembra abbastanza rappresentativo dell'orizzonte del dibattito culturale italiano in quegli anni. L'articolo d'apertura è un lungo testo di Eco intitolato *La lingua, il potere, la forza*, nel quale vengono commentati *Leçon* di Roland Barthes, pubblicazione di un celebre discorso di Barthes, pronunciato in occasione della lezione inaugurale del Collège de France del 1977 (*Foucault, il potere e la parola*). Dal 1979 al 1988, su questa rivista si commentano le principali novità in politica, filosofia, letteratura e critica letteraria, spesso con un occhio rivolto al dibattito critico francese e americano. Qui si svolgerà parte del dibattito sul postmoderno: è prima su "Alfabeta", e poi su "Critique", che Jean-François Lyotard pubblica un articolo di risposta a Jürgen Harbemas a proposito di modernità e postmodernità. Non manca attenzione alla poesia: vengono pubblicati testi di autori del Gruppo 63 (Giuliani, Porta) o di altri che hanno in comune l'atteggiamento dialettico verso il linguaggio lirico tradizionale (Rosselli, Zanzotto), talvolta poco più che esordienti (Zeichen); si commentano le nuove uscite e le ricostruzioni interpretative del canone, sempre con un orientamento chiaramente filoavanguardista. Sono di questo tipo, ad esempio, la recensione di Barilli all'antologia di Mengaldo del 1978; ma anche gli articoli sulla *Parola innamorata* o sul *Novecento* di Lupe-ri (Loescher, 1981).

Nel 1983, Porta pubblica su "Alfabeta" un articolo intitolato *Poesia bifronte*, nel quale introduce due gruppi di testi: il primo comprende autori che tentano «una riappropriazione dell'immagine puntando sul suo *al di là*», ovvero sulla sua dimensione metafisica; il secondo è un «territorio carnevalesco», dove si trovano epigoni della Neoavanguardia. Porta è stato antologizzato da Giuliani nei *Novissimi* nel 1961; ma accoglie positivamente la *Parola innamorata*, che costitu-

isce una reazione polemica al neosperimentalismo e alla poesia politicamente impegnata, e nel 1983 considera «giochi linguistici e ironie controllate» sullo stesso piano della «nuova poesia assoluta e certa»: rappresentano due possibilità di poesia dialogiche e speculari. L'anno successivo si spinge oltre: sempre su "Alfabeta", pubblica *Sentimento e forma, appunti*. Qui leggiamo che «Il senso della letteratura, oggi, è dare forma al sentimento» (Porta, 1984, p. 6.); contemporaneamente, cambia anche la sua poesia. Questa apertura documenta il dibattito di quegli anni, lo spostamento nella percezione di ciò che può essere detto con la scrittura in versi, e attraverso quali forme.

Negli anni Ottanta le discussioni proseguono. Dopo "Niebo" a Milano, in altre città italiane nascono riviste poetiche accomunate dal recupero della poesia come attività irrazionale, considerata da un punto di vista atemporale e come fonte di una conoscenza oscura. Spesso questo avviene ripristinando miti e riferimenti culturali neoromantici, e proponendo un rapporto più diretto e ingenuo con il testo poetico. È il caso di "Prato pagano" e di "Braci" a Roma; di "Scarto minimo" a Padova.

"Prato pagano" viene pubblicato per iniziativa di Gabriella Sica (1950), Paolo Prestigiaco (1947-1992) e Michelangelo Coviello (1950) tra il 1982 e il 1987; "Braci" è fondato nel 1980 da Beppe Salvia (1954-1985), Claudio Damiani (1957), Arnaldo Colasanti (1957), Gino Scartaghiande (1951), e va avanti fino al 1984. In realtà molti poeti scrivono su entrambe le riviste romane. Ad accomunarle c'è anche la riscoperta della tradizione poetica premoderna (sono frequenti i riferimenti a Petrarca) e alla poesia "piana" del Novecento, come quella di Sandro Penna.

"Scarto minimo", invece, viene fondato nel 1986 a Padova da Mario Benedetti (1955), Stefano Dal Bianco (1961), Fernando Marchiori. Nasce innanzitutto come reazione al linguaggio neoavanguardista e alla cultura del decennio precedente: «Bisogna immaginare una politicizzazione di massa per un paio di decenni [...]. Era facilissimo dire che la rivoluzione si faceva rivoluzionando la lingua, era la cosa più ovvia che ti venisse in mente» (Dal Bianco, in Crocco, 2013). L'archetipo al quale guardano gli autori di "Scarto minimo" è "Niebo": la poesia deve esprimere una condizione tragica dell'esistenza, e deve farlo parlando di esperienze private e non sociali. A questa riflessione iniziale si aggiunge il modello di Magrelli. La sintassi e il lessico normalizzato di *Ora serrata retinae* costituiscono un esempio di poesia

in grado di “farsi capire”, alternativo sia alla scomposizione linguistica della Neoavanguardia sia al linguaggio mitico di alcuni poeti della *Parola innamorata*; inoltre, è il primo libro in versi in cui la percezione di se stessi e del proprio corpo visto dall'esterno è in primo piano. Il terzo elemento che contraddistingue la poetica della rivista padovana è poi «un'istanza di tipo stilistico-formale» (*ibid.*): vale a dire l'aspirazione a un confronto diretto e non superficiale con la tradizione poetica del Novecento, che viene considerato necessario per elaborare una poetica personale (cfr. Dal Bianco, 1987). Dei poeti appartenenti alla rivista, il primo a pubblicare una plaquette di versi è Mario Benedetti, che esordisce nel 1982 con *Moriremo guardati* (Forum/Quinta generazione).

Le esperienze di “Niebo”, “Prato pagano”, “Braci” e “Scarto minimo”, così come la discussione intorno agli articoli di Porta e la *Parola innamorata*, rappresentano una reazione alle due interpretazioni della poesia italiana del Novecento che prevalgono, contrapponendosi, negli stessi anni: quella neoavanguardista e quella che sarà definita del classicismo moderno. Non nascono nuovi movimenti poetici, né si può parlare di una poetica orfica d'insieme, anche per differenze interne di rilievo: le due riviste romane, ma soprattutto il gruppo padovano (che, cronologicamente, nasce per ultimo) si distaccano dal lessico mitico e preziosistico di molta parte di “Niebo”. Condividono la ricerca di una scrittura che sia innanzitutto comprensibile, definita successivamente «stile semplice»³. Ad accomunare le tre esperienze c'è l'idea di poesia come «emergenza emotiva, antecedente a qualsiasi stilizzazione [...], bisogno insopprimibile, istinto primario sottratto a qualsiasi divenire storico» (Simonetti, 2012). Seguendo un recente intervento di Gianluigi Simonetti, si può dire che in questo periodo ci siano due reazioni speculari a uno stesso fenomeno, ossia l'esaurirsi della tradizione lirica come tensione verso l'assoluto: la prima reazione è di tipo euforico, e viene definita «mito delle origini»; l'altra è disfórica, riconducibile a una «nevrosi della fine». Non si tratta di due tendenze, ma piuttosto di «due diverse reazioni psicologiche alla crisi della figura sociale

3. Il primo a parlare di «stile semplice» è Enrico Testa, che attraverso questa categoria descrive una linea del romanzo italiano in un famoso saggio (cfr. Testa, 1997). Successivamente Raffaella Scarpa se ne serve per definire e accomunare gli stili di alcuni poeti italiani. Scarpa vi include Stefano Dal Bianco, Mario Benedetti, Umberto Fiori, Claudio Damiani, Valerio Magrelli (per i primi libri). In realtà le somiglianze sono superficiali, e questi stessi aspetti possono essere attribuiti anche ad altri autori. Cfr. Scarpa (2005, pp. 307-20).

del poeta, al progressivo esaurimento della tradizione postromantica, all'usura gergale della lirica moderna» (*ibid.*).

Nello stesso decennio di De Angelis, Cucchi, Conte ecc., infatti, esordiscono autori in cui vi è un atteggiamento critico nei confronti della tradizione, ma che si manifesta in una consapevole esposizione degli strumenti retorici, e in una «malinconia corrosiva» (Raboni, 1979): è il caso di un altro importante esordio, quello di Franco Buffoni (1948) con *Nell'acqua degli occhi* (Guanda, 1979). In alcuni casi la reazione è opposta a quella dei poeti innamorati: fra i nuovi poeti degli anni Ottanta c'è anche chi esibisce la poesia in quanto strumento affinato dalla tradizione, codice con regole fisse, che devono essere esposte attraverso un lavoro intenso sull'aspetto metrico e retorico. È il caso di Patrizia Valduga in *Medicamenta*, pubblicato nel 1982, e poi in *Rame* di Gabriele Frasca, del 1984; quindi nel Gruppo 93 negli anni Novanta.

7.2

La tradizione del Novecento

La ripresa di forme chiuse e l'atteggiamento disforico, si diceva, interessa anche autori delle generazioni precedenti, ma in modo diverso rispetto a quanto accadrà negli esordienti. Nello stesso anno della *Parola innamorata* viene pubblicato *Galateo in bosco* (Mondadori) di Zanzotto, che raccoglie poesie scritte nei tre anni precedenti. La raccolta fa parte di una trilogia, come annuncia una nota al testo; seguono *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), pubblicati sempre con lo stesso editore. Il titolo allude al *Galateo* di Giovanni Della Casa, scritto nel bosco di Montello, in provincia di Treviso, dove è ambientato anche il libro di Zanzotto. In *Galateo in bosco* c'è una continua contaminazione fra elementi opposti, sempre ridotti a detriti: i ricordi letterari di Della Casa e dell'*Oda rusticale* del poeta seicentesco Nicolò Zotti; gli ossari dei soldati della Seconda guerra mondiale; i rifiuti dei turisti domenicali. La memoria personale, quella biologica, quella storica e quella letteraria collidono di continuo. La loro esplosione dà vita a un libro estremamente complesso, al cui interno si trovano anche disegni e immagini; lo spazio dato al linguaggio prelogico e magmatico, all'inorganico, alle associazioni analogiche è sempre molto ampio. Tuttavia in *Galateo in bosco* c'è anche l'esibizione di un principio d'ordine e di controllo razionale del linguaggio, che coinvolge l'aspetto metrico e retorico e

culmina in una sezione: al centro esatto del libro si trova l'*Ipersonetto*. Si tratta di quattordici sonetti, più uno di apertura e uno di chiusura.

È la prima volta che Zanzotto si serve di forme tradizionali, e lo fa ovviamente in modo anticlassico e repertoriale: le «fronde e ombre», cioè il linguaggio petrarchesco e i suoi stilemi metrici e retorici, sono continuamente mescolate alle «nascite e putredini», cioè al magma dei relitti di realtà umana contemporanea. L'ultimo sonetto è intitolato *Postilla (Sonetto infamia e mandala)*, ed è dedicato a Franco Fortini. Questo il testo:

Somma di sommi d'irrealtà, paese
 Che a zero smotta e pur genera a vista
 vermi mutanti in dèi, così che acquista
 nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese,

vanno da falso a falso tue contese,
 ma in sì variata ed infinita lista
 che quanto in falso qui s'intigna e intrista
 là col vero via guizza a nozze e intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,
 od aborto, e peggiore in ciò del padre,
 accalco detti in fatto over misfatto:

così ancora di te mi sono avvalso,
 di te sonetto, righe infami e ladre –
 mandala in cui di frusto in frusto accatto.

L'uso manieristico del sonetto non rimane isolato: durante gli anni Ottanta, la ripresa di forme chiuse della tradizione metrica italiana è molto frequente. Si verifica ad esempio in *Salutz* (Einaudi, 1986) di Giudici, in *Versi guerrieri e amorosi* (Einaudi, 1989) di Raboni. Alcuni sonetti sono presenti persino in *Postkarten* (Feltrinelli, 1978) di Sanguineti. La forma classica è parte costitutiva di un altro libro pubblicato nel 1984, *Paesaggio con serpente* (Einaudi), la quinta raccolta di versi di Fortini. Sulla copertina è riprodotto un dipinto di Nicolas Poussin (1594-1665), al quale rimandano alcuni testi della raccolta. Come nel quadro, anche nelle poesie di Fortini si alterna la rappresentazione di un paesaggio idillico («dove Narciso entra», in *Nota su Poussin*) e l'irruzione di elementi distruttivi e violenti, che creano contrasto come la presenza del serpente («dove Eco si è persa»).

Nel 1980, chiamato a intervenire a un convegno, Mengaldo tira le fila del proprio discorso critico su Fortini poeta: l'opera in versi, come quella di Pasolini, va considerata dialetticamente rispetto all'attività di saggista, critico e intellettuale; il suo libro migliore è l'ultimo, *Questo muro*, cioè quello in cui la componente politica è meno esplicita. Mengaldo introduce l'idea che nella poesia contemporanea esista una «funzione Fortini», consistente nell'«integrale politicITÀ della poesia». La politicITÀ è meno significativa quando espressa in modo «esplicito-immanente»; mentre costituisce un fattore di interesse ogni volta che è «implicita-trascendente»: cioè quando plasma e forma uno sguardo sulla realtà, più che quando si traduce in messaggi politici espliciti. Questa lettura critica, nonostante preceda di quattro anni l'opera, si adatta perfettamente all'interpretazione di *Paesaggio con serpente*, probabilmente il libro migliore di Fortini. A partire da *Questo muro*, la sua poesia attraversa una nuova fase: continua a trasmettere un discorso politico e filosofico, ma vi aumenta il valore allegorico delle immagini, che è funzionale alla definizione di una prospettiva utopica. La condizione esistenziale di chi scrive è quella espressa nell'ultimo testo, *Molto chiare*: «Lo sguardo è là ma non vede una storia / di sé o di altri. / Non sa più chi sia / l'ostinato che a notte annera carte / coi segni di una lingua non più sua / e replica il suo errore».

I cambiamenti politici, sociali e culturali dell'Italia negli anni Sessanta e Settanta accentuano la condizione di «ospite ingrato» che Fortini si è costruito nei due decenni precedenti. È a questo punto che l'assunzione di una forma sempre più ostentatamente classica, fino al manierismo, può diventare un mezzo per veicolare un messaggio straniato, inattuale, ma destinato a inverarsi in una dimensione futura. La reazione di Fortini rispetto allo sgretolamento della tradizione è il riuso delle forme classiche in modo brechtiano: ossia assumendole proprio in quanto espressione di un linguaggio e di una cultura altoborghese, oggettivandole, rendendole in grado di veicolare un nuovo contenuto utopico. All'ultimo testo è specularlo il primo, *I lampi della magnolia*, nel quale si legge: «La parola è questa: esiste la primavera, / la perfezione congiunta all'imperfetto [...]. / Diremo più tardi quello che deve essere detto. / Per ora guardate la bella curva dell'oleandro, / i lampi della magnolia». Nella poesia di Fortini la visione e lo sguardo sono sempre centrali; in questa raccolta lo è in modo particolare. L'unica dimensione temporale diventa quella della transizione, cioè di un futuro potenzialmente congiunto al passato («la perfezione congiunta

all'imperferito»): si genera così un'ansia di adempimento, un'utopia. Ma le utopie, in epoca tardomoderna, «sono proprio questo, appagamenti del desiderio e visioni allucinate in tempi disperati» (Jameson, 2007b). Per Fortini l'attesa può essere colmata e sostenuta soltanto preservando uno sguardo, inteso come capacità di vedere in modo integralmente politico. Se non fosse per il concetto di politicità, questo appello al senso etico e tragico della poesia lo avvicinerebbe a quello di alcuni autori del tutto postideologici, come De Angelis. Il canto, cioè l'attività poetica, nel caso di Fortini è quasi un esorcismo (Luperini), che compensa della perdita dell'idillio: lo conferma la dedica latina in esergo al libro, «cantando rumpitur anguis» (si tratta di un verso tratto dall'ottava ecloga virgiliana). In un altro testo fondamentale di *Paesaggio con serpente, Primavera occidentale*, l'utopia è resa più esplicita. Il punto di partenza è sempre un'osservazione apocalittica del presente: «Mai così è stata in noi definitiva / la certezza che scelta non c'è più / se non tra minimi eventi [...]»; ma il finale è una profezia: «Il senso esiste / e lo conosceranno. Vedi, anzi: / questa certezza è l'ombra del paesaggio». Siamo già molto prossimi all'ultimo libro, *Composita solvantur*.

Alla fine degli anni Settanta le opere precedenti di Fortini, Zanzotto, Giudici, Raboni, Sanguineti vengono analizzate e discusse nei saggi e nelle antologie che ricostruiscono il canone dei primi tre quarti del secolo: ad esempio *I poeti del Novecento* (Laterza, 1977) di Fortini e un altro libro importante pubblicato nel 1978, *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo. *Poeti italiani del Novecento* esce per la collana "Meridiani" di Mondadori, e rappresenta l'ultima antologia d'autore di poesia contemporanea. Mengaldo, come Fortini nell'anno precedente, ferma la propria analisi ai testi della generazione poetica nata negli anni Trenta.

7.3

Il pubblico della poesia

Il pubblico della poesia viene pubblicato per la prima volta a Cosenza presso Lerici; seguirà una nuova edizione nel 2004, con modifiche e integrazioni. Nel libro sono antologizzati sessantaquattro poeti esordienti tra il 1968 e il 1975, alcuni quasi sconosciuti. La prima versione è divisa in quattro parti: una lunga *Introduzione*, un *Questionario* e le corrispondenti risposte di ventidue poeti, quattro capitoli antologici

veri e propri, uno *Schedario* bio-bibliografico curato da Cordelli. Il saggio iniziale è firmato da Berardinelli e si intitola *Effetti di deriva*; il titolo riprende una pagina di *Il piacere del testo* di Roland Barthes. Berardinelli paragona a una deriva la letteratura e i libri di poesia degli autori che hanno iniziato a pubblicare dopo il 1968. Il periodo compreso fra il 1968 e il 1971 è considerato centrale per il passaggio a una nuova fase, nella quale il corpo ideologico e letterario precedente è disgregato. Di conseguenza anche l'analisi critica della nuova poesia può avvenire soltanto sotto forma di «deriva», cioè senza poter tracciare coordinate che diano una visione coerente d'insieme.

Il pubblico della poesia è il primo documento di storia letteraria a fotografare «il fenomeno di sgretolamento di una *tradizione*, di un *campo* e di un *ruolo*» (Berardinelli, in Berardinelli, Cordelli, 1975, pp. 15-6). A metà anni Settanta ciò sembra assumere le proporzioni di un cambiamento epocale. Il giudizio di Berardinelli e Cordelli sulla nuova poesia dei loro coetanei non è positivo: lo stesso paragone con la deriva barthesiana ha questa implicazione. La metafora viene raccolta dalla storiografia letteraria successiva, inaugurando un topos critico che resiste fino all'inizio del secolo in corso: esauritasi la tradizione ritenuta centrale nel Novecento, la nuova poesia viene considerata analizzabile soltanto in maniera frammentaria e asistemica, senza che siano possibili cartografie complessive. Le ricostruzioni del canone degli anni Settanta, Ottanta e Novanta sono spesso sovraffollate, magmatiche, poco coerenti; parallelamente, si inizia a parlare di poesia «postcontemporanea», «post lirica», «postrema» (cfr. CAP. 5). Entrambi i fenomeni evidenziano una crepa o un'interruzione nella tradizione del Novecento, che ha senso considerare invece nei termini di un cambiamento. Questo cambiamento, senz'altro preparato dalle vicende politiche e sociali negli anni Sessanta, esplode e diventa visibile nel primo quinquennio del decennio successivo, quando iniziano a scrivere i primi autori postsessantotteschi.

Le antologie di poesia sembrano convalidare questa tesi, non riuscendo a descrivere in modo accettabile o condiviso il panorama poetico degli ultimi quarant'anni. Se fino agli anni Settanta sono state uno strumento fondamentale di fissazione del canone poetico, dopo *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo non hanno più questo ruolo. Talvolta diventano manifesto di alcune tendenze (in questo decennio, ad esempio, *La parola innamorata*); oppure di strategie editoriali (*Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, a cura di Cucchi e Giova-

nardi, Mondadori, 1996). In altri casi non sono altro che cataloghi (o, come polemicamente suggerito da Sanguineti, «elenchi telefonici»): la parte critico-saggistica è molto debole, non vengono date interpretazioni complessive; le personalità poetiche sono messe tutte sullo stesso piano, spesso con evidenti sopravvalutazioni ermeneutiche.

Il primo esempio di questo tipo è *Poesia degli anni Settanta* di Antonio Porta (Feltrinelli, 1979), che ha una struttura orizzontale, sincronico-annalistica: gli autori sono antologizzati per annate. Porta cerca di realizzare una «lettura a voce alta», che sia «ritrasmissione di scoperte e emozioni»; nell'antologia il curatore è tutt'altro che distante, più poeta che critico. Si indebolisce l'intento di contribuire alla creazione di una memoria poetica collettiva, mentre è ormai del tutto alle spalle la fisionomia dell'antologia d'autore. Venticinque anni più tardi, verrà pubblicata *Parola plurale* (Alfano *et al.*, Sossella, 2005). Quest'antologia copre gli ultimi trentacinque anni del secolo, e comprende sessantaquattro autori: il numero è lo stesso di quelli del *Pubblico della poesia*, che rappresenta un discrimine e un punto di riferimento. In *Parola plurale* ci sono ancora più di dieci poeti già antologizzati da Berardinelli e Cordelli (che considerano soltanto sette anni di pubblicazioni); altrettanti appartenenti a *Poesia italiana della contraddizione*, l'antologia di riferimento del Gruppo 93. Ne emergono due problemi diversi. Il primo è che la riflessione critica sistematica e orientata a costruire un canone, negli ultimi trent'anni, è soprattutto quella che ritiene centrali le esperienze di prosecuzione della Neoavanguardia. Il secondo, e più importante, è la difficoltà a stabilire un canone per la fine del Novecento che sia proporzionale a quello esistente per i primi tre quarti.

Dopo quarant'anni dalla sua prima pubblicazione, *Il pubblico della poesia* conserva una validità critica e una lucidità di analisi che lo rendono più che attuale; tuttavia la sensazione di perdita irrimediabile e di fine di un'epoca è minore. Molti dei fenomeni sociologici analizzati da Berardinelli sono ormai storicizzabili: è possibile ricondurli a precise dinamiche di quegli anni e a un cambiamento sociologico che interessa anche la poesia. A metà anni Settanta il genere poetico attraversa una seconda perdita di capitale simbolico (cfr. Mazzoni, 2005a), tuttavia non si esaurisce. La tradizione non si interrompe, ma integra nuovi autori; per analizzare le loro opere le categorie d'analisi precedenti sono affiancate da altre. I concetti di gender e di identità linguistica, ad esempio, diventano molto più rilevanti; l'emotività sessuale e l'autoanalisi focalizzata sulle percezioni corporali passano

in primo piano, mentre l'espressione di una posizione politica o ideologica è meno centrale rispetto a dieci anni prima; infine l'uso della metrica e le scelte formali non derivano più dalla tradizione in modo lineare. Alcuni cambiamenti rientrano fra quelli che interessano tutte le letterature occidentali in una fase tardomoderna. Qui la storiografia della poesia si intreccia a quella più generale della letteratura del Novecento, nonché a una delle questioni critiche più dibattute in Italia negli ultimi due decenni, ovvero il postmodernismo e la sua periodizzazione⁴. Il dibattito sul postmoderno in Italia ha riguardato soprattutto il romanzo, mentre di postmoderno per la poesia si è parlato in modo più episodico. In queste pagine eviterò di attribuire all'uno o all'altro autore l'etichetta di "poetica postmodernista". Parlerò, invece, di fase tardomoderna nell'accezione descritta da uno dei testi più autorevoli del dibattito occidentale su questo argomento, ossia Jameson (1997a).

Da questo punto di vista, *Il pubblico della poesia* rappresenta un documento e una testimonianza ancora molto utile di una fase e di un mutamento sostanziale della poesia italiana contemporanea, che riguarda soprattutto tre componenti: il campo, la tradizione, il ruolo del poeta. Questa tripartizione, introdotta da Berardinelli, è stata recentemente ripresa da Mazzoni (2013a), che se ne serve per indicare i cambiamenti principali della poesia negli anni Settanta. Osserviamo più da vicino cosa intendono Berardinelli e Mazzoni.

a) *Campo*. L'aumento dell'alfabetizzazione nel secondo dopoguerra porta a un allargamento dei lettori di poesia; parallelamente, cresce il numero di persone che scrivono versi. Spesso i due gruppi coincidono quasi completamente. La prima conseguenza è che «se tutto è Letteratura, niente lo è più in modo specifico» (Berardinelli, in Berardinelli, Cordelli, 1975). In *Effetti di deriva* si legge che la poesia sopravvive in una condizione di semiclandestinità e di falso splendore: i poeti, per quanto numerosi, sono sempre più isolati; se non esistono più le poetiche di un tempo, è anche perché i nuovi autori non hanno più occasioni di incontro e scambio reciproco. In realtà non è così. Mai come in questo periodo le persone che scrivono versi si riuniscono, si aggregano, creano riviste. Proprio nella seconda metà degli anni Settanta si diffondono

4. Per l'evoluzione del dibattito in Italia, cfr. soprattutto Ceserani (1997); Jansen (2002); Luperini (2005); Donnarumma (2014).

happening, festival e letture pubbliche; in Italia non hanno mai avuto un'incidenza così forte, né una partecipazione così ampia. L'esempio più famoso è il festival di Castelporziano del 1979.

In queste occasioni la performance del testo diventa centrale; ciò crea un'impressione di equivalenza fra autore e lettore: a Castelporziano, poco lontano da Roma, il paradosso contemporaneo del nuovo pubblico della poesia esplose in modo eclatante. Sullo stesso palco recitano i propri versi poeti stranieri invitati per il loro prestigio, come Allen Ginsberg; autori già famosi, come Bellezza, Rosselli e Porta; altri che diventeranno i poeti più in vista della nuova generazione, come Cucchi e De Angelis; persone intervenute per caso, che non scriveranno mai un libro di poesie. Apparentemente non c'è più alcuna gerarchia fra loro: il pubblico fischia i più noti (Bellezza), centinaia di persone cercano di raggiungere il palco, alcuni poeti alla fine creano un servizio d'ordine per permettere lo svolgimento delle letture già programmate. Il palco non regge, crolla; l'episodio viene commentato su giornali e riviste, alimenta polemiche. «A queste feste si va, in realtà, non per essere degli spettatori, ma dei protagonisti. Ha importanza minima che sul palco ci siano dei poeti, dei cantanti, dei mimi. Chiunque verrebbe circondato dalla medesima indifferenza e dagli stessi sgarbi. [...] Vigono nuove regole di gioco note nel mondo anglosassone e delle quali solo da poco tempo, in Italia, ci stiamo pienamente rendendo conto nei fatti» (Augias, 1979).

Dopo Castelporziano non ci saranno più incontri poetici così partecipati né così commentati su giornali e riviste; tuttavia letture e iniziative simili sono sempre più frequenti e numerose. Se le analisi e le ricostruzioni critiche dopo gli anni Settanta diminuiscono, la dimensione sociale della poesia diventa centrale. Come in tutte le letterature della tardamodernità, il testo poetico fa parte di un'industria culturale, ed è influenzato dalle sue regole interne.

Negli anni Sessanta e Settanta le case editrici italiane che pubblicano poesia sono molto più numerose che in passato, e aumentano gli investimenti editoriali in collane e riviste. Da un lato, però, «neppure l'estensione delle pubbliche letture, in antiche chiese e feste dell'Unità, cantine d'avanguardia e radio più o meno "libere", piazze cittadine e circoli di cultura, spiagge e teatrini, modifica o modificherà il numero estremamente esiguo dei lettori di poesia (convenzionalmente quantificati in una media di 1.000 a titolo)» (Ferretti, 2004). Dall'altro, l'editoria italiana vive un periodo di crisi tra la fine anni Settanta e gli

anni Ottanta. Per riprendersi, molte case editrici investono su letteratura divulgativa, best seller ed edizioni economiche; diminuisce il ruolo degli editori protagonisti e della politica d'autore. Poiché la poesia ha scarso valore commerciale, è fra le prime vittime dei tagli; mentre aumenta ancora il numero degli scriventi.

Nella società italiana di fine secolo aumentano anche i gruppi poetici; ma nessuno gode di visibilità o prestigio sociale analogo al periodo precedente gli anni Settanta. Di conseguenza, quelli esistenti sono in competizione fra loro più che in passato; le aggregazioni avvengono sulla base di cordate editoriali più che di poetica.

b) Tradizione. L'osmosi fra poeti e lettori di poesia e la diffusione del dilettantismo determinano un'interruzione o un cambiamento del rapporto con la tradizione. Mentre la Neoavanguardia ha ancora un atteggiamento di reazione e di consapevole demolizione di un repertorio stilistico, le poesie di Conte, Zeichen, Cavalli, Alesi nascono da un'indifferenza ed estraneità a quel linguaggio o da una sua ripresa repertoriale (Valduga, Frasca). Questa caratteristica interessa una parte consistente della poesia contemporanea, fino agli anni Zero; ma non ne rappresenta l'unico esito possibile. Negli anni Settanta e Ottanta convergono due fenomeni diversi. Come in tutte le letterature occidentali del periodo tardomoderno in cui l'aumento della scolarizzazione rende più accessibile e più praticata la scrittura, la distinzione fra cultura "alta" (*highbrow*) e "bassa" (*lowbrow*) viene meno, e la cultura pop è incorporata nei testi allo stesso modo dei riferimenti a opere canonizzate.

I poeti nati a partire dagli anni Cinquanta rappresentano la prima generazione televisiva. A questo fenomeno più generale si sovrappongono alcuni fattori specifici del dibattito di fine anni Settanta in Italia, e in generale della tradizione italiana: l'esigenza di distacco dalla cultura neoavanguardista, la contemporanea autoparodia di Montale, la distanza culturale e ideologica avvertita rispetto agli autori della generazione precedente, il ruolo istituzionale di prestigio che la critica letteraria italiana ha rivestito nel Novecento. Più che a Luzi, Sereni, Raboni (cioè gli autori della generazione immediatamente precedente alla loro) i poeti postsessantotteschi scrivono in reazione ai discorsi critici sui loro testi e alle poetiche, che li hanno resi parte di un progetto culturale e ideologico ormai disgregato, il quale rappresenta un'istituzione in cui non si riconoscono.

c) *Autore*. A una tradizione bipartita, distinta tra avanguardia e classicismo, a partire da metà anni Settanta si sostituisce un'altra, senz'altro più sfaccettata e plurale. Nel *Pubblico della poesia* Berardinelli e Cordelli individuano due principali macrocategorie o orizzonti di sperimentazione del linguaggio poetico: da un lato gli autori riconducibili alla «sterminata, assiderata, proliferante area dell'epigonismo post-neoavanguardistico»; dall'altro quelli che tentano di rifondare una forma di letterarietà, sostanzialmente raggiungendo un punto di equilibrio fra comunicabilità ed esigenze espressive. In realtà questa distinzione non è così rilevante. Il cambiamento reale è un altro: la generazione dei poeti il cui esordio avviene dopo il 1975 non si serve più delle forme tradizionali (intese non solo come strutture retoriche, ma anche come consuetudini nella definizione della voce poetica) per veicolare contenuti privati; anche quando c'è un'educazione alla poesia del Novecento, non si è più in grado di prendere la parola inglobando situazioni, emozioni e lessico contemporanei al repertorio acquisito. Dunque, se viene a mancare la mediazione del linguaggio di riferimento, e se non c'è un rapporto dialettico con i contemporanei, la poesia diventa spesso espressione privata e diaristica di un'emozione individuale; oppure esercizio di retorica. Tutti gli stili sono sullo stesso piano, dal momento che non c'è un'unica tradizione di riferimento. Per avere un'idea di questo cambiamento, è molto utile leggere i testi del *Pubblico della poesia*. Si consideri, ad esempio, questa poesia di Vassalli (1941):

La poesia oggi

Ci sono persone ovunque, anche in questo paese,
 Che siedono attorno a "tavole rotonde",
 Che prendono e danno premi, che scrivono
 "La poesia oggi", oppure "la funzione del poeta".

Della funzione del poeta non saprei dire nulla;
 La poesia oggi – questa sì, io la posso indicare,
 Sta nei grandi magazzini, nei settimanali illustrati,
 Nella pubblicità al cinema, nelle facce della gente
 [...]

– La gente guarda e tace, entra al supermercato.

I tratti distintivi della poesia che «entra al supermercato» non riguardano tanto novità formali, quanto il modo in cui i poeti concepiscono se stessi in relazione alla società circostante, al proprio pubblico e alla

tradizione precedente. «I poeti della mia generazione erano non meno bravi dei molti che nel decennio precedente erano stati pubblicati con l'etichetta del Gruppo '63. Ma non si nutrivano di idee» (Berardinelli, 2004). Il nuovo soggetto dei versi è un contraddittorio «protagonista decentrato»: ha introiettato la perdita di un ruolo, che è diventata un presupposto naturale; si esprime in un contesto ipercompetitivo e disgregato, nel quale non vi è garanzia di riconoscimenti. In alcuni casi conserva le reliquie dell'«aura» del poeta, intesa come degradazione e reliquia della figura dell'autore plasmata dalla tradizione letteraria occidentale postromantica. Sente un distacco apparentemente irrimediabile rispetto alla tradizione precedente, considera la scrittura un fatto privato e svincolato da qualsiasi sguardo collettivo. Si presenta, dunque, come fuori dagli eventi a tutti gli effetti. Questo è ciò che accomuna molta poesia del quindicennio 1975-89, e che induce Berardinelli a parlare di «antiautori». In realtà i poeti che resteranno e che modificano il canone, anche a quest'altezza del secolo, sono quelli che continuano a chiedersi «come credersi autori»⁵.

7.4

Milo De Angelis

Quando pubblica *Somiglianze*, Milo De Angelis ha venticinque anni. Alcune sue poesie sono state pubblicate nel 1974 sulle riviste «Altri termini» e «Galleria», quindi sul numero 4 dell'«Almanacco dello Specchio» (1975) con il titolo *L'idea centrale*; nello stesso anno alcuni testi vengono antologizzati all'interno del *Pubblico della poesia*. La sezione in cui si trovano è l'ultima; proprio a partire da un verso di De Angelis, è intitolata *Come credersi autori?* Negli anni Ottanta pubblica *Millimetri* (Einaudi, 1983), *Terra del viso* (Mondadori, 1985), *Distante un padre* (Mondadori, 1989).

Ricordare i momenti principali dell'opera di De Angelis permette di ripercorrere la poesia italiana degli ultimi trentacinque anni. I suoi testi sono presenti in quasi tutte le antologie dal 1975 a oggi, a partire da quelle degli anni Settanta: oltre che nel *Pubblico della poesia* e nella

5. L'espressione citata è un verso di Milo De Angelis, tratto da una poesia antologizzata nel *Pubblico della poesia*, cfr. M. De Angelis, *Bisognava*, in Berardinelli, Cordelli, (1975, p. 126).

Parola innamorata di Di Mauro e Pontiggia, si trovano anche in *Poesia degli anni Settanta* di Porta; hanno legittimamente un ruolo centrale nelle tre raccolte più significative degli anni Zero, *Dopo la lirica*, *Parola plurale*, *Poesia italiana dal 1960 a oggi*; De Angelis è considerato l'archetipo della nuova generazione postsessantottesca (insieme a Magrelli) in un'altra antologia attenta al canone di fine secolo, cioè *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* di Afribo (2007). La sua poesia rinnova e crea una tradizione; è fondamentale per capire come si continua a scrivere versi in Italia ancora oggi. Eppure questo non è sufficiente a spiegare perché *Somiglianze* sia fra i libri di poesia italiana più importanti degli ultimi quarant'anni.

Per contestualizzare la poesia di De Angelis, per capire il fascino e il senso di attualità della sua prima raccolta, è utile considerare alcuni testi. Un esempio è *Un perdente*.

Fuori c'è la storia,
 le classi che lottano.
 Cosa fare dunque una volta per tutte
 rifiutando il mondo
 accettandolo al mattino
 ("Era vero, sai, era profondo
 il litigio con lei. Ma c'era un solo letto
 e prevalsero i corpi").
 C'erano i confini
 biologici e le grandi leggi del profitto.
 Perciò inventò gli dei e l'interiore.
 Alla sera, durante l'erezione
 pretese anche un destino
 ("dove sei stata
 per tutta la mia vita?").

L'incipit di *Un perdente* introduce immediatamente una condizione di autoesclusione. La storia, le «classi che lottano», sono «fuori»; il mondo in quanto storia pubblica è rifiutato. Le «grandi leggi del profitto» sono decontestualizzate e ridotte a parole vuote, che si riferiscono a realtà senza alcuna importanza per chi parla. I versi successivi contrappongono alla politica un orizzonte di senso privato e mitico («Perciò inventò gli dei e l'interiore»), di cui fa parte l'esperienza sessuale («Alla sera, durante l'erezione, / pretese anche un destino»).

Nel finale c'è un effetto di straniamento che si ritrova anche in altre poesie di *Somiglianze*. Un testo costruito in modo molto simile, ad esempio, è *Ogni metafora*: nei primi versi è descritto un contesto urbano che situa la voce in uno spazio («Lo stesso cielo basso / di ambulanze e di pioggia, nel turbamento», vv. 1-2); ricorre di nuovo la parola «fuori» («mentre fuori, tra i semafori, l'europa / che ha inventato il finito [...]», v. 6), che intensifica il senso di inappartenenza. La politica, la vita organizzata degli uomini «[...] difende / concetti reali e irrilevanti» (vv. 9-10). Come già in *Un perdente*, l'unico modo «per opporre / uno stupore minimo alle cose» (vv. 4-5) è l'erotismo («e le mani sull'inguine, chiamate dal corpo», v. 3). La storia pubblica è considerata con ironia e straniamento, in questo caso accentuato dall'uso della minuscola per «l'europa» (v. 6). In un'altra poesia della prima raccolta, *Lo stato conferito*, è ripreso esplicitamente il lessico hegeliano e marxista, con un'intensificazione parossistica e dunque probabilmente ironica: «[...] e lo spasimo / verso una storia: unisce gli uomini, loro, / servo e padrone lottano calmi / nel sacco di cellofan. Non si può toccarli. / Ogni intervento è un oggetto / appetitoso, che ingoiano, e ridono». Infine, in due delle prime poesie di *Somiglianze* si legge lo stesso verso: «non sono il luogo di una storia generale» (*All'incrocio di ed.*; *Voci sotto il giorno*).

Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, a Milano, De Angelis frequenta a lungo Fortini; nelle interviste degli anni successivi rievoca i loro incontri, evidenziando l'importanza di quei primi contatti (a Fortini dedica anche due poesie: *Rimanendo in Terra del viso* e *La buona notte in Biografia sommaria*). La differenza ideologica è sempre indicata come ciò che più li allontana: come è evidente, le loro posizioni sono antitetiche. Le poesie di *Somiglianze*, scritte all'inizio degli anni Settanta, nascono non solo al di fuori di categorie politiche e ideologiche, ma anche come reazione a un clima di politicizzazione diffusa.

Nelle opere successive l'ironia verso la politica diminuisce, il senso di autoesclusione si accentua. Il tempo è svuotato delle sue valenze collettive e sottratto alla cronologia ordinaria: è usato quasi sempre il presente, con l'unica eccezione per la rievocazione della Seconda guerra mondiale (che affiora insieme al ricordo del padre) in *Terra del viso*. Spesso si ripetono parole («attimo», «asfalto», «panico», «buio», «cortile», «suicidi», «gioia») e segmenti testuali («eppure era per la gioia»; «il chilometro sfinito novecento», «quel silenzio frontale / dove eravamo già stati») che creano un effetto di ciclicità.

Molte poesie rievocano l'adolescenza, intesa sia come parte decisiva della propria biografia, sia come mondo di costanti antropologiche universali: la scoperta dell'altro, la rivelazione del sesso, le emozioni umane primarie (gioia, panico). L'esplorazione di questa dimensione è rimodulata attraverso tutte le sue opere, fino a *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (Mondadori, 2011). Alle immagini adolescenziali sono legate quelle mitologiche, come la figura di Sparta al quale rimandano molte figure femminili (Donatella, Giovanna e tutte le altre «donne in corsa»). In questi casi il tempo verbale è l'imperfetto, che contribuisce a creare una dimensione sospesa e iterativa.

L'ambientazione geografica prevalente è Milano, o meglio le sue periferie; ne sono dati squarci icastici mettendo a fuoco particolari molto concreti (i semafori, le strade, i bar notturni). In questo modo le esperienze emotive acquistano una fisionomia che le rende visibili, memorabili; conservano, però, anche una componente di rivelazione e di fiabesco⁶. In realtà anche la città è in parte rarefatta: è come se ne fossero tagliati soltanto alcuni dettagli e il resto fosse avvolto nella nebbia. I frammenti del mondo milanese di *Somiglianze* concorrono a creare un clima cupo, di allarme o tragedia imminente (le «ambulanzze», come in questo caso; altrove «panico e ansia»; in tre casi le «pillole» e in due l'immagine esplicita di un tentato suicidio; dovunque il grigio e la pioggia, interrotti da aperture luminose di cortili, camere da letto, palestre), che accentua l'atmosfera di autoesclusione («Fuori c'è Milano. Novembre»). Da questo punto di vista, De Angelis rinnova la descrizione del tragico, estremizzando una posizione già consolidata dalla tradizione poetica del Novecento. Apparentemente, la porta a un punto estremo: nell'incipit di un'altra fra le prime poesie, *Lo scheletro del pesce*, si legge che «Basta scendere dal letto / per sentirsi emigranti. Chi / comanda lo sa e ci divide».

L'autoesclusione storica ed esistenziale è soltanto uno degli aspetti che risaltano in *Somiglianze*. Proprio la rivelazione del senso tragico dell'esistenza costituisce un altro punto di tangenza con Fortini, cru-

6. L'interesse per la fiaba accomuna molti poeti di "Niebo" in questi anni. De Angelis ne parla in svariate interviste (cfr. Vincentini, 2008), nonché in *Le casseforti del realismo*, in una miscellanea intitolata *Il politico e l'inconscio*. In questo intervento la struttura delle fiabe di Andersen è analizzata utilizzando la psicoanalisi (cfr. De Angelis, 1978).

ciali per chiarire altri aspetti: per entrambi la poesia è uno strumento di vigilanza, con il quale tradurre e tramandare un nucleo di verità. Questo introduce una forma di eticità legata all'atto poetico, che attraversa i testi fin dai tempi di "Niebo", ed è più volte ripresa nelle sue interviste (dove spesso, ad esempio, paragona la poesia a un carcere, e parla di un «tribunale delle parole»).

L'importanza dell'elemento tragico per De Angelis è più chiara se si leggono i saggi di *Poesia e destino*. La tragedia è intesa in senso hegeliano: è una ricerca continua di limite, una tesi sopraffatta da una sintesi (cfr. De Angelis, 1982, p. 41). Eppure, «nei pochi poeti tragici del Novecento europeo, appare puntualmente l'identità tra la tragedia e il disprezzo di un rimedio» (*ibid.*). Nelle poesie si allude continuamente al suicidio; ma in queste pagine si legge che anche togliersi la vita sarebbe un rimedio, così come assumere atteggiamenti stoici. Entrambe sarebbero soluzioni facili per «attuire l'impatto tra telos e contingenza». La poesia di De Angelis è alimentata da una contraddizione: «esprimere la libertà assoluta attraverso le tavole della legge» (Vincentini, 2008). Anche quando è più oscura e meno dialogica, come in *Millimetri*, in realtà rispetta sempre una forma di «imperativo categorico», cioè un'esigenza di rigore e chiarezza: da qui spesso l'uso di verbi parenetici, la rarefazione linguistica, il tono oracolare.

Quando parla di «profezia» e di «rinascita», De Angelis sembra rievocare immagini utopiche: è quanto accade soprattutto in una delle primissime poesie di *Somiglianze*, cioè *L'isola sarà guardata nella sua bellezza*.

Anche la faccia, al risveglio
ogni volta, panico e ansia
di diventare diversa:
un secolo intero scorreva
nei suoi movimenti
perché era l'unicità.
Eppure qualcuno, già salvo,
sfidando i suicidi vicino al letto e le pastiglie
che cadono dalle mani
qualcuno sta dicendo:
*l'isola sarà guardata nella sua bellezza
non importa se da noi o da altri.*

Se l'unico tempo che abbiamo è il presente, fatto di un prima e di un dopo che non ci riguardano, come dare senso alla vita? Dove si incontrano il flusso della storia generale e la vita particolare, e cosa può la prima davanti ai momenti di «panico e ansia» della seconda? Esiste una rinascita?

Per dare forma a queste domande, De Angelis contrappone lo scorrere ininterrotto dei secoli, da un lato, e l'isolamento di un soggetto che contempla il suicidio, dall'altro. Si alternano due distinte voci poetiche, come confermano sia la sintassi sia la struttura verbale. L'ultima frase («*L'isola sarà guardata nella sua bellezza / non importa se da noi o da altri*») suggerisce un ribaltamento della situazione iniziale: il potenziale suicida è distolto dal suo intento, e la seconda figura sembra sempre più identificabile con quella di un alter ego ideologico, un maestro («Eppure qualcuno, già salvo»).

De Angelis ha ammesso che questi ultimi versi possono aver risentito dell'influenza di *La gronda* di Fortini («Penso con qualche gioia / che un giorno, e non importa / se non ci sarò io, basterà che una rondine / si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti / irreparabilmente, quella volando via»). L'utopia finale in Fortini è espressa attraverso l'immagine della rondine, e quindi oggettivata, resa collettiva, mentre in De Angelis rimane delegata a un incerto punto di vista individuale. La collocazione in explicit e l'uso del corsivo mettono in rilievo questo distico, suggerendone un'interpretazione simile a quella della *Gronda*. Tuttavia un'altra lettura è possibile. Le immagini di suicidi sono molto frequenti nella poesia di De Angelis. La fisiologia del panico, la descrizione violenta della sofferenza sono fra gli aspetti più importanti sia di *Somiglianze* sia di *Millimetri*; strutturano le prime due raccolte, ne definiscono stilemi ricorrenti poi nelle successive. La collettività, al contrario, è sempre rappresentata come portatrice di retorica e inautenticità. Per questo motivo sembra improbabile un'inversione dei rapporti di forza fra le due voci soltanto in un testo, soprattutto se questo appartiene alla fase iniziale (*L'isola sarà guardata nella sua bellezza* viene scritta nel 1969). Anche in questo caso la frase che apre una prospettiva utopica, affiancata a quella del suicidio, potrebbe apparire ironica, inautentica: l'illusione di una rinascita collettiva è consolatoria, ma non può nulla di fronte alla sofferenza individuale presente. È probabile che le due letture siano complementari. L'utopia in De Angelis è possibile soltanto come ritorno dell'identico (come in Nietzsche, come in Pavese), contemplazione della verità e della ripe-

tizione del tragico. In epoca tardomoderna spesso le rappresentazioni utopiche si svuotano di significato politico e di contenuto ideologico (Jameson, 2007b); talvolta la poesia italiana conserva in questo modo l'espressione del tragico, dello straniamento rispetto alla realtà.

Se il mondo fosse rifiutato del tutto, non sarebbe comprensibile il fascino della poesia di De Angelis, il senso di contemporaneità dell'esperienza che descrive. In realtà al lessico dell'autoesclusione si affianca la semantica dell'"attimo" (alla quale si lega la traduzione e la condivisione di alcune parti del *De rerum natura* di Lucrezio, di cui parla a lungo nelle interviste e in un intervento sull'autotraduzione) e della "gioia" («Eppure era per la gioia» è un verso che torna moltissime volte in *Somiglianze*). Proprio l'attimalità e la gioia – speculari alle «pastiglie» e alle immagini ricorrenti di suicidio – rappresentano un polo vitalistico del personaggio poetico. Gli attimi sono momenti attivati quasi sempre dalla tensione sessuale oppure dal gesto atletico, nei quali non avviene una rivelazione di senso (come poteva avvenire nelle epifanie delle *Occasioni*), ma si percepiscono concentrazione vitale e autenticità – e questo sospende il senso di panico. Coerentemente, l'interruzione è possibile soltanto in modo atomistico, franto, temporaneo: gli incontri che determinano gli attimi ricordano da vicino il *clinamen* di Lucrezio, spesso richiamato da De Angelis nelle dichiarazioni di poetica, sul quale ritorneremo più in dettaglio. Alla realtà pubblica, dunque, è contrapposto innanzitutto l'istinto vitalistico creato dalla relazione erotica («dove sei stata / per tutta la mia vita?»), sempre in *Un perdente*).

L'attività sportiva può essere considerata il corrispettivo di alcuni incontri erotici: il sesso e lo sport sono esperienze del tutto fisiche, che però producono una pienezza temporanea; l'intreccio fra i due tipi di intensità vitale è presente in poesie come *Manovre per l'attimo*. C'è una corrispondenza con alcuni passi di *Poesia e destino*: qui De Angelis contrappone il modo in cui la bellezza atletica viene rappresentata da molti poeti che discendono da Pascoli ad altri, che riescono a rappresentare «il momento in cui c'è un intreccio tra razionalità del divino e razionalità del corpo». I primi sono «spettatori contemplanti», nei quali è sempre presente la retorica del non poter partecipare, e che colgono soltanto l'ombra mesta e materna della bellezza atletica, come accade a Saba (cfr. De Angelis, 1982, p. 43). I secondi riescono a rappresentare «la fusione di sforzo supremo e armonia», la quale «ri-

produce nelle membra una vicenda cosmogonica, un caos che diventa ordine necessario delle cose» (ivi, p. 44). Poche poesie – si legge – si sono avvicinate alla grandezza del mito atletico, che «è una grandezza imprescindibile da quella dell'adolescenza e della banda, perché nella banda non c'è posto per gli storpi; anzi, l'unico atto leale verso costoro è escluderli senza riserve o scuse. Non c'erano e non ci sono vie di mezzo tra i ragazzi di una squadra» (ivi, p. 47).

È interessante la presenza di due aspetti che rimarranno costanti in tutti i libri successivi di De Angelis: il legame fra sport e disciplina, ferrea legge morale («l'angolo etico / che portiamo intatto»); la dimensione adolescenziale, che quasi sempre fa da sfondo alle rappresentazioni di attività sportive. L'adolescenza crea un tempo sospeso e – per certi versi – mitico; è lo sfondo unico di *Quell'andarsene nel buio dei cortili*.

Il soggetto dei versi di De Angelis si rivolge spesso alle numerose figure femminili attraverso il discorso diretto. Questo uso della seconda persona, come ormai tutta la storiografia critica riconosce, è plasmato su quello di Luzi in *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*; tuttavia è molto diverso rispetto a quello della poesia “per interposta persona” degli anni Sessanta. I dialoghi di *Somiglianze* – influenzati anche dal Pavese di *Dialoghi con Leucò*⁷ – non sono una teatralizzazione dell'io lirico, ma ne indicano una controparte reale (*Manovre per l'attimo*; *Laggiù senza*; *Il corridoio del treno*; *Viene la prima* ecc.): è la prima volta che l'erotismo e il sesso sono posti esplicitamente al centro di un'esperienza esistenziale tradotta in versi, e questo fa sì che il soggetto si dilati in un “io” e un “tu”, che è indispensabile a innescare il senso del testo.

Torniamo a Lucrezio, dunque, letto attraverso le parole di De Angelis:

Nel *De rerum natura* ci sono duecentocinquanta versi (IV, 1037-1287) in cui il poeta disegna un'epopea del fallimento amoroso, affermando fin dall'inizio

7. Di recente (primavera 2013) proprio all'opera di Pavese De Angelis ha dedicato alcuni cicli di incontri a Milano. Per l'influenza di Pavese, sia come imitazione della struttura dei dialoghi sia come intertestualità, cfr. il profilo dedicato a De Angelis in Piccini (2005, pp. 511-23); ancora l'intervista a De Angelis di Babini e il suo lavoro filologico su *Somiglianze* (Babini, 2012; 2013); le pagine dedicate a tragedia e adolescenza in *Poesia e destino* (De Angelis, 1982, soprattutto pp. 60-1).

di voler smascherare la violenza celata dietro le cerimonie dell'amore, la prova di forza estrema e inflessibile che si nasconde dietro i veli del corteggiamento e delle frasi convenzionali, quelle che potevano piacere ai *neoteri* e alla loro idealizzazione della donna. L'amore è una folle e tormentosa lotta senza tregua e senza vincitori. L'amore è una lacerazione. E questo verbo, *lacero*, appare più volte nelle pagine di Lucrezio. «Il seme cresce dentro di noi...». L'immagine della ferita, comune a tanta poesia d'amore, non riguarda qui una sofferenza spirituale, un'assenza, una lontananza. No, è una ferita fisica, cruenta, ha un sapore di battaglia. L'audacissima figura del sangue che sprizza dalla ferita, con tutta la sua simbologia sessuale, rimanda al contesto bellico cui ci ha abituati Lucrezio quando entra in scena Eros. Ed è significativo che il brano si chiuda con una frase sarcastica: Lucrezio ci dice che l'amore si riduce a un'ombra di dolcezza, anzi a qualche goccia di dolcezza – altra allusione erotica – prima che sopraggiunga, tra gli amanti, il gelo definitivo (De Angelis, 2008, p. 48).

L'amore come lacerazione, tormentosa lotta e quindi dolcezza prima del gelo definitivo e inevitabile, senz'altro caratterizza la poesia di *Somiglianze*; ma è anche una descrizione icastica dei rapporti umani. Gran parte dell'opera di De Angelis cerca di rappresentare le tensioni che si innescano nel momento dell'incontro fra due persone. Forse è per questo che, in *Poesia e destino*, si legge che «Ho scelto i poeti che hanno avuto la forza di dire "io non ti amo"».

7.5

Valerio Magrelli

Anche l'esordio di Valerio Magrelli (1957) è molto precoce: il primo libro, *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980) viene pubblicato quando ha solo ventitré anni. È preceduto da alcune pubblicazioni su rivista (su "Periodo ipotetico" e su "Nuovi Argomenti" nel 1977) e da una selezione di testi in due antologie, *La parola innamorata* e *Poesia degli anni Settanta*. Segue *Nature e venature* (Mondadori, 1987).

Ora serrata retinae conosce due edizioni in dodici mesi. Nei tre anni successivi è commentato con entusiasmo da critici e poeti molto diversi fra loro: Giuliani, Raboni, Porta, Ramat, Lorenzini, Calvino, Pedullà. Come *Somiglianze* due anni prima, viene subito considerato una novità. Quasi trentacinque anni dopo, l'impressione di avere a che fare con una svolta è, al tempo stesso, ridimensionata e

ancora comprensibile. Più che una nuova fase della poesia italiana, l'opera di Magrelli rappresenta una delle sue possibili direzioni. Le caratteristiche principali sono due, già delineate all'interno del primo libro. La poesia non descrive più un'esperienza biografica o esistenziale; piuttosto, ha come oggetto la «prodigiosa difficoltà della visione», cioè i modi di percezione della realtà. Non raggiunge icausticità affidandosi all'espressione di pathos, bensì ha un andamento ragionato («Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione»). Tuttavia ciò non è sfruttato per veicolare una visione ideologica o filosofica del mondo; nella maggioranza dei casi, la poesia di Magrelli «ha per tema il tema», cioè riflette sull'atto stesso di scrivere.

Per questi due aspetti *Ora serrata retinae* è uno dei libri più innovativi e importanti degli ultimi decenni. Come spiegato varie volte dall'autore, il titolo rimanda a una parte dell'occhio che si può definire «linea di confine della percettività». A prendere la parola nei testi è un unico soggetto, che usa la prima persona singolare in modo apparentemente tradizionale: Magrelli non ricorre né a interposte persone né a dialoghi. Talvolta si serve di metafore della letteratura classica per descrivere se stesso nell'atto di scrivere. Un esempio è in una poesia famosa di *Ora serrata retinae*:

Io abito il mio cervello
 come un tranquillo possidente le sue terre.
 Per tutto il giorno il mio lavoro
 è nel farle fruttare,
 il mio frutto nel farle lavorare.
 E prima di dormire
 mi affaccio a guardarle
 con il pudore dell'uomo
 per la sua immagine.
 Il mio cervello abita in me
 come un tranquillo possidente le sue terre.

L'immagine dell'attività agricola, che compare nel distico iniziale e in quello finale, è presente in almeno altri otto testi del libro; risale alla tradizione letteraria premoderna, e precisamente all'*Indovinello veronese* (Afrìbo, 2007). Proprio questo elemento di apparente classicità rivela due caratteristiche originali, che spiegano la sensazione di novità creata da questo libro a inizio anni Ottanta. La prima è l'og-

getto del discorso: chi parla usa la prima persona, ma si riferisce a una parte del proprio corpo, poi personificata (il cervello), e alla propria scrittura, che genera una metafora (le terre da «far fruttare», come i testi scritti). La componente autoriflessiva è alla base di tutti i testi di *Ora serrata retinae*: anche quando si affidano a metafore e a immagini, hanno sempre una dimensione cerebrale, come se partissero da un'indagine autoscopica. Le parole «occhio» e «cervello», ma anche «corpo», «pagina» e i loro sinonimi hanno un ruolo centrale. I punti di riferimento letterari sono Ponge, gli autori dell'Oulipo, Valéry (a Valéry nel 2002 dedica un saggio critico intitolato *Vedersi vedersi*, il cui titolo è quasi una dichiarazione di poetica). Proprio l'attenzione al momento epistemologico è nuova per la poesia italiana; e questo spiega l'interesse di autori come Calvino e Del Giudice. In questo modo Magrelli dilata ampiamente i confini di ciò che può essere detto in versi.

L'autoesplorazione conoscitiva non conosce un'evoluzione nel libro; per questo motivo c'è una sospensione di tempo e spazio. Il presente usato per i verbi di *Ora serrata retinae* è più simile a quello di uno studio saggistico che non a quello di una poesia lirica. «Io non conosco la noia come sensazione; per me rappresenta piuttosto un materiale» (*Geologia di un padre*, 2013), scriverà successivamente Magrelli. In un altro testo della prima raccolta il libro è esplicitamente definito «studio», «calcolo», «osservatorio», ovvero «una paziente meteorologia dell'uomo». I momenti più intensi non sono mai legati a una percezione o riflessione significativa da un punto di vista esistenziale; più spesso si devono a un'acutezza nell'orchestrazione dell'insieme creato da forma, allusioni e calchi letterari, metafore; oppure (e sono i risultati migliori) da un momento di straniamento generato dell'autoanalisi.

La tragicità non è estranea alle prime raccolte: la poesia non è solo un gioco intellettuale, ma è «accorta analisi del pensiero / e delle mutazioni della carne». Partendo da poche parole chiave, spesso Magrelli costruisce analogie e metafore che strutturano i testi, creando un impianto di immagini sempre coerente e articolato, costruito con «geometrica passione» (*Senza accorgermene ho compiuto*). Quando descrive parti del proprio corpo con distacco e attenzione più anatomica e medica che viscerale, la voce dei testi assume un tono nevrotico, che si accentua nella seconda raccolta. La vista ha un ruolo privilegiato, ma anche il tatto e tutte le percezioni fisiche entrano nelle poesie; e così il

sesto, per quanto mai con la centralità di De Angelis, ma al contrario sempre come oggetto di studio osservato con distacco.

A me interessava soprattutto rilevare la possibilità di uno spazio intermedio tra una poesia che si vuole tradizionale (ossia intonata sulla strada maestra della lirica italiana) e una di rottura. A me interessa il luogo in cui queste due forze si toccano, si sposano, si intrecciano. [...] È quindi una scrittura di ricerca, in cui gli elementi metaoperativi e autoriflessivi sono sempre fortissimi. Un simile atteggiamento (ma forse sarebbe meglio dire “assetto”) non nasce nel Novecento, poiché risale alle grandi correnti del Manierismo (Magrelli, cit. in Cortellessa, 2006, p. 411).

Nella tradizione italiana non è la prima volta che in un testo poetico la realtà viene descritta attraverso uno schermo, esibendo la poesia come strumento di mediazione. Molta della poesia di Zanzotto ha quest'origine, ad esempio. Anche l'attenzione alla corporalità del soggetto non è nuova, ma già tipica delle avanguardie degli anni Sessanta. Tuttavia la scrittura di Magrelli è estranea a questo tipo di avanguardismo, tanto quanto è distante dalla voce poetica di *Dietro il paesaggio*, per due motivi fondamentali. Innanzitutto non cerca la scomposizione del linguaggio lirico che genera l'incomprensibilità logica di molta poesia neoavanguardista. Se torniamo alla poesia analizzata, è evidente l'andamento chiaro e deduttivo della sintassi. Dal punto di vista linguistico Magrelli esplora molti codici specialistici, soprattutto in campo medico e anatomico, ma tende più all'equilibrio e al monolinguismo che al *pastiche*. I termini tecnici non sono mai eccessivi come potevano essere in *Lezioni di fisica* di Pagliarani; alcuni vocaboli aulici riequilibrano il tono, senza creare contrasti. La forma di *Ora serrata retinae* è molto diversa anche da quella di *Somiglianze*: entrambi si servono di nessi analogici, ma in Magrelli la sintassi è molto più fluida e meno sconnessa. Questo sarà importante nei dieci anni successivi, quando i suoi primi libri costituiscono un modello per gli autori di “Scarto minimo”. Nonostante abbia le caratteristiche di riuso della tradizione in modo repertoriale, questo tipo di classicismo è lontano dal manierismo più estremo di Valduga e Frasca. C'è poi un altro elemento di novità: Magrelli costruisce una voce poetica sulla base di un soggetto che analizza il proprio modo di conoscere. Nessun testo poetico precedente aveva tentato questa strada, in Italia.

7.6

Le forme fluide. Patrizia Valduga, Gabriele Frasca

Tre anni dopo *Galateo in bosco*, una presentazione di Giovanni Raboni introduce quattordici sonetti sull'“Almanacco dello Specchio”: è lo stesso numero in cui sono pubblicati i versi di Magrelli con *Prefazione* di Antonio Porta. I sonetti sono opera di un'esordiente, Patrizia Valduga (1953), una delle poetesse più importanti degli ultimi trent'anni; fanno parte di *Medicamenta* (Guanda, 1982), la sua prima raccolta di poesie. Nello stesso decennio seguono *La tentazione* (Crocetti, 1985); *Medicamenta e altri medicamenta* (Einaudi, 1989).

La poesia di Valduga presenta molti elementi comuni alle poetiche postmoderniste: il manierismo formale, cioè l'uso di sole forme chiuse; il continuo citazionismo; la mescolanza di stili, soprattutto aulico e comico-osceno; la tematizzazione del sesso, rappresentato spesso come pornografia e sado-masochismo. Nelle prime raccolte Valduga mette in scena se stessa, come su un palcoscenico; ma di questo personaggio è visibile soltanto una dimensione, dichiaratamente posticcia: «Volgarità di eventi e notte e sera... / di questo viver mio faccio la sorte» (da *Altri medicamenta*). L'ossessione di esibire la vita erotica «tra piaga e piacere» è al centro del primo libro.

Vieni, entra e coglimi, saggiami provami...
 comprimimi discioglimi tormentami...
 infiammami programmami rinnovami.
 Accelera... rallenta... disorientami.

Cuocimi bollimi addentami... covami.
 Poi fondimi e confondimi... spaventami...
 nuocimi, perdimi e trovami, giovani.
 Scovami... ardimi bruciami arroventami.

Stringimi e allentami, calami e aumentami.
 Domami, sgominami e poi sgomentami...
 Dissociami divorami... comprovami.

Legami annegami e infine annientami.
 Addormentami e ancora entra... riprovami.
 Incoronami. Eternami. Inargentami.

Spesso il sesso avviene in un contesto degradato, claustrofobico, violento (in un verso è definito una «macelleria»). Non ci sono mai luoghi precisi né indicazioni geografiche, e viene sempre rispettato il principio drammaturgico dell'unità di tempo, luogo e azione (Afribo, 2007). La camera da letto rappresenta l'ambientazione più frequente, e ne sono messi in evidenza i tratti più squallidi. La cronologia è bloccata o dilatata in modo irrealistico: l'unico momento della giornata nominato sembra essere la sera o la notte. Anche il personaggio sulla scena è unico. Nonostante talvolta siano inseriti dialoghi e formule di discorso diretto («Prima di sera io ti scopo. Ah»; «Poi apri, m'intima, apri... più dentro già»), in realtà si tratta solo di un doppio dell'autrice: è l'immagine di un partner costruita a occhi chiusi (Raboni, 2005). L'esposizione di sé attraverso la vita erotica è veicolata sempre da forma chiuse: questo è l'altro aspetto che caratterizza la voce poetica fin da *Medicamenta*. L'unico verso delle prime raccolte è l'endecasillabo. Tuttavia Valduga, come Frasca e Zanzotto, usa la metrica in modo inusuale e manieristico.

La forma più frequente è il sonetto, ad esempio, cioè la più classica della tradizione italiana; ma vengono usati soprattutto metri e accenti rari. Talvolta adotta stilemi petrarcheschi, che però veicolano un lessico desublimato e corporale, in modo quasi parodistico. Le figure retoriche, soprattutto quelle di ripetizione, sono sovraccaricate e abusate; creano continui effetti sonori che, scandendo il testo, ne ribadiscono l'artificialità. Inoltre alla cornice formale si contrappone un lessico oscillante fra il turpiloquio, l'aulico, lo specialistico. Citazioni letterarie, dantismi, allusioni a consuetudini della lirica cortese e al petrarchismo del Cinquecento sono frequentissimi; ma abbondano anche elementi pornografici, comici, locuzioni mediche, riferimenti alla cultura pop contemporanea.

Le scelte linguistiche accentuano l'aspetto melodrammatico ed espressionistico: le parole non sono mai usate in modo unicamente referenziale. Nei versi di Valduga tutto diventa allusione all'osceno, accentuazione della brutalità e del repellente che circondano la sfera del sesso; oppure citazione. Innanzitutto, gli autori scelti come punti di riferimento sono spesso quelli che permettono di accentuare la pulsione di morte o il gusto dell'orrido della sua poesia (Céline, Benn, Beckett, Tadeusz Kantor); oppure poeti solitamente considerati minori, che vengono contrapposti al canone ufficiale (le petrarchiste del Cinquecento e del Seicento; Rebora in opposizione a Montale; Manzoni in

opposizione a Leopardi). Il secondo aspetto emerge da un episodio del 1988, quando dirige per un anno la rivista "Poesia", della casa editrice Crocetti. "Poesia" è un mensile nato nel 1988 che si occupa di poesia italiana e traduzione, ancora oggi edito dalla casa editrice milanese; negli ultimi vent'anni ha ospitato spesso inediti di autori e di esordienti. Nei primi mesi Valduga denuncia una serie di presunti plagi letterari; nel numero di settembre scrive un articolo intitolato *La tentazione è un centone*, nel quale il poemetto da lei stessa pubblicato tre anni prima è accusato di contenere plagi, cioè imitazioni di trentacinque autori diversi. L'atteggiamento verso la tradizione precedente è nettamente anticlassico, e interamente repertoriale. Nella poesia di Valduga il canone poetico italiano è trattato «come una discarica» (Frasca, 2001).

A metà decennio viene pubblicato un altro libro scritto da un poeta esordiente, e la struttura metrica ha di nuovo un ruolo centrale: si tratta di *Rame* di Gabriele Frasca (1957), stampato dalla casa editrice milanese Corpo 10 nel 1984; un'edizione accresciuta esce nel 1999 a Genova, presso Zona. Alcune poesie di Frasca sono già comparse in un volume collettivo uscito nello stesso anno a Napoli (*Beat. Riscrittura da King Crimson*, Editoriale Aura), firmato dal gruppo K.B., che comprende altri tre poeti: Lorenzo Durante (1960), Marcello Frixione (1959), Tommaso Ottonieri (1958). K.B. è il primo di una serie di nuovi gruppi o movimenti sorti fra la metà degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta, spesso identificati come "terza ondata" delle avanguardie (cfr. CAP. 8). Ma Frasca rappresenta il punto di intersezione di esperienze e tendenze diverse: gli studi sulla poesia e sulla metrica antica (il saggio più famoso è *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, 1992), la traduzione e la riflessione critica sull'opera di Samuel Beckett, gli interessi di sociologia della letteratura e della comunicazione.

Questi aspetti incidono sulla sua poesia tanto quanto l'esperienza radiofonica e movimentista iniziale, e creano uno stile molto originale. Frasca è senz'altro vicino ai tentativi del futuro Gruppo 93, tuttavia autonomo: lo confermeranno le pubblicazioni degli anni Novanta. I suoi elementi caratterizzanti sono chiari già a partire da *Rame*. Innanzitutto nei testi non esiste distinzione fra cultura alta e bassa: questo si concretizza nell'uso di forme chiuse, accompagnate però da lessico e allusioni continue alla cultura di massa contemporanea. Fra i propri versi Frasca inserisce anche traduzioni e riscritture: soprattutto da

Quevedo, Beckett, Shakespeare; ma anche da Marshall McLuhan. Un *Leitmotiv* dei testi è la riflessione mortuaria sullo scorrere del tempo, sul disfacimento del corpo, sugli effetti della tecnologia: sono ripresi temi tipici del barocco, ma trasposti e riadattati a una riflessione sulla società contemporanea. Infine, è rivendicata più o meno esplicitamente una valenza democratica e politica della poesia.

Gli studi critici sulla sua opera e i profili antologici (Afribo, Alfano, Cortellessa), da un lato, e la sua stessa attività di critico, dall'altro, permettono di avere una visione d'insieme più chiara di come questi elementi dialoghino fra loro. La sperimentazione di Frasca nasce come una reazione alla poesia degli anni Settanta: sia agli esiti più tardi della terza generazione; sia a quello che definisce polemicamente «torrido poetese neo-orfico», cioè ai poeti della *Parola innamorata*. In realtà l'esibizione di distanza rispetto a questi autori segnala un antagonismo piuttosto marcato, che deriva dal diverso modo di affrontare un punto di partenza comune.

Paradossalmente, il principale motivo di dibattito per i poeti inizialmente riuniti in K.B., plasmati dai seminari di semiotica di Umberto Eco e lettori dell'antologia dei *Novissimi*, è lo stesso di quelli che, alcuni anni più tardi, creano "Scarto minimo": cosa fare dell'io? Come continuare a scrivere poesia contemporanea, evitando che questa diventi diarismo narcisistico ed effusivo, senza presa sulla realtà e senza significato per gli altri? In che modo «credersi autori», e che spazio dare all'espressione di sé in versi, se non è più possibile replicare le formule di autobiografismo empirico o di biografia esistenziale – anche in forma teatralizzata – elaborate dalla tradizione del Novecento?

Queste domande rimangono al centro del dibattito poetico per alcuni decenni, fino a oggi. Da questo punto di vista, i libri di poesia pubblicati fra la fine anni Settanta e gli anni Zero rappresentano un blocco compatto. Le risposte sono molteplici, e spesso in conflitto fra loro; generano altrettante proposte poetiche. Frasca rifiuta la dimensione egocentrica della poesia moderna, e ne valorizza una «spersonalizzazione intersoggettiva»: la lirica è intesa come strumento di comunicazione di massa. Gli schemi metrici e l'uso ossessivo di forme di ripetizione sono motivati in questo modo: innanzitutto aumentano la memorabilità di un contenuto testuale; creano inoltre le condizioni per una performance orale, ritenuta indispensabile. Ecco un esempio da *Rame*:

che piega espelle questa pulsazione
 che plasma suoni sulle piaghe inferte
 spingendo pece nelle falle aperte
 per cui diventa affetto ogni emozione
 e quale plesso ancora predispone
 di percezioni che si danno incerte
 la nicchia dove si compone inerte
 un pensiero per ogni repulsione
 e poi da dove affiora questa forma
 che viaggia voglie quanto più s'appresta
 a raggelare vita nella norma
 come se infine ciò che si protesta
 vivo visse per calcare un'orma
 la testa si risponde dalla testa.

Quando in un saggio intitolato *Le forme fluide* Frasca analizza la poesia di Valduga, di Giuliano Mesa (1957-2011) e dei poeti a lui vicini in K.B. in realtà definisce anche una poetica personale: riprendendo una definizione di Adorno sulla forma musicale elaborata da Bach, scrive che «il senso [...] non consiste nel rispetto bensì nel suo tener fluide le forme tramandate» (Adorno, cit. in Frasca, 2001). Il modo per tenere vive e «aperte» le forme è la commistione con tecniche di montaggio contemporanee, come la fumettistica e la fotografia. La novità della poesia neometrica degli anni Ottanta diventa così «la propensione all'“invenire” forme (piuttosto che riadattarle o riabilitarle), così come a riformulare in esse le sintassi di altri media». Per questo motivo le strutture scelte sono sempre le più rare (come in Valduga), e mai le più classiche del canone italiano.

Nel caso di *Rame* e delle opere successive di Frasca, da qui deriva anche un'altra riflessione, cioè quella del «soggetto all'epoca della vita come riproducibilità tecnica» (Alfano *et al.*, 2005, p. 397): la metafora della fotografia, quella barocca degli orologi, e infine l'esperienza erotica e l'analisi del corpo, in modo non troppo diverso rispetto al cinema di quegli stessi anni (Frasca nomina più volte Kubrick; ma si potrebbe pensare anche a Cronenberg) gli permettono di ridurre l'io lirico a corpi, ombre fotografiche, immagini inautentiche. L'obiettivo della spersonalizzazione è la critica della società contemporanea e delle poetiche del postmoderno.

Questa posizione è vicina a quella di Valduga, ma anche a quella di Giuliano Mesa, che esordisce nel 1978 con *Schedario* (Geiger), rag-

giungendo poi risultati migliori nei libri degli anni Novanta. Frasca stesso accenna varie volte a una componente generazionale, che riguarda tutti gli autori «del Settantasette»: sono caratterizzati da comuni riferimenti culturali (nomina tre opere pubblicate in traduzione italiana quell'anno: *Teoria estetica* di Adorno; *Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari; *Archeologia del sapere* di Foucault).

Tuttavia c'è una contraddizione interna, che rimarrà irrisolta in tutte le nuove avanguardie di fine secolo: innanzitutto si tratta di una pratica poetica nata con intento di critica al postmoderno, e che però presenta evidenti tratti postmodernisti; inoltre, mentre la parte teorica mette in luce alcuni aspetti interessanti e più convergenze del previsto con autori contemporanei da lui molto distanti, quella pratica non è altrettanto convincente. Nel tentativo di evasione dalla lirica in Italia la componente filosofica e teorica talvolta può essere un ostacolo, più che un supporto, in quanto rende i testi un prodotto «da laboratorio». Le poesie più riuscite di Valduga non sono quelle in cui l'ossessiva ripetizione e la chiusura formale raggiungono il parossismo o in cui il linguaggio è più osceno e teatrale, ma quelle in cui il suo personaggio lascia che la maschera si laceri per un istante, trasmettendo la sofferenza e il vittimismo che costituiscono l'altra faccia del narcisismo (come nell'ultimo testo di *Medicamenta*). I testi migliori di Mesa sono i più tardi, nei quali è più evidente l'elemento tragico e sono meno forti la manipolazione neoavanguardista (Baldacci, 2005) e i richiami espliciti all'opera di Beckett e di Artaud. Le parti più interessanti di Frasca non sono i versi dell'*Ipersestina*, ma le poesie in cui l'angoscia per lo scorrere del tempo è resa tangibile attraverso le metafore barocche degli orologi.

Per la generazione del *Pubblico della poesia* la distinzione fra avanguardia e tradizione non è più un discrimine fondamentale; e, soprattutto, l'aderenza al primo polo non è garanzia di uno sguardo più politico o meno egocentrico. L'assunzione della propria condizione individuale come punto di partenza per esprimere uno straniamento rispetto al mondo si afferma gradualmente come il contenuto più interessante della poesia contemporanea italiana.

Gli anni Novanta

8.1

Antologie e bilanci di fine secolo

Il decennio che va dalla caduta del muro di Berlino al crollo delle Torri Gemelle è caratterizzato da due tendenze critiche opposte. Da un lato c'è una spinta al bilancio, a confrontare le tradizioni del Novecento e a ridiscutere il canone della poesia. Dall'altro la storicizzazione dell'ultimo quarto di secolo è ancora tutta da scrivere, e fatica a trovare una strutturazione all'interno delle antologie. Nonostante *Il pubblico della poesia* si sia proposto di indicare non un canone, ma la sua inevitabile deriva, l'antologia di Berardinelli e Cordelli costituisce ancora l'unica mappatura degli autori esorditi negli anni Settanta che ne fornisca anche una interpretazione complessiva. A fine secolo il topos critico della magmaticità della poesia si traduce in quello della impossibilità di una sua analisi.

Le antologie registrano molto bene entrambi i fenomeni. Innanzitutto aumentano quelle secolari o semisecolari, che aspirano a definire un canone di tutto il Novecento; tuttavia si limitano a fornire un quadro già accettato, con poche integrazioni per quanto riguarda la poesia postsessantottesca. È questo il caso di *Poesia italiana del Novecento* di Krumm e Rossi (Skira, 1995) e di *Antologia della poesia italiana. Il Novecento* di Ossola e Segre (Einaudi, 1999), che non includono nessun autore nato dopo gli anni Trenta. Presso Mondadori viene pubblicata un'antologia che dovrebbe continuare la selezione di Mengaldo (ferma al 1978): *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, curata da Cucchi e Giovanardi. In questo caso la selezione comprende anche poeti nati negli anni Cinquanta (Magrelli, Valduga, Mussapi, D'Elia), il cui esordio avviene negli anni Ottanta. Ciononostante, *Poeti italiani del*

secondo Novecento non riesce ad avviare un'interpretazione delle tendenze più recenti. Cucchi e Giovanardi si limitano a riproporre le tesi di Berardinelli sulla deriva della poesia negli ultimi decenni (nell'*Introduzione* si parla di una «mutazione genetica»); questo diventa l'alibi per l'assenza di una analisi. L'antologia è molto disordinata da un punto di vista metodologico: vengono riproposti gruppi, linee ed etichette ormai superati o molto deboli (ad esempio "L'etica del quotidiano", i "maestri", "narratori poeti"); le categorie di aggregazione sono troppo eterogenee. È inefficace anche il criterio della pubblicazione presso un editore nazionale come vincolo per l'inclusione, perché non tiene conto del reale mercato editoriale della poesia a partire dagli anni Ottanta. Il risultato è che in *Poeti italiani del secondo Novecento* viene inutilmente complicata e confusa una mappa esistente per gli autori già canonizzati, mentre non c'è nessun contributo alla storicizzazione della fine del secolo.

Contemporaneamente, durante gli anni Novanta vengono pubblicate molte antologie generazionali e di tendenza. Non si tratta di una novità, in quanto le raccolte dedicate a poeti anagraficamente prossimi al curatore esistono dall'inizio del secolo: il Novecento inizia anche con *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, ad esempio. Tuttavia il loro numero aumenta significativamente tra fine anni Novanta e inizio anni Zero (cfr. Verdino, 2004a; Scaffai, 2006). Dal 1974 Raboni dirige la collana *Quaderni della Fenice* per Guanda, dove propone regolarmente – oltre a testi inediti di poeti stranieri dell'Otto-Novecento e a poeti italiani già affermati – una selezione di autori esordienti (fra loro De Angelis, Neri, Valduga, Lamarque, Buffoni); nel 1991 questa operazione viene ripresa da Franco Buffoni, che curerà i *Quaderni italiani di poesia contemporanea* per Guerini e Associati (1991-94), Crocetti (1994-97) e Marcos Y Marcos (1998-). La serie di *Nuovi poeti italiani* di Einaudi inizia nel 1980 e prosegue fino a oggi (Faccioli, 1980; Berardinelli, 1982; Siti, 1984; Bersani, 1995; Loi, 2004; Rosadini, 2012); continuano anche le selezioni dell'"Almanacco dello Specchio" di Mondadori, con curatori vari; dal 1994 in poi Giorgio Manacorda cura un *Annuario* di poesia italiana per Castelvecchi. A fine secolo escono antologie vere e proprie dedicate ad autori molto giovani: *Nuovi poeti italiani contemporanei* di Galaverni (Guaraldi, 1996); *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli anni Settanta*, a cura di Ladolfi (Atelier, 1999); *Poeti di vent'anni*, a cura di Santagostini (Stampa, 2000). Se su Almanac-

chi e Quaderni compaiono alcune delle raccolte poetiche più belle di fine secolo, le antologie si limitano a segnalare voci, più che tentare strategie di aggregazione e di analisi. In queste raccolte lo sguardo sul presente viene dilatato, e il discorso critico è slegato da interpretazione e storicizzazione. Azzerate le categorie critiche di un tempo, spesso l'elemento di novità dei nuovi autori costituisce l'unico possibile fattore unificante. A una selezione accusata di essere troppo ideologica (ad esempio quelle di Sanguineti, Mengaldo, Fortini) si sostituisce una non scelta.

Altre antologie degli anni Novanta raccolgono i versi di autori molto giovani individuando fra loro una poetica comune, che diventa chiave di lettura dell'arco di tempo considerato. Fino agli anni Settanta antologie di questo tipo rappresentavano i manifesti di gruppi o tendenze (*I poeti futuristi*; *I Novissimi*; *La parola innamorata*), mentre negli ultimi quindici anni del Novecento si tratta soprattutto di antologie che riprendono superficialmente la poetica della *Parola innamorata*: ad esempio *La furia di Pegaso. Poesia italiana d'oggi* (Archinto 1996); *Oltre il mare ghiacciato. I poeti e l'oggi* (Campanotti, 1996); *I sentieri della notte. Figure e percorsi della poesia al varco del millennio* (Crocetti 1996). La forza evocativa della lingua poetica e la sua capacità di sintonizzazione con gli aspetti nascosti, irrazionali e mitici della natura sono le parole d'ordine di queste raccolte, nelle quali il discorso critico è molto debole.

Nel 1989 viene pubblicata un'antologia di tendenza opposta: *Poesia italiana della contraddizione* (Newton Compton), a cura di Cavallo e Lunetta. *Poesia italiana della contraddizione* si basa su una nuova idea di poesia sperimentale, che dichiara guerra a qualsiasi forma di io lirico e si contrappone alla scrittura intesa come «attimo di grazia superflua» (Pontiggia, Di Mauro, 1978). Dopo l'esperienza di K.B., si ricomincia a parlare di uso sperimentale della poesia nelle *Tesi di Lecce*, pubblicate sulla rivista "l'immaginazione" nel 1988. Nello stesso anno, durante un'edizione del festival MilanoPoesia, alcuni giovani poeti nati negli anni Sessanta danno vita al Gruppo 93, che sarà definito terza ondata delle avanguardie (Barilli, 2000). Il nome scelto allude al principale movimento d'avanguardia della poesia italiana, il Gruppo 63, ma anche alla data che viene fissata per lo scioglimento del movimento, per evitarne l'istituzionalizzazione. Al suo interno confluiscono esperienze diverse: Frixione, Ottonieri e Durante del collettivo K.B.; Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caseraza, Paolo Gen-

tiluomo, Rosanna Jannantuono della rivista genovese “Altri termini”; Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce del collettivo “Baldus”, che dà vita all’omonima rivista. Li accomuna l’intenzione di rifondare «una scrittura materialistica o sperimentale che dir si voglia» (Cavallo, Lunetta, 1989), basata su alcune caratteristiche formali: l’ibridazione linguistica, il montaggio, il riuso straniato o parodico di forme metriche, il citazionismo, l’allegoria (soprattutto negli autori di Baldus). Secondo il Gruppo 93 e i suoi critici nell’ultimo decennio la poesia è diventata sempre più autoreferenziale, chiusa in se stessa e nel proprio codice, portata al diarismo più che alla comunicazione. Questa deriva viene considerata parte delle poetiche postmoderniste e, per reazione, la terza ondata si definisce “postmodernismo critico”. Alla dialettica dei sentimenti viene opposta quella dei linguaggi: il citazionismo e la manipolazione di un codice, spesso rovesciato in modo parodico, sono sostenuti in quanto scelta etica, che permetterebbe di raggiungere una verità plurale – dunque democratica – opposta all’orfismo (*ibid.*).

Nel corso degli anni Novanta il Gruppo 93 viene favorito da una precoce storicizzazione da parte di alcuni critici (Luperini, Barilli, Cortellessa, Pedullà, Muzzioli). Ciononostante, il suo impatto sulla poesia e sul dibattito critico italiano non è paragonabile a quello della Neoavanguardia. Venticinque anni dopo, non ne rimane quasi nulla. Inoltre il programma iniziale condivide alcune premesse della contemporanea poesia neorfica che critica: non c’è una reale riflessione su cosa la poesia possa dire del mondo contemporaneo, né su come adeguarne le strutture ereditate dalla tradizione del Novecento.

8.2

Poeti degli anni Novanta

Se le antologie degli anni Novanta trasmettono l’immagine di un campo letterario diviso fra recupero del valore orfico della poesia e nuovi tentativi di avanguardia, la situazione reale è più sfaccettata. Che poesia si continua a scrivere, allora, nell’ultimo decennio del ventesimo secolo?

Alcuni libri completano o ampliano il percorso poetico dei loro autori. Luzi, ad esempio, nel 1994 pubblica *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (Garzanti); e di Giudici, che scrive *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti, 1993) e *Empie Stelle* (Garzanti, 1996), quindi raccoglie le opere precedenti per “I Meridiani” di Mondadori

(*I versi della vita*, a cura di R. Zucco, 2000). In questo decennio escono anche *La ballata di Rudi* di Pagliarani (Marsilio, 1995) e *Meteo* di Zanzotto (Donzelli, 1996), che raccoglierà tutte le sue poesie solo nel decennio successivo.

Raboni, dopo l'autoantologia di *A tanto caro sangue*, continua a sperimentare il recupero di forme chiuse in *Versi guerrieri e amorosi* (Einaudi, 1990). Nelle due opere successive, *Ogni terzo pensiero* (Mondadori, 1993) e *Quare tristis* (Mondadori, 1998), i versi più canonici della tradizione italiana (novenari, settenari, endecasillabi) vengono rielaborati e inseriti in un contesto colloquiale e prosastico. Le poesie pubblicate fino a questo punto vengono poi raccolte in *Tutte le poesie (1951-1998)* (Garzanti, 2000); mentre solo dopo la sua morte verrà pubblicato il Meridiano *L'opera poetica* (Mondadori, 2005), che comprende anche l'ultima opera, *Barlumi di storia* (Mondadori, 2004). *Ultimi versi* verrà pubblicato postumo presso Garzanti (2006). Nel 2014 tutte le poesie di Raboni sono state raccolte da Einaudi in due volumi.

Nel febbraio 1994 Einaudi pubblica l'ultimo libro di Fortini, *Composita solvantur*. Fortini, già malato da tempo, morirà a Milano alcuni mesi dopo. L'ultima opera conclude la sua terza fase (iniziata con *Questo muro* nel 1973), che è anche la più matura e la più bella. Il titolo della raccolta allude all'epigrafe che si trova sul monumento funebre di Francis Bacon a Cambridge, all'interno del Trinity College. *Composita solvantur* si compone di cinque sezioni e di una *Appendice di light verses e imitazioni*. Le *Canzonette del golfo*, i *light verses* finali e altri testi dedicati alla cronaca contemporanea sembrano quasi il rovescio dei suoi primi libri: qui il tono è apparentemente leggero, lo stile ormai del tutto manierista («Lontano lontano si fanno la guerra / il sangue degli altri si sparge per terra»), e dalle immagini della guerra non derivano considerazioni filosofiche (come accadeva, ad esempio, nelle poesie di *Una volta per sempre*). Questi testi si alternano ad altri in cui lo sguardo torna a rivolgersi alla storia umana universale: *Sopra questa pietra, E questo è il sonno...* Qui il tono di chi parla è tragico, l'ironia scompare. *Composita solvantur* è un libro sulla morte e sulla finitudine umana davanti alla storia del mondo, su ciò che resta quando «le grandi storie / tentennano in sogno», e i destini generali sono ormai un'immagine incerta e utopica. Apparentemente le ultime poesie sono le meno filosofiche dell'opera di Fortini; in realtà la riflessione intellettuale non viene mai meno. Se nei suoi versi poesia e ideologia sono sempre stati due binari paralleli (Mengaldo), quando

la seconda sembra non appartenere più al presente la prima rimane come sguardo pietrificato. Come già in *Paesaggio con serpente* (1984), nelle poesie ricorrono immagini del mondo naturale (gli ippocastani, le lucertole, le formiche, le «piante sfinite»). «La storia diventa simbolo e figura di ciò che è biologico, naturale, immutabile [...]; ma anche il desiderio, il biologico, il vitale-materiale diventa simbolo, figura e voce della storia. [...] Il biologico si esprime attraverso lo storico, e lo storico attraverso il biologico» (Luperini, 2007). La realizzazione dell'utopia è sospesa fra passato e presente, e il libro si conclude con versi che appaiono quasi un lascito testamentario: «Proteggete le nostre verità».

Alcuni libri importanti del decennio 1989-2001 appartengono a poeti nati durante gli anni Cinquanta, che hanno scritto le prime raccolte fra il 1975 e il 1989. Frasca pubblica *Lime* (Einaudi, 1995) e ripropone in edizione accresciuta *Rame* (Zona, 1999); nel 1993 esce *L'opera lasciata sola* di Viviani (Mondadori); Valduga scrive *Donna di dolori* (Mondadori, 1991) e *Requiem* (Marsilio, 1994).

Nel 1992 Magrelli pubblica *Esercizi di tiptologia* (Mondadori); nel 1996 riunisce i primi tre libri più otto inediti in *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi); nel 1999 esce *Didascalie per la lettura di un giornale* (Einaudi). *Esercizi di tiptologia* è il suo libro più complesso e diseguale, ma è anche uno dei più belli. Vi si trovano nuove poesie, rifacimenti di altri autori, traduzioni, prose. Argomenti e spunti dei testi variano molto: dal viaggio (*Porta Westfalica*) all'arte contemporanea (*Moore bianco*), alla malattia (*Aperçu*). Il lessico e la sintassi sono più prosastici, i giochi verbali più frequenti; viene ampliato il repertorio di metafore legate alla malattia («[...] la gemmazione / di timide dissonanze, poi le metastasi / che invadono il corpo sonoro e lo disgregano»). Se nei primi due libri Magrelli mostra un soggetto che riflette su se stesso nell'atto di conoscere, nel terzo rivela soprattutto le proprie nevrosi personali.

A fine secolo Milo De Angelis pubblica il suo quarto libro di poesie, *Biografia sommaria* (Mondadori, 1999). Questa raccolta ricorda da vicino *Somiglianze*: ritornano adolescenti, palestre e atlete guerriere; le poesie spesso sono costruite intorno a scene erotiche, ancora una volta rese attraverso dialoghi; si ripetono luoghi e atmosfere di Milano, dei quali ora vengono nominati sempre più dettagli. Rispetto al primo libro, in *Biografia sommaria* ci sono alcune novità formali: la sintassi è più scorrevole e raramente alogica, i versi sono più lunghi, spesso si col-

gono regolarità metriche. Il risultato è un libro meno oscuro dei precedenti, senza che sia diminuita la forza espressiva dei testi. Proprio per questo a fine anni Novanta De Angelis diventa una delle rare voci riconoscibili fra gli autori della sua generazione: è uno dei pochi ad avere consenso critico pressoché unanime, nonché fra i più imitati. Spesso i libri di chi si ispira alle sue opere ne riprendono solo gli aspetti più superficiali: il tema erotico, la prima persona alternata al discorso diretto, l'unione di lessico astratto e concreto, l'analogismo. Ma la forza della poesia di De Angelis – che resta tale nonostante i cambiamenti formali, perché non si gioca sul piano dei significanti – è nel comunicare l'esperienza di una tragedia esistenziale. Questo avviene in tutte le opere, e dà i suoi risultati migliori in *Somiglianze* e in *Biografia sommaria*: qui la tensione a rispondere a domande filosofiche universali (esiste un destino? Cosa resterà dell'esperienza umana? Cosa succede durante il momento erotico? Che rapporto c'è fra linguaggio e conoscenza e fra poesia e verità?) si congiunge a descrizioni di un mondo contemporaneo sia nella superficie, sia nei rapporti fra le persone. «Dove sei stata / per tutta la mia vita?»: questa frase – che ricompare, come abbiamo visto, anche in *Somiglianze* (cfr. *supra*) – esprime la commistione di fascino e di panico che questo mondo suscita.

Chi inizia a scrivere negli anni Ottanta e Novanta si trova in un contesto di poetiche già disgregato, dove molte soluzioni formali sono possibili.

Alla fine del secolo in cui la lirica è stata alla base della costruzione di un canone, vengono pubblicati libri nei quali chi prende la parola non usa la prima persona singolare, oppure lo fa rivendicando di parlare in nome di qualcun altro. Il soggetto di questi testi si disperde in frammenti ed echi, cerca di parlare di parti del mondo prima considerate impoetiche, cede la parola ad altre voci. Anche quando sono presenti dettagli che rinviano a una biografia o il tono è decisamente lirico (Buffoni, Pusterla, Anedda), non c'è mai un soggetto integro di tipo tradizionale. Chi scrive rappresenta un modo personale – e spesso tragico – di osservare la realtà, ma guarda a se stesso come dall'esterno, oppure attraverso schegge di esperienze; talvolta tende a forme impersonali (Fiori, Mesa). La nuova poesia degli anni Novanta sperimenta diverse possibilità per parlare di alienazione e straniamento dal mondo, ma inserendo la voce di chi scrive in mezzo alle altre.

8.3

Giuliano Mesa, Franco Buffoni, Fabio Pusterla

In alcuni poeti la sperimentazione avviene a partire da una riflessione filosofica sul linguaggio e sulla sua capacità di significazione della realtà. Uno dei più interessanti di questo decennio è Giuliano Mesa (1957-2011). Mesa esordisce a fine anni Settanta con *Schedario. Poesie 1973-1977* (Geiger, 1978), ma i suoi primi testi sono riconducibili a forme di epigonismo neoavanguardista. È molto più originale, invece, la sua opera fra anni Novanta e anni Zero: *I loro scritti. Poesie 1985-1991* (Quasar, 1992); *Improvviso e dopo. Poesie 1992-1995* (Anterem, 1997); *Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998* (Zona, 2000); *Chissà. Poesie 1999-2000* (Edizioni d'if, 2004); *Tiresia. Oracoli e riflessi* (La Camera Verde, 2008). Tutte le poesie di Mesa sono raccolte in *Poesie. 1973-2008* (La Camera Verde, 2010).

In queste raccolte non c'è più una scomposizione del codice lirico tradizionale. Compierla vorrebbe dire smascherare la componente ideologica del linguaggio attraverso una manipolazione a sua volta linguistica: Mesa non riconosce questa possibilità, che è quella delle avanguardie (Zublena, 2012), per motivi storici e filosofici. Poiché una delle scoperte della filosofia del Novecento è l'impossibilità di ottenere una nozione linguistica di verità, non si può ipotizzare un io che parli dell'esistenza attraverso proposizioni logiche (Mesa, 2008). A maggior ragione, la poesia non deve essere fondata su una soggettività di questo tipo. Ciò che rimane al poeta è mettere in versi un tentativo: è quanto accade in una poesia tratta dai *Quattro quaderni*:

(di una vita non rimane quasi niente
e quello che rimane, spesso, non è vero)
(prendi a misura, adesso, com'è il rumore,
fuori della notte)

(di più falso non c'è nulla
che il voler dire il vero)
(è vero questo approssimarsi.
è vero che a qualcosa, sempre,
noi ci approssimiamo –
anzi, ci avviciniamo,
che suona meglio,
ed è meglio di niente).

In questo caso è quasi impossibile identificare chi dice io nei versi; inoltre non vi si trovano termini referenziali, ma solo parole astratte («falso», «nulla», «vita», «niente», «vero», «rumore»). Mesa tende verso un “io plurale” (Patrizi, 2001) attraverso la mancanza di una sua connotazione. Il massimo dell’impersonalità, virtualmente, permette che l’io sia una sorta di cassa di risonanza per tutti: ecco perché in questo testo è possibile usare la prima persona plurale. La verità è relazionale, e il tentativo di raggiungerla è l’unica cosa rappresentabile: si può dire «ciò che non sappiamo dire», perché in questo modo la poesia «è relazione, mette in relazione, non finge sintesi» (Mesa, 2008). Questo tipo di soggettività è molto vicina a quella proposta dal teatro di Samuel Beckett (cfr. Inglese, 2006). La parola poetica può testimoniare una frana («noi ci approssimiamo – / anzi, ci avviciniamo, / che suona meglio, / ed è meglio di niente»). Se la verità non è conoscibile, è ancora presente uno spazio etico per costruirla.

Qualsiasi elemento linguistico promette una verità, non in sé, ovviamente, ma come particella verbale inseribile all’interno di una frase, di un giudizio: un’asserzione sul reale o sul possibile. È contro questa natura “rappresentativa” del linguaggio, che Mesa costruisce la sua poesia. Il sogno della “verità” non abita solo il discorso scientifico, ma anche quello quotidiano e persino quello poetico (Inglese, 2006).

La tensione verso una conoscenza autentica resta presente come anelito, immagine mentale («è vero questo approssimarsi. / è vero che a qualcosa, sempre, / noi ci approssimiamo»); in un altro testo si legge invece che «occorrerà affrettarsi / perché rimanga solo il vero / e dunque il nulla, forse – / soltanto il movimento, / verso // a ritroso, anche: / via, e vai»). Gli oggetti linguistici – le parole – non permettono realmente di conoscere gli eventi, anche perché gli eventi sono infiniti: un punto di partenza fondamentale per Mesa è la riflessione filosofica di Wittgenstein, e soprattutto il *Tractatus logico-philosophicus*. Tuttavia la poesia può dare una testimonianza di questo movimento, senza indicarne mai un esito o un approdo: per questo tutti i suoi testi si concludono in modo paradossale, con delle anti-chiuse. La frantumazione della sintassi e l’assenza di un soggetto mimano la forza enunciativa, o ciò che rimane della ricerca di un senso. Questa ricerca, come nel teatro di Beckett, non può che essere tragica.

Avendo rinunciato alla natura rappresentativa del linguaggio, la forza della poesia di Mesa deriva da un lavoro sui significanti, cioè sulla

forma dei versi. Il luogo della sperimentazione è soprattutto il ritmo, come accade anche nelle opere di Gabriele Frasca, il poeta italiano più accostabile a Mesa. I versicoli dei *Quattro quaderni* talvolta costituiscono regolari emistichi endecasillabici e le ipermetrie hanno radici riconoscibili, come quella del senario; ma sono influenzati anche dagli studi musicali di Mesa, soprattutto dal *free jazz*. La forma da mantenere fluida spesso è quella della raccolta nella sua interezza (Frasca, 2001), più che del singolo testo.

Un autore lombardo, secondo Franco Buffoni (1948), al momento di scegliere la propria lingua letteraria ha tre possibilità: «La prima, quella di Sereni. La seconda, quella di Loi. La terza, quella di Gadda», ovvero «il *pastiche*, l'esplosione del linguaggio, il tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività» (Lisa, 2002). Quest'ultima è senz'altro la via percorsa nelle sue opere fino alla seconda metà degli anni Ottanta. La prima plaquette è *Nell'acqua degli occhi*, pubblicata nel 1979 sui *Quaderni della fenice* 54. Seguono *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani, 1984); *Quaranta a quindici* (Crocetti, 1987); *Scuola di Atene* (L'Arzana, 1991); *Nella casa riaperta* (Campanotto, 1994); *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda, 1997); *Il profilo del Rosa* (Mondadori, 2000); *Theios* (Interlinea, 2001); *Dal maestro in bottega* (Empiria, 2002); *Guerra* (Mondadori, 2005); *Noi e loro* (Donzelli, 2008); *Roma* (Guanda, 2009); *Jucci* (Mondadori, 2013).

Le prime poesie di Buffoni sono introdotte da una nota di Raboni (1979) che ne esalta «giocosità, leggerezza, falsetto metrico», ma riconosce anche una «malinconia corrosiva» e una gravità di fondo. In diverse interviste degli ultimi anni, Buffoni spiega di avere usato l'ironia come una maschera: è un modo per nascondere il soggetto, per porre una distanza fra la poesia e l'interiorità di chi scrive.

In questo primo periodo di scrittura Buffoni viaggia molto all'estero, e inizia a tradurre dall'inglese: il primo autore è Keats (*Sonno e poesia*, Guanda, 1981); seguiranno Byron, Coleridge e altri poeti romantici inglesi (riuniti nell'antologia *Poeti romantici inglesi*, Bompiani, 1990, poi Mondadori, 2005). Inizia la sua amicizia con Seamus Heaney (1939-2013), che Buffoni contribuirà a diffondere in Italia e tradurrà per tutta la vita. Gli studi e gli interventi sulla traduzione sono una parte fondamentale della sua poetica: l'attività del traduttore è considerata un atto artistico autonomo, ed è accompagnata

da una continua riflessione teorica. Nel 1989 Buffoni fonda con altri “Testo a fronte”, rivista dedicata alla traduzione tuttora pubblicata da Marcos y Marcos. Intanto la sua poesia sta cambiando: diventata sempre meno ironica, viene influenzata dalla lettura di autori lombardi. Il confronto con i testi di Sereni, Giudici e Raboni è ora fondamentale, e lo sarà sempre di più nelle opere successive. A fine anni Novanta Buffoni pubblica uno dei suoi libri più importanti, *Il profilo del rosa* (Mondadori, 2000).

Rispetto alle sue opere precedenti, nel *Profilo del rosa* c'è una novità decisiva: qui il poeta parla in prima persona, pone al centro del libro parti della propria autobiografia. *Il profilo del rosa* si compone di sei parti (*Nella casa riaperta*; *L'andare rabbioso*; *Le radici piantate*; *Letto semirifatto*; *Naturam expellas furca*; *La donna del circo Orfei*), che corrispondono ad altrettante fasi della vita dell'autore. Buffoni viaggia a ritroso nel tempo – dall'infanzia alla maturità –, ma in modo discontinuo; lo annuncia la poesia proemiale, *Come un polittico* (che faceva parte già di *I tre desideri*): «Come un polittico che si apre / E dentro c'è la storia / Ma si apre ogni tanto, / Solo nelle occasioni». L'esperienza quotidiana è ripetitiva e irrilevante («Grigio per tutti i giorni»), e non è possibile darne una visione d'insieme; tuttavia la poesia può definire alcuni momenti più intensi o significativi degli altri («[...] solo nelle occasioni»). Nel *Profilo del rosa* i ricordi sono quasi sempre innescati dalla visione di luoghi, secondo la tecnica del «sopralluogo» (cfr. Mazzoni, 2005b). Buffoni viaggia attraverso la geografia della sua infanzia e della giovinezza, tra l'Alto Milanese e il bacino del Verbano, fino al Sesia; e il viaggio è una *Bildung*¹, descrive una formazione personale. Quando mette a fuoco un ricordo, l'autore lascia che emergano le precise percezioni di quel momento («È bello qui, si può mangiare, c'è anche il parrucchiere / si passa la giornata stando bene [...]»), che spesso evidenziano dolore, paura, un precoce senso di straniamento rispetto all'universo sociale («Ma per sentirti davvero parte della banda. / Davvero parte? »). In altri momenti, spesso coesistenti negli stessi testi, il punto di vista è retrospettivo («Erano genitori»; «Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte / Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi»). Buffoni sovrappone alle emozioni del passato il proprio sguardo di adulto – dunque di poeta e traduttore, di omosessuale e intellettuale. Fra le due prospettive si

1. La definisce in questo modo già Gezzi in *Introduzione* a Buffoni (2012, p. xv).

crea un equilibrio che allontana sia il diarismo patetico, sia l'espressionismo linguistico. La tragicità emerge dalle descrizioni asciutte, spesso elencatorie, che definiscono precisamente luoghi e oggetti del passato. Talvolta il sopralluogo dà origine a una poesia in cui l'elemento biografico scompare. Un esempio di questo tipo è il primo testo della quinta sezione, *Naturam espellas furca*:

Tecniche di indagine criminale
 Ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli
 Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
 Dopo cinquanta secoli di quiete
 Nella ghiacciaia di Similaun
 Di te si studia il messaggio genetico
 E si analizzano i resti dei vestiti,
 Quattro pelli imbottite di erbe
 Che stringevi alla trachea nella tormenta.
 Eri bruno, cominciavi a soffrire
 Di un principio di artrosi
 Nel tremiladuecento avanti Cristo
 Avevi trentacinque anni.
 Vorrei salvarti in tenda
 Regalarti un po' di caldo
 E tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
 E a Monaco si lavora
 Sui parassiti che ti portavi addosso,
 E che nel retto ritenevi sperma:
 Sei a Münster
 E nei laboratori IBM di Magonza
 Per le analisi di chimica organica.
 Ti rivedo col triangolo rosa
 Dietro il filo spinato.

Si tratta di una poesia ispirata da una visita a Bolzano, dove è custodito un cadavere mummificato fra i più antichi al mondo. Il “tu” dei versi si rivolge a questo uomo del passato, che viene chiamato con il nome creato dagli scienziati, “Oetzi”.

Oetzi è introdotto in quanto oggetto di studio («Di te si studia il messaggio genetico / e si analizzano i resti dei vestiti»), e l'aspetto medico è sottolineato in entrambe le strofe («[...] cominciavi a soffrire /

Di un principio di artrosi»; «E a Monaco si lavora / Sui parassiti che ti portavi addosso»; «E nei laboratori IBM di Magonza / Per le analisi di chimica organica»). Ma proprio uno dei versi nei quali prevale il lessico scientifico («E che nel retto ritenevi sperma») introduce un diverso livello di lettura della poesia: il cadavere diventa una persona, verso la quale chi scrive prova empatia («Vorrei salvarti in tenda / E regalarti un po' di caldo / E tè e biscotti»). *Il profilo del Rosa* è senz'altro un libro autobiografico, ma non racconta soltanto una sofferenza individuale. La conquista della maturità è consapevolezza e accettazione della crudeltà nei rapporti fra gli uomini; la crescita e la metamorfosi sono innanzitutto dolore (Inglese, 2001). Questo costituisce un comune denominatore universale, permette di mettere sé fra gli altri e di parlare del mondo esterno. A partire dalla fine degli anni Ottanta, nella poesia di Buffoni diventa ricorrente l'attenzione alla sofferenza della vittima, qualsiasi forma prenda. Questo corrisponde alla posizione di Buffoni intellettuale, impegnato nella difesa delle minoranze e nella denuncia delle violazioni di diritti umani; ed è un aspetto che si complicherà nei libri degli anni Zero, soprattutto in *Guerra*. Nel *Profilo del rosa* la ricognizione del passato biografico dell'autore diventa sguardo sull'essere umano («E adesso erano proprio tutti uguali»); così una delle sezioni cruciali nel racconto di sé – quella dedicata alla scoperta dell'omosessualità – inizia con una poesia in cui l'io scompare. Si arriva a Oetzi, vissuto diecimila anni fa, che per metonimia può ricordare altri uomini, gli omosessuali perseguitati durante la Seconda guerra mondiale: «Ti rivedo col triangolo rosa / Dietro il filo spinato». Al triangolo rosa si riferisce anche il titolo della raccolta, polisemico: allude al Monte Rosa, le cui cime sono una costante visiva nella vita di Buffoni; ma è anche un riferimento al triangolo rosa assegnato agli omosessuali nei campi di concentramento.

«Mi interessa una poesia che si sforza ancora di lavorare sui doni del reale [...], che si arrischia a percorrere i sentieri più grigi e più quotidiani dell'esperienza individuale. E che aspira, con tutta l'ingenuità e l'incoscienza dell'azzardo, a divenire voce comune». Con queste parole Fabio Pusterla (1957) introduce una delle sue raccolte degli anni Novanta, *Pietra sangue* (Marcos y Marcos, 1999). Pusterla esordisce con *Concessione all'inverno* nel 1985; nel decennio successivo pubblica, sempre con Marcos y Marcos, *Bocksten* (1989); *Le cose senza storia* (1994); *Folla sommersa* (2004); *Corpo stellare* (2010).

Tutta la sua opera è caratterizzata da una spinta etica alla poesia: si scrive per denunciare le ingiustizie sociali, l'orrore delle guerre, le torture del mondo contemporaneo. Chi parla si sente in una situazione di falsa tregua, in un tempo di pace illusoria (Cortellessa, 2005); e scrive come dopo un « naufragio della storia » (Galaverni, 1996), postumo rispetto a un'epoca in cui era possibile prendere posizioni ideologiche. Ciò che rimane è tentare di riscattare il futuro attraverso una nuova forma di sublime, in cui lo spazio di soggettività dell'io sia ridottissimo: « L'inferno è non essere gli altri » si legge in un testo di *Pietra sangue* (*Breve omaggio a Plutone*). La poesia di Pusterla – come quella dei poeti più originali degli anni Novanta – nasce da un tentativo di decentramento dell'io lirico. Nel suo caso il soggetto non crea maschere né insegue forme di impersonalità (come Fiori), ma cerca di coniugare tensione etica e abbassamento della prospettiva. Talvolta Pusterla recupera la politicità più esplicita di Fortini, ad esempio nelle poesie dedicate alla guerra del Golfo; e spesso non riesce a evitare un effetto patetico. Testi d'occasione di questo tipo saranno molto frequenti anche nelle sue opere degli anni Zero. Già nel secondo libro, *Bockstein*, l'autore si rivolge a un uomo del XIV secolo, il cui cadavere viene ritrovato in Svezia nel 1936 con i segni di un omicidio (« Ti presterò una voce per il buio / una mano per i tre pioli / nel tuo petto »). Bockstein prende la parola in quanto vittima e racconta la propria vita (« Probabilmente urlai prima di cadere »); in realtà rappresenta un'allegoria dell'uomo novecentesco inseguito dalla violenza della storia (Cortellessa, 2005).

Più spesso, e soprattutto nelle due opere centrali (*Le cose senza storia* e *Pietra sangue*), questo tipo di tensione civile si concretizza in una poetica di adesione alle cose e di ricerca del sublime dal basso; oppure nella poesia come micronarrazione di contesti quotidiani e privati (ad esempio le poesie dedicate alla figlia, oppure quelle indirizzate ad amici e poeti). La descrizione di luoghi e oggetti è sempre antidillica, e ha punti in comune con alcuni importanti autori lombardi dai quali Pusterla è influenzato: Giorgio Orelli (1921-2013), Philippe Jaccottet (1925) e Giampiero Neri (1927). Orelli e Jaccottet sono originari del Canton Ticino, come Pusterla, mentre Neri è milanese: l'appartenenza a un retroterra culturale lombardo in questo caso è rivendicata dall'autore come componente di poetica.

Consideriamo un esempio da *Le cose senza storia*:

Qui piove per giorni interi, talvolta per mesi.
I sassi sono neri d'acquate,
i sentieri pesanti.

Sul bordo delle rogge:
girini, latte scure. Una valigia
incatramata.

Un filo d'olio cola
sulla ghiaia. Sopra, cemento.
Se gratti la terra: detriti,
mattoni scagliati, denti di coniglio.

Si possono pensare rumori umani,
passi, palle da tennis. Voci eventuali.
Ogni frantume è ammesso purché inutile.

Siccome questo è il vuoto c'è posto per tutto,
e quel poco che c'è, è come se non ci fosse.
Anche i binari sono perfettamente inerti,
le lucertole immobili, i vagoni
dimenticati.

E poi il pollaio. Le cose senza storia.
O fuori. Una carriola
che non ha ruote. Un pozzo. Un secchio marcio
privo di fondo. Il nome di uno scemo:
Luigino. Piume dentro la rete, di gallina.
Buchi dentro la rete. Trame rotte.
Quello che non chiamate crudeltà.

Io non sono questo: niente.
Voglio quello che sono, fortemente.
E le parole: nessuno adesso me le ruberà.

Se nel primo libro, *Concessione all'inverno*, l'abbassamento lessicale ha anche un intento parodico, questo aspetto scompare nelle raccolte successive. Il «pollaio, le lucertole, un secchio marcio, i rumori umani» sono tutte «cose senza storia». Lo stile del testo esibisce un legame profondo con la tradizione del Novecento, e soprattutto con la poesia di Montale e Sereni. In questo caso l'elencazione è uno stilema montaliano; la «carriola» e il «pozzo» ricordano la «carrucola nel pozzo»

di *Ancora sulla strada di Zenna* di Sereni. Le citazioni da Montale e Sereni rappresentano una costante nella poesia di Pusterla, che si confronta di continuo con alcuni dei più importanti poeti del Novecento, come è evidente in alcuni titoli di poesie (*L'anguilla del Reno*; *Settembre 2003, nuovo anno zero*; *Rileggendo Fortini nei primi mesi del 1991*). Se dagli anni Ottanta in poi il citazionismo esibito è molto comune nella poesia italiana, nel caso di Pusterla assume un significato ulteriore: da un lato individua l'appartenenza a una tradizione da difendere, dall'altro segnala una discussione a distanza. «Voglio quello che sono, fortemente / E le parole: nessuno adesso me lo ruberà»: nel finale la poesia svela l'intenzione di farsi racconto resistenziale, modo per dare voce alle parti sommerse del mondo. «Io scavo, scavo, non so perché» si legge in una poesia di *Bocksten* (con evidente citazione di uno dei testi più famosi di Seamus Heaney). L'io si perde in mezzo ai rottami della storia («Ogni frantume è ammesso purché inutile»).

8.4

Umberto Fiori, Antonella Anedda

Umberto Fiori (1949) arriva alla poesia dopo essere stato il cantante degli *Stormy Six*, storico gruppo rock degli anni Settanta; nel 1986 pubblica il primo libro, *Case* (San Marco dei Giustiniani). Seguiranno, tutti presso Marcos y Marcos: *Esempi* (1992); *Chiarimenti* (1995); *Parlare al muro* (1996); *Tutti* (1998); *La bella vista* (2002); infine *Voi* (Mondadori, 2009) e il recente *Poesie* (Oscar Mondadori, 2014).

Leggendo un qualsiasi libro di Fiori, si noterà subito che alla parola “io” si sostituiscono più spesso “uno”, “noi” o formule impersonali («si rimane», «si sta», «le persone», «nessuno», «la gente»). Anche quando è usata la prima persona, esprime una soggettività ridotta al minimo, quasi neutra. Un esempio è in *Mostri*:

Se da un tram, sulla circonvallazione,
mi trovavo specchiato in una vetrina
tra le mazze da golf
i sandali d'oro e il velluto,
di nuovo lo vedevo:
ero un tizio.

Almeno questo
 avrebbe dovuto unirmi
 ai miei vicini
 riflessi là anche loro:
 persino un mostro, alla fine,
 qualcosa lo leva agli altri mostri.
 Invece noi non c'era un posto,
 un colore, un accento, magari un vizio,
 che ci tenesse insieme.

Niente, nemmeno il male
 che a tutti parlava dentro
 era nostro.

Come in molti altri testi, chi scrive si trova in un ambiente urbano senza segni particolari, che potrebbe riguardare qualsiasi città. Spesso Fiori descrive se stesso davanti a case (*Occhiata*), talvolta in ascensore (*Giardini*), o su un mezzo di trasporto (*Trasporti*). In *Mostri* chi dice io è su un tram, si specchia in una vetrina e individua se stesso: «ero un tizio». La parola «tizio» appartiene al linguaggio parlato contemporaneo, e normalmente indica una persona sconosciuta. Tuttavia può avere un significato dispregiativo, in quanto annulla qualsiasi individualità: è questa la condizione «mostruosa» a cui allude il titolo. Non potrebbe esserci un abbassamento dell'io più marcato o esplicito. La riduzione delle persone da individui a cose ricorre in tutte le sue poesie («Come una vite gira / nel suo filetto, io mi sono steso / nella forma di tutti / e con un occhio aperto / ho dormito», *Sagoma*). Non si tratta di un destino solo privato, ma di quello di qualsiasi esistenza («Almeno questo / avrebbe dovuto unirmi / ai miei vicini / riflessi là anche loro»), poiché nessuno sfugge all'alienazione. Nessuna condivisione o appartenenza è possibile («Invece noi non c'era un posto, / un colore, un accento, magari un vizio, / che ci tenesse insieme»). La disumanità accomuna dividendo, rendendo ancora più mostruosi: «Niente, nemmeno il male / che a tutti parlava dentro / era nostro».

«Le mie biografie sono nate dalla perdita di una biografia», si legge in un'intervista a Fiori. L'io del testo è un'allegoria dell'individuo contemporaneo e non rivela nulla di soggettivo: per introdurre una delle sue migliori raccolte, *Tutti*, Fiori cita in epigrafe «Mi chiamo Erik Satie, come tutti». Nel libro seguono versi come «Mi vergognavo / di essere uno solo» (*Bocca*); «Speravo, un giorno, di vedere / quello che

vedono sempre tutti» (*Tutti*). Anche la realtà che lo circonda è privata di qualsiasi forma di eccezionalità: le case, le strade, i prati sembrano incombere su chi osserva, ma non svelano significati («E questi pali, e questi prati, / tutti questi esempi concreti / – cosa dimostrano? Di che cosa sono prove?»), *Esempi*). Il paesaggio si ripete sempre uguale, e non resta che accettarne l'immobilità («I discorsi, gli odori, / la gente in giro, la luce, i viali: sembrava / tutto talmente uguale che era come / non averlo mai visto», *Risveglio*). Il lessico delle poesie tende all'italiano standard e al colloquiale, con un'aggettivazione scarsa e mai ricercata; la sintassi è sempre lineare e paratattica, le strofe molto brevi. Spesso si trovano paragoni e similitudini («[...] Si sta come in ascensore / con uno, con un signore, / per un paio di piani»), avverbi e congiunzioni di luogo che indicano ricorsività («allora», «quando», «un giorno», «una volta», cfr. Afribo, 2007). Il mondo è descritto attraverso un rigoroso minimalismo formale, e questo contribuisce a renderlo privo di qualsiasi possibilità di sublime. L'infinita tautologia è inquietante nel non significare nulla più di quello che appare («Le cose stanno / come stanno [...]», *Terra*); il soggetto dei testi si aggira in una metropoli anonima, in un ricerca fallimentare: se a volte il suo tentativo di visualizzare il «retro del mondo» (*Dietro*) ricorda situazioni analoghe delle poesie di Sbarbaro, Saba, Sereni o Montale, se ne distingue poi nettamente per l'atteggiamento dell'io lirico. «Seguivo, là in fondo, i balconi / e le finestre dei condomini, / i muri di piastrelle dove il mondo / ogni giorno si specchia, e trema. La vista / che si poteva avere di là: questa / è la mia visione» (*Rientri*). Nella poesia di Fiori non c'è nessuna rivelazione, perché questa implicherebbe un'eccezionalità del singolo, che è programmaticamente rifiutata. Per questo motivo il tragico spesso si interseca al comico: la solitudine è rappresentata attraverso la descrizione ironica del trovarsi in ascensore con uno sconosciuto (*Giardini*), oppure è paragonata agli oggetti radunati per strada per un trasloco (*Stare*).

Antonella Anedda (1958) esordisce nel 1992 con *Residenze invernali* (Crocetti). Qualche anno più tardi pubblica *Notti di pace occidentale* (Donzelli, 1999); più recentemente *Il catalogo della gioia* (Donzelli, 2003), *Dal balcone del corpo* (Mondadori, 2007) e *Salva con nome* (Mondadori, 2012). Anedda ha scritto anche un libro di traduzioni poetiche, *Nomi distanti* (Empiria, 1998) e due raccolte di saggi e racconti: *Cosa sono gli anni* (Fazi Editore, 1997); *La vita nei dettagli* (Donzelli, 2009).

A una prima lettura il soggetto dei suoi versi è molto tradizionale. Al centro dei testi si trovano frammenti di realtà con cui l'io entra in contatto, che innescano un atteggiamento di tipo allegorico. Chi scrive commenta e interpreta, alterna la riflessione su se stessa a quella sul mondo e sul linguaggio. «Volevo che una lingua anonima / – la mia – / parlasse di molte morti anonime» (*Notti di pace occidentale*): Anedda oscilla fra il racconto di un modo soggettivo di percepire la realtà – il proprio sguardo, dunque – e il tentativo di una scrittura che sia prestare voce alle parti sommerse del mondo. Per questo a volte le sue poesie descrivono guerre o luoghi lontani (i conflitti dei Balcani, ad esempio, o anche luoghi legati a scrittori per lei importanti). Ma la poesia di Anedda è sempre tragica, anche quando apparentemente focalizzata su un mondo di particolari quotidiani («Tutto è quaggiù – il poco, l'immenso / che avanza verso l'alba feriale»).

L'identità personale rimane frammentaria e non costituisce mai una biografia: in questo senso, quella di Anedda non è una poesia diaristica. Nelle prime due raccolte compaiono alcuni dettagli che torneranno nei libri successivi, rendendone sempre più riconoscibile lo stile e la personalità poetica: ad esempio le atmosfere notturne e invernali (Così entra l'inverno quaranta volte vissuto come tenebra / notte intera che tesse un grande spazio»), l'attenzione al corpo («Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi. / Il corpo è la scure»), e l'insularità («a raggiungermi nel nome di una lingua sconosciuta / perché parlo da un'isola») come punti di osservazione di chi scrive. Questi dettagli sono presentati come se l'autrice osservasse se stessa dall'esterno e fosse solo un'altra componente del mondo che viene percepito («Nel vetro di un vagone / vedo me stessa buia / vedere col suo pegno»). Talvolta Anedda si serve di espressioni parenetiche rivolte a se stessa («Guida tuo malgrado nella notte di aprile, tu che tradisci te»; «Siedi davanti alla finestra / guarda, ma accetta la disperazione»), come accade anche nel testo iniziale della sezione *In una stessa terra*, in *Notti di pace occidentale*:

Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita
per gli esseri felici
stretti nell'ombra della sera
per la sera che di colpo crollava sulle nuche.

Scrivevo per la pietà del buio
 per ogni creatura che indietreggia
 con la schiena premuta a una ringhiera
 per l'attesa marina – senza un grido – infinita.

Scrivi, dico a me stessa
 e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma
 perché gli occhi mi allarmano
 e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
 – da brughiera – sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
 trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
 perché solo il coraggio può scavare
 in alto la pazienza
 fino a togliere peso
 al peso nero del prato.

Se ho scritto è per pensiero è quasi una dichiarazione di poetica. Anedda scrive «perché ero in pensiero per la vita», quindi «perché nulla è difeso». Questi versi riprendono la parte finale di *Traducendo Brecht*. In Fortini si legge: «Scrivi, mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» in Anedda: «Scrivi, dico a me stessa / [...] Scrivi perché nulla è difeso, e la parola *bosco* / trema più fragile del bosco». In entrambi i casi è usato l'imperativo: la poesia viene usata come ammonimento, per indicare una mancata rinuncia all'interpretazione del mondo. Chi scrive si rivolge a se stesso («[...] Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome [...]»), sempre in *Traducendo Brecht*). Nel caso di Fortini, questo atteggiamento verso il mondo è sorretto da un'ideologia politica, anche quando diventa un'utopia disperata. Lo sguardo di Anedda è del tutto postideologico, ma vi permane l'intenzione della scrittura come sguardo critico sul reale e su se stessi. Per Anedda questo vuol dire ricordare la condizione di pace apparente da cui si scrive («Anche questi sono versi di guerra / composti mentre infuria, non lontano, non vicino»); «Ciò che chiamiamo pace / ha solo il breve sollievo della tregua»), e tentare di diventare voce per gli altri. Le poesie di *Notti di pace occidentale* sono scritte per «morti sconosciuti» delle guerre, dei quali spesso non rimane altro che «i cartigli dei nomi»; ma anche pensando alla «falsa tregua» del mondo occidentale («per gli esseri

felici / stretti nell'ombra della sera»). La scrittura è rimedio al logorio del tempo; crea memoria, riscatta dall'oblio cose e persone ormai sommerse («Nulla in realtà ci chiama / eppure ci accostiamo agli oggetti / quasi fossero gli echi di una voce / l'annuncio indifeso di altre vite»). Questi aspetti rimarranno costanti nei libri successivi, dove lo stile di Anedda subirà un'evoluzione, raccontando un soggetto ancora più disperso e lacerato.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare, innanzitutto, le persone che negli ultimi tre anni hanno letto singoli capitoli di questo libro, e quelle che vi hanno contribuito attraverso consigli, suggerimenti, discussioni sulla letteratura e sulla poesia: Raoul Bruni, Simone Burratti, Antonio Coiro, Andrea Cortellessa, Francesco Ditaranto, Matteo Fadini, Damiano Frasca, Massimo Gezzi, Maddalena Graziano, Romano Luperini, Daniela Mariani, Lorenzo Mecozzi, Marco Mongelli, Massimo Rizzante, Camilla Russo, Luca San Mauro, Carlo Tirinanzi de Medici, Paolo Zublena.

Sono grata ai poeti che mi hanno concesso di intervistarli, perché quei colloqui mi hanno permesso di comprendere meglio ciò che intanto leggevo nei libri: Antonella Anedda, Mario Benedetti, Franco Buffoni, Stefano Dal Bianco, Milo De Angelis, Gabriele Frasca, Paolo Maccari.

Grazie anche ai responsabili del Seminario permanente di poesia (SEMPER) di Trento, per tutte le occasioni di discussione che hanno creato su temi a me cari, e importanti per questo libro.

Un ringraziamento doveroso va alla Biblioteca di Lettere e Filosofia (e allo scaffale aperto) dell'Università di Siena e alla Biblioteca comunale degli Intronati, alla Biblioteca di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, alla Biblioteca comunale e al Servizio di prestito interbibliotecario di Trento, a tutte le biblioteche digitali e *open source* che ho consultato.

Ringrazio molto chi mi ha sostenuta e non ha mai cessato di mostrarmi vicinanza, nonostante tutto: Viola Caon, Silvia Costantino, Sabrina Fraternali, Alessandro Gazoia, Chiara Migliore, Camilla Panichi, i miei genitori e le mie sorelle, la redazione di "404: file not found", i dottorandi dello studio 402 di Trento.

Un ringraziamento particolare va a Claudio Giunta e a Gianluigi Simonetti, per la paziente rilettura di molti capitoli in fase di stesura.

Grazie, infine, a Guido Mazzoni, perché mi ha insegnato buona parte di quello che so sulla poesia contemporanea.

Riferimenti bibliografici

Opere ed epistolari

- ANEDDA A. (1992), *Residenze invernali*, Crocetti, Roma.
- ID. (1999), *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma.
- BALESTRINI N. (1977), *Le ballate della signorina Richmond*, Cooperativa Scrittori, Roma.
- BAUDELAIRE C. (2007), *Les fleurs du mal*, Gallimard, Paris.
- BERTOLUCCI A. (1997), *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Mondadori, Milano.
- BOINE G. (2007), *Frantumì*, a cura di V. Pesce, prefazione di G. Bertone, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- BUFFONI F. (2012), *Poesie 1975-2012*, introduzione di M. Gezzi, Mondadori, Milano.
- CAMPANA D. (2003), *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Einaudi, Torino.
- CAPRONI G. (1998), *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano.
- CARDARELLI V. (1981), *Opere*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, Milano.
- CORAZZINI S. (1999), *Poesie*, introduzione e commento di I. Landolfi, Rizzoli, Milano.
- D'ANNUNZIO G. (1978), *Poesie*, a cura di F. Roncoroni, Garzanti, Milano.
- ID. (1988), *Alcyone*, ed. critica a cura di P. Gibellini, Mondadori, Milano.
- DE ANGELIS M. (2008), *Poesie*, con Introduzione di E. Affinati, Mondadori, Milano.
- FIORI U. (2014), *Poesie (1986-2014)*, con un saggio introduttivo di A. Afribo, Mondadori, Milano.
- FORTINI F. (2014), *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano.
- FRASCA G. (2007), *Prime. Poesie scelte 1977-2007*, Sossella, Roma.
- GATTO A. (2005), *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano.
- GOVONI C. (1958), *Poesie: 1903-1958*, a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano.

- GOZZANO G. (1980), *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Mondadori, Milano.
- JAHIER P. (1964), *Poesie*, Vallecchi, Firenze.
- LEOPARDI G. (2003), *Poesie e prose*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Mondadori, Milano.
- LUZI M. (1998), *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Mondadori, Milano.
- MAGRELLI V. (1996), *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino.
- MESA G. (2010), *Poesie 1983-2008*, introduzione di A. Baldacci, La Camera Verde, Roma.
- MONTALE E. (1980), *L'opera in versi*, ed. critica a cura di G. Contini e R. Bettarini, Einaudi, Torino.
- MORETTI M. (1966), *Tutte le poesie*, seguite da *Tre idilli in prosa*, introduzione di G. Pampaloni, in *Opere*, Mondadori, Milano.
- NOVENTA G. (1975), *Versi e poesie*, Mondadori, Milano.
- PAGLIARANI A. (2006), *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura e con introduzione di A. Cortellessa, Garzanti, Milano.
- PALAZZESCHI A. (2002), *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano.
- PASCOLI G. (1974), *Myricae*, ed. critica a cura di G. Nava, Sansoni, Firenze.
- ID. (2001), *Canti di Castelvecchio*, ed. critica a cura di N. Ebani, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze.
- PASOLINI P. P. (2003), *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano.
- PAVESE C. (1998), *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino.
- PENNA S. (1989), *Poesie*, prefazione di C. Garboli, Garzanti, Milano.
- PORTA A. (2009), *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Garzanti, Milano.
- PUSTERLA F. (2009), *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Einaudi, Torino.
- QUASIMODO S. (1996), *Poesie. Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano (ed. riveduta e ampliata).
- RABONI G. (2014), *Tutte le poesie. 1949-2004*, a cura di R. Zucco, Einaudi, Torino.
- REBORA C. (2007), *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano.
- ROSSELLI A. (2012), *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, saggio introduttivo di E. Tandello, Mondadori, Milano.
- SABA U. (2001a), *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.
- ID. (2001b), *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.
- SANGUINETI E. (2010), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.

- SBARBARO C. (1985), *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano.
- ID. (2001), *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia.
- SCOTELLARO R. (2004), *Tutte le poesie (1940-1953)*, a cura di F. Vitelli, Introduzione di M. Cucchi, Mondadori, Milano.
- SERENI V. (1995), *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, antologia critica di P. V. Mengaldo, cronologia di G. Bonfanti, bibliografia critica di B. Colli, Mondadori, Milano.
- ID. (1996), *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, introduzione di G. Raboni, Mondadori, Milano.
- ID. (1998), *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano.
- ID. (2013a), *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano (1962¹).
- ID. (2013b), *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di B. Carletti, introduzione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano.
- UNGARETTI G. (2009), *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano.
- VALDUGA P. (1989), *Medicamenta e altri medicamenta*, con uno scritto di L. Baldacci, Torino, Einaudi.
- ZANZOTTO A. (2011), *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano.

Antologie

- AFRIBO A. (a cura di) (2007), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma.
- ALFANO G. et al. (a cura di) (2005), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, Sossella, Roma.
- ANCESCHI A. (a cura di) (1943), *Lirici nuovi: antologia di poesia contemporanea*, Hoepli, Milano.
- ID. (a cura di) (1952), *Linea lombarda: sei poeti*, Magenta, Varese.
- ANCESCHI A., ANTONIELLI S. (a cura di) (1953), *Lirica del Novecento*, Vallecchi, Firenze.
- BERARDINELLI A. (a cura di) (1982), *Nuovi poeti italiani 2*, Einaudi, Torino.
- BERARDINELLI A., CORDELLI F. (a cura di) (1975), *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza (nuova ed. aggiornata sottotitolata *Trent'anni dopo*, Castelvetti, Roma 2004).
- BERSANI M. (1995), *Nuovi poeti italiani 4*, Einaudi, Torino.
- BERTONI A. (a cura di) (2005), *Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Book, Castelmaggiore.

- BETTINI F., DI MARCO R. (a cura di) (1993), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Synergon, Bologna.
- BREVINI F. (a cura di) (1987), *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Torino.
- ID. (a cura di) (1999), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., Mondadori, Milano.
- CAVALLO F., LUNETTA M. (a cura di) (1989), *Poesia italiana della contraddizione*, Newton Compton, Roma.
- CESARI L. (a cura di) (1993), *Anni '80. Poesia italiana*, Jaca Book, Milano.
- CHIARA P., ERBA L. (a cura di) (1954), *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, Magenta, Varese.
- CONTINI G. (a cura di) (1968), *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze.
- CORTELLESSA A. (a cura di) (1998), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di M. Isneghi, Bruno Mondadori, Milano.
- CORTELLESSA A., ERMINI F., FERRI G. (a cura di) (2000), *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*, premessa di E. Sanguineti, Anterem Edizioni, Verona.
- CUCCHI M., GIOVANARDI S. (a cura di) (1996), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Mondadori, Milano (ed. aggiornata *Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2004).
- D'ORIA A. G. (a cura di) (1992), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, Manni, Lecce.
- DELL'ARCO M., PASOLINI P. P. (a cura di) (1952), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Milano.
- ERMINI F. (a cura di) (1998), *Ante Rem. Scritture di fine secolo*, con saggi critici di G. Baratta, G. Guglielmi, C. Magris, F. Rella, A. Tagliaferri, premessa di M. Corti, Anterem, Verona.
- ESPOSITO E. (a cura di) (2000), *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, 2 voll., Feltrinelli, Milano.
- FACCIOLI E. (a cura di) (1980), *Nuovi poeti italiani*, Einaudi, Torino.
- FALQUI E., CAPASSO A. (a cura di) (1933), *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, Carabba, Lanciano.
- FALQUI E., VITTORINI E. (a cura di) (1930), *Scrittori nuovi. Antologia italiana contemporanea*, prefazione di G. B. Angioletti, Carabba, Lanciano.
- FORTINI F. (a cura di) (1977), *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- FRABOTTA B. (a cura di) (1977), *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Savelli, Roma.
- GALAVERNI R. (a cura di) (1996), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guarnaldi, Rimini.
- GIULIANI A. (a cura di) (1965), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino (1 ed. 1961; nuova ed. Rusconi e Paolazzi, Milano 2003).

- INGLESE A., JEMMA S., LOMBARDO F., MESA G., RENELLO G. P., RIZZANTE M. (a cura di) (2000), *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone.
- KRUMM E., ROSSI T. (a cura di) (1995), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano.
- LOI F. (a cura di) (2004), *Nuovi poeti italiani 5*, Einaudi, Torino.
- LOI F., RONDONI D. (a cura di) (2001), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Garzanti, Milano.
- LORENZINI N. (a cura di) (2002), *Poesia del Novecento italiano*, 2 voll., Carrocci, Roma.
- LUNETTA M. (a cura di) (1981), *Poesia italiana oggi*, Newton Compton, Roma.
- LUZZI G. (a cura di) (1989), *Poesia italiana 1941-1988. La via lombarda. Diciannove poeti contemporanei*, Marcos y Marcos, Milano.
- MAJORINO G. (a cura di) (1977), *Poesie e realtà '45-'75*, Tropea, Milano (nuova ed. ampliata col titolo *Poesie e realtà. 1945-2000*, Marco Tropea, Milano 2000).
- MANACORDA G. (a cura di) (2004), *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelveccchi, Roma.
- MARCHI M. (a cura di) (1985), *Viva la poesia!*, Vallecchi, Firenze.
- MENGALDO P. V. (a cura di) (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- PAPINI G., PANCAZZI P. (a cura di) (1920), *Poeti d'oggi. 1900-1920*, Vallecchi, Firenze.
- PARIS R. (a cura di) (1983), *L'io che brucia. La scuola romana di poesia*, Lerici, Cosenza-Roma.
- PECORA E. (a cura di) (1990), *Poesia italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma.
- PICCINI D. (a cura di) (2005), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Rizzoli, Milano.
- PONTIGGIA G., DI MAURO E. (a cura di) (1978), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano.
- PORTA A. (a cura di) (1979), *Poesia degli anni settanta. Antologia di poesia italiana dal 1968 al 1979*, Feltrinelli, Milano.
- RISPOLI G., QUONDAM A. (a cura di) (1973), *Poesia contemporanea. Testi e saggi critici*, quinta ed. a cura di A. Quondam, Le Monnier, Firenze.
- ROSADINI G. (a cura di) (2012), *Nuovi poeti italiani 6*, Einaudi, Torino.
- SANGUINETI E. (a cura di) (1969), *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino.
- SEGRE C., OSSOLA C. (a cura di) (2003), *Antologia della poesia italiana. Il Novecento*, Einaudi-Gallimard, Torino.
- SITI W. (a cura di) (1984), *Nuovi poeti italiani 3*, Einaudi, Torino.
- SPAGNOLETTI G. (a cura di) (1952), *Poeti del Novecento*, Mondadori, Milano.
- TESTA E. (a cura di) (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.

Saggi, studi su rivista, storie della letteratura

- ADORNO TH. W. (1965), *Dialettica negativa*, trad. di C. A. Donolo, Einaudi, Torino.
- ID. (1979), *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1961-1968*, trad. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino.
- AFFINATI E. (1996), *Patto giurato*, Tracce, Pescara.
- AFRIBO A., SOLDANI A. (2012), *La poesia moderna dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna.
- AFRIBO A., ZINATO E. (a cura di) (2011), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma.
- AGAMBEN G. (1996), *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane*, Marsilio, Venezia.
- AGOSTI S. (1995), *Poesia italiana contemporanea: saggi e interventi*, Bompiani, Milano.
- ALFANO A. (2008), *Il corpo della lingua. Soluzioni antiliriche della poesia contemporanea italiana*, in "L'Ulisse", 11 (*La poesia lirica nel XXI secolo. Tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*), pp. 6-14.
- ANCESCHI L. (1976), *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Torino.
- ANCESCHI M. G., CAMPAGNA A., COLOMBO D. (a cura di) (1998), *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Scheiwiller, Milano.
- ASOR ROSA A. (1975), *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV/2: *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 1147 pp.
- ID. (1999), *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano*, in "Critica del testo", II, 1, pp. 323-39.
- AUGIAS C. (1979), *S'è visto di tutto, meno il poeta*, in "la Repubblica", 30 giugno, p. 1.
- BABINI L. (2012), *Indagine su "Somiglianze" di Milo De Angelis tra "esattezza" e "spaesamento"*, Tesi di laurea triennale discussa il 26 settembre 2012, Università del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- ID. (2013), *Intervista a Milo De Angelis*, in "Bollettino '900", giugno-dicembre, 1-2, http://62.149.197.51/2013-1/W-bol2/Babini/Babini_frame.html
- BALDACCI L. (2000), *Novecento passato remoto*, Rizzoli, Milano.
- BALDI V. (2011), *A cosa serve il modernismo italiano?*, in "Allegoria", 62, pp. 66-82.
- BANDINI F. (1966), *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, presentazione di G. Folena, Liviana, Padova.
- BARILLI R. (1995), *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, il Mulino, Bologna.
- ID. (1999), *Dal moderno al postmoderno*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XII. *Sperimentalismo e tradizioni del nuovo*, Motta, Milano, pp. 712-22.

- ID. (2000), *È arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo e immagine, Torino.
- BARTHES R. (1982), *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino.
- BATTISTINI A. (1998), *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in "Allegoria", 29-30, maggio-dicembre, pp. 42-57.
- BERARDINELLI A. (1994), *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ID. (1996), *Quando finisce il Novecento*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e per problemi*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 472-81.
- ID. (2001a), *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a cura di M. A. Grignani, in "Moderna", III, 2, pp. 81-92.
- ID. (2001b), *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Volumi di aggiornamento 1985-2000*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano, pp. 117-82.
- ID. (2012), *Poesia maschia*, in "Il Foglio", 21 luglio.
- BERNARDELLI G. (2002), *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Vita e Pensiero, Milano.
- BERTACCHINI R. (1984), *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani*, Le Monnier, Firenze.
- BETTINI F., DI MARCO R. (1993), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, ES/Synergon, Bologna.
- BIGONGIARI P. (1965), *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze.
- BLASUCCI L. (1998), *Appunti per un commento montaliano*, in R. Luperini, M. A. Grignani, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, pp. 11-31.
- ID. (2002), *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna.
- BLOOM H. (1997), *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle età*, trad. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano.
- BO C. (1938), *Letteratura come vita*, in "Il Frontespizio"; poi in *Otto studi* (1939), Vallecchi, Firenze.
- BOINE G. (1914), *Plausi e botte*, in "La Riviera Ligure", XX, 33, p. 321, ora in C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1994.
- CASADEI A. (1992), *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa.
- ID. (2005), *Il Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, a cura di A. Battistini, il Mulino, Bologna.
- ID. (2008a), *Montale*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, il Mulino, Bologna.

- ID. (2008b), *La critica letteraria del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- CASTELLANA R. (2009), *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi, Serra*, Roma-Pisa.
- ID. (2010), *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in "Italianistica", 1, pp. 23-45.
- CATALDI P. (1991), *Montale*, Palumbo, Palermo.
- ID. (2001), *La poesia, il canone, il mercato. Riflessioni sulla letteratura classica e la letteratura leggera*, in B. Bongiovanni et al., *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U. M. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano, pp. 137-53.
- CESERANI R. (1997), *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ID. (1998), *Appunti sul problema dei canoni*, in "Allegoria", 29-30, maggio-dicembre, pp. 58-74.
- ID. (2001), *Il canone del moderno: il Novecento letterario*, in B. Bongiovanni, S. De Matteis, F. Marengo, F. Orlando, M. Palumbo, R. Bigazzi, P. Cataldi, *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U. M. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano, pp. 194-242.
- CONTINI G. (1974a), *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino.
- ID. (1974b), *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.
- ID. (1989), *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Gadda 1934-1988*, Einaudi, Torino.
- CORDELLI F. (1978), *Il poeta postumo. Manie, pettegolezzi, Rancori*, Lerici, Cosenza (ed. aggiornata a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2008).
- CORTELESSA A. (2000), *Ungaretti*, Einaudi, Torino.
- ID. (2001), *Modi parodici in alcuni poeti dell'ultimo Novecento*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*. Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a cura di M. A. Grignani, in "Moderna", III, 2, pp. 93-112.
- ID. (2005), *Io è un corpo*, in Alfano et al. (2005), pp. 33-51.
- ID. (2006), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma.
- ID. (2008), *Franco Fortini: critica come ultimum*, in *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (2012), *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, in "Le parole e le cose", 6 settembre, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6455>
- CROCCO C. (2013), *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, in "404: file not found", 3 marzo, <http://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>

- ID. (2014), *Le poesie italiane di questi anni*, in "L'Ulisse" (*Linee e ordini del giorno nella poesia italiana contemporanea*), 17.
- CURI F. (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- DAL BIANCO S. (1987), *Manifesto di un classicismo*, in "scarto minimo", 1, pp. II-5.
- ID. (1997), *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, presentazione di P. V. Mengaldo, Maria Pacini Fazzi, Lucca.
- DE ANGELIS M. (1978), *Le casseforti del realismo*, in *Il politico e l'inconscio*, a cura di V. Fainberg, R. Mocnik, A. Verdiglione, Marsilio, Venezia, pp. 57-61.
- ID. (1982), *Poesia e destino*, Cappelli, Roma.
- ID. (2008), *Lucrezio, la notte, l'incubo*, in M. Rizzante, C. Gubert (a cura di), *La scoperta della poesia*, Metauro, Pesaro, pp. 45-9.
- DEBENEDETTI G. (1999), *Saggi*, con saggio introduttivo di A. Berardinelli, Mondadori, Milano.
- ID. (2000), *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano.
- DE LUCA B. (2012), «*Uno condanna l'altro / Uno giustifica l'altro*». *Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni*, in "Filologia e critica", XXXVII, III, settembre-dicembre, pp. 404-30.
- DE ROGATIS T. (2002), *Montale e il classicismo moderno*, Iepi, Pisa-Roma.
- DONNARUMMA R. (2006), *Gadda modernista*, ETS, Pisa.
- ID. (2003), *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in "Allegoria", 43, pp. 56-85.
- ID. (2012), *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli, pp. 13-38.
- ID. (2014), *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- FEBBRARO P. (a cura di) (2001), *La critica militante*, introduzione di G. Manacorda, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- FERRETTI G. C. (1968), *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano.
- ID. (1975), «*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino.
- ID. (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino.
- FERRONI G. (1991), *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Novecento*, Einaudi, Milano.
- ID. (1996), *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino.
- ID. (1998), *Al di là del canone*, in "Allegoria", 29-30, maggio-dicembre.
- FICHERA G. (2012), *La sospensione spaventosa: Ungaretti e l'astrazione modernista*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli, pp. 240-60.
- FIORAVANTI M. (1978), *La critica e gli ermetici*, Cappelli, Bologna.
- FLORA F. (1936), *La poesia ermetica*, Laterza, Bari.

- FORTINI F. (1957), *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1974), *Saggi italiani*, De Donato, Bari.
- ID. (1987), *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano.
- ID. (1991), *Oscurità e difficoltà*, in "L'Asino d'oro", II, 3, pp. 84-9.
- ID. (2003), *Saggi ed epigrammi*, a cura e con uno scritto introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, notizie sui testi e bibliografia di E. Nencini, Mondadori, Milano.
- FRASCA D. (2014), *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Felici Editore, Pisa.
- FRASCA G. (2001), *Le forme fluide*, in M. A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*. Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a cura di M. A. Grignani, in "Moderna", III, 2, pp. 35-63.
- FRIEDRICH H. (1983), *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, trad. di P. Bernardini Mazzolla, Garzanti, Milano.
- GALAVERNI R. (2002), *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma.
- GARGIULO A. (1958), *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- GEZZI M. (2003), *Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni*, in "Atelier", VIII, 29, pp. 19-40.
- ID. (2007), *Antonella Anedda. Dal balcone del corpo*, in "Allegoria", XX, 57, p. 215.
- ID. (2008), *Le Prime di Frasca*, in "il manifesto", 10 gennaio.
- GIOVANNETTI P. (1998), *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in "Allegoria", X, 28.
- ID. (2005), *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma.
- ID. (2008), *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara.
- GIOVANNETTI P., LAVEZZI G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- GIOVANNUZZI S. (a cura di) (2003), *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- GIUSTI S. (1999), *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa Multimedia, Lecce.
- GUGLIELMI G. (2001), *L'invenzione della letteratura. Fra modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli.
- INGLESE A. (2001), *Recensione a Il profilo del rosa*, in "Versodove", 13.
- ID. (2005), *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di G. Mazzoni, A. Inglese e A. Baldacci, Pieraldo Editore, Roma, pp. 143-53.
- ID. (2006), *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in *Tegole dal cielo*, vol. I, *L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, EDUP, Roma 2006, pp. 163-176.

- ID. (2010), *Appunti sul "Tiresia" di Giuliano Mesa*, in "Per una critica futura. Quaderni di critica letteraria a cura di Andrea Inglese, 2006-2010", 5, febbraio, ora in "Nazione Indiana", <http://www.nazioneindiana.com/2010/11/18/appunti-sul-tiresia-di-giuliano-mesa/>
- JACOMUZZI A. (1978), *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino.
- JAKOBSON R. (1966), *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano.
- JAMESON F. (2007a), *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di M. Manganelli, Fazi, Milano.
- ID. (2007b), *Il desiderio chiamato utopia*, trad. di G. Carlotti, Feltrinelli, Milano.
- JANSEN M. (2002), *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- LAVAGETTO M. (1974), *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino.
- LISA T. (2002), *Intervista a Franco Buffoni*, in "L'Apostrofo", VI, settembre, pp. 4-10.
- ID. (2007), *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze University Press, Firenze.
- LORENZINI N. (1991), *Il presente della poesia*, il Mulino, Bologna.
- ID. (1999), *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- LORENZINI N., COLANGELO S. (2013), *Poesia e storia*, Bruno Mondadori, Milano.
- LORETO A. (2014), *I santi padri di Amelia Rosselli. "Variazioni belliche" e l'avanguardia*, Arcipelago, Firenze.
- LUKÁCS G. (1972), *L'anima e le forme*, in Id., *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, trad. di S. Bologna, Sugar Editore, Milano.
- LUPERINI R. (1979), *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodo e di merito*, in "Belfagor", II, 31 marzo, pp. 189-205.
- ID. (1981), *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Loescher, Torino.
- ID. (1986), *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (1990a), *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Laterza, Roma-Bari (II ed. con aggiornamenti bibliografici).
- ID. (1990b), *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma.
- ID. (1997), *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, in "Allegoria", 26, maggio-agosto, pp. 5-13.
- ID. (1999), *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli.
- ID. (2001), *La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento*, in B. Bongiovanni et al., *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo*

- studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di M. U. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano, pp. 154-73.
- ID. (2005), *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli.
- ID. (2007), *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce (comprende saggi inizialmente inclusi in *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1976).
- ID. (2011), *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in “Allegoria”, 63, a. XXIII, terza serie, gennaio-giugno, pp. 92-100.
- ID. (2012), *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli, pp. 3-12.
- LUPERINI R., CATALDI P., D’AMELY F. (1996), *Poeti italiani: il Novecento*, Palumbo, Palermo.
- LUPERINI R., GRIGNANI M. A. (a cura di) (1998), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- LUPERINI R., TORTORA M. (2012), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli.
- MACCARI P. (2012), *Il poeta sotto esame. Con due importanti testi inediti di Dino Campana*, Passigli, Bagno a Ripoli.
- MANACORDA G. (1980), *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Editori Riuniti, Roma.
- MARCHESINI M. (2012), *Soli e civili. Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi e Bellocchio*, Edizioni dell’Asino, Roma.
- ID. (2014), *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Quodlibet, Macerata.
- MAZZACURATI G. (1998), *Stagioni dell’apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino.
- MAZZONI G. (1992), *La poesia di Raboni*, in “Studi novecenteschi”, XIX, 43-4, pp. 257-99.
- ID. (1998), *Le poesie di Amelia Rosselli*, in “Allegoria”, 29-30, maggio-dicembre, pp. 300-1.
- ID. (2001), *Per un bilancio*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, in “Moderna”, III, 2, pp. 225-9.
- ID. (2002), *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano.
- ID. (2004), *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Archivio Fortini, Quodlibet, Macerata, pp. 107-16.
- ID. (2005a), *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2005b), *Su “Il Profilo del Rosa”*, in Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di G. Mazzoni, A. Inglese e A. Baldacci, Pieraldo Editore, Roma, pp. 135-41.

- ID. (2005c), *Per una storia di Raboni*, in "Allegoria", XVII, 49, gennaio-aprile, pp. 119-24.
- ID. (2007a), *La poesia italiana del Novecento*, corso monografico per gli studenti del corso di laurea triennale in Lettere Moderne, Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, febbraio-luglio.
- ID. (2011), *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2013a), *La poesia italiana degli anni Settanta*, relazione tenuta a Pisa il 20 maggio 2013 in occasione del "Seminario per Francesco Orlando", Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- ID. (2013b), *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, in "Between", III, 5 (successivamente in "Le parole e le cose", 16 settembre, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12011>).
- ID. (2014), *Anni dopo. Per Vittorio Sereni nel centenario della nascita*, in "La Modernità letteraria", vol. 7, pp. 101-6.
- MENGALDO P. V. (1979), *Un'antologia e una recensione* (con Postilla di R. Lupertini), in "Belfagor", IV, 31 luglio, pp. 455-66.
- ID. (1994), *Il Novecento*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna.
- ID. (1996), *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ID. (2000), *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ID. (2003), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino.
- MESA G. (2008), *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, a cura di C. Gubert e M. Rizzante, Metauro, Pesaro, pp. 17-26.
- MONTALE E. (1996a), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 tomi, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- ID. (1996b), *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- ID. (1997), *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- MORTARA GARAVELLI B. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- MUSSINI G., GIANCOTTI M. (2008), introduzione e commento a *Frammenti lirici. Edizione commentata*, con la collaborazione di M. Munaretto, Interlinea, Firenze.
- NOVE A. (2000), *La poesia dopo la fine della poesia*, Seminario tenuto alla Scuola Holden, <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/HASCRIITTOholden.htm>
- ONOFRI M. (2001), *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari.
- ORLANDO F. (2001), *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi*, in B. Bongiovanni, S. De Matteis, F. Marengo, F. Orlando, M. Palumbo, R. Bigazzi, P. Cataldi, *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U. M. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano, pp. 63-87.

- OSSOLA C. (1982), *Giuseppe Ungaretti*, nuova ed. rivista e ampliata, Mursia, Milano.
- PASOLINI P. P. (1960), *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano.
- ID. (1999a), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 tomi, Mondadori, Milano.
- ID. (1999b), *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, 2 tomi, Mondadori, Milano.
- PATRIZI G. (2001), *La ricerca poetica negli anni Novanta*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a cura di M. A. Grignani, in "Moderna", III, 2, pp. 65-79.
- PAVESE C. (1990), *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- PELLINI P. (2004), *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli, Manziana.
- PENNA S. (1933), "Isola" di Gatto, in "L'Italia letteraria", 12 febbraio.
- PINCHERA A. (1974), *Umberto Saba*, La Nuova Italia, Firenze.
- RABONI G. (1979), *Prefazione* a F. Buffoni, *Nell'acqua degli occhi*, Quaderni della Fenice 54, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano.
- ID. (1987), *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, nuova ed. accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Garzanti, Milano, pp. 207-58.
- ID. (2005), *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano.
- RAFFAELI M. (2013), *Sereni e Anceschi: due idee di poesia*, in "Le parole e le cose", 20 dicembre, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13261>.
- RAMAT S. (1973), *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze.
- ID. (1979), *Terza cronaca di poesia. L'antologia snob-filologica del Mengaldo*, in "La nuova rivista europea", 12, pp. 152-5.
- RE L. (1992), *(De)constructing the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry*, in "The Modern Language Review", vol. 87, 3, pp. 585-602.
- SAID E. (2007), *Umanesimo e critica democratica*, trad. di M. Fiorini, il Saggiatore, Milano.
- SANGUINETI E. (1965), *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milano.
- ID. (1978), *Poeti in ordine sparso*, in "l'Unità", 27 dicembre, p. 7.
- SAVETTIERI C. (2011), *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in "Allegoria", 62, pp. 45-65.
- SCAFFAI N. (2002), *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Pacini Fazzi, Lucca.

- ID. (2006), *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, in "Paragrafo", 1.
- SCARPA R. (2005), *Gli stili semplici*, in Alfano et al. (2005), pp. 307-20.
- SEGRE C. (1993), *Non sparate sull'antologista*, in "Indizi", 2, pp. 13-5.
- ID. (1998), *Il canone e la culturologia*, in "Allegoria", 29-30, maggio-dicembre, pp. 95-102.
- SIMONETTI G. (1998), *Fortini e Poussin: Paesaggio con serpente*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del Novecento e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Baroni, Lucca, pp. 731-44.
- ID. (2002), *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Pisa.
- ID. (2012), *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, in "Le parole e le cose", 1 giugno, <http://www.leparoleelecose.it/?p=5322> (originariamente pubblicato in "L'Ulisse", 11, 2008, pp. 51-6).
- SITI W. (1975), *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino.
- ID. (1980), *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Einaudi, Torino.
- ID. (1983), «Iride», in "Rivista di letteratura italiana", 1, 1.
- ID. (2014), *De Angelis. Il fragile destino di un amore*, in "la Repubblica", 30 marzo, p. 54.
- SOLMI S. (1963), *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, il Saggiatore, Milano.
- SOMIGLI L., MORONI M. (2004), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto.
- SPAGNOLETTI G. (1978), *Poeti italiani del Novecento*, in "Filologia e critica", III, pp. 456-9.
- STELLA M. (1977), *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma.
- TESTA E. (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino.
- ID. (1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2003), *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in Giovannuzzi (2003), pp. 21-43.
- TORTORA M. (2010), *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Lupatini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo.
- ID. (2011), *La narrativa modernista italiana*, in "Allegoria", 63, gennaio-giugno, pp. 83-91.
- TRICOMI A. (2003), *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in "Allegoria", 244, pp. 35-60.
- VERDINO S. (1999), *Annali di poesia italiana 1994-98*, in "Nuova corrente", 123.
- ID. (2002), *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, in "Italianistica", XXI, 2-3, maggio-dicembre, numero monografico sul Novecento letterario, a cura di B. Porcelli, pp. 161-284.

- ID. (2004a), *Le antologie di poesia nel Novecento. Primi appunti e materiali*, in “Nuova corrente”, gennaio-giugno.
- ID. (2004b), *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in “Nuova corrente”, gennaio-giugno, pp. 95-106.
- VINCENTINI I. (1986), *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- ID. (a cura di) (2008), *Colloqui con la poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano.
- ZUBLENA P. (2003), *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in Giovannuzzi (2003), pp. 45-85.
- ID. (2010), *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, in “L’Ulisse”, 13 (*Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*).
- ID. (2012), *Per Giuliano Mesa*, in “Le parole e le cose”, 22 aprile, <http://www.leparoleelecose.it/?p=4550>.
- ID. (2013), *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano.

Indice dei nomi

- Adorno Theodor, 77-8, 112, 176
Afribo Andrea, 44, 146, 161, 169,
173, 175, 196
Agamben Giorgio, 127
Alighieri Dante, 12, 35, 73, 117
Anceschi Luciano, 15-6, 33, 43-4, 48,
50, 57, 75, 77, 80-1, 89, 91, 93, 98,
100, 136-7, 145
Anedda Antonella, 20, 105, 185, 194-
9, 201
Apollinaire Guillaume, 50-1
- Babini Lorenzo, 167
Baldacci Alessandro, 177
Baldacci Luigi, 30
Balestrini Nanni, 93, 98-102, 107, 147
Banfi Antonio, 114, 118
Barilli Renato, 147, 181-2
Barthes Roland, 85, 147, 154
Baudelaire Charles, 36, 38, 62, 64,
68, 87, 130
Beckett Samuel, 173-4, 177, 187
Bellezza Dario, 49, 111, 128, 157
Bettarini Rosanna, 61
Bembo Pietro, 12-3
Benedetti Mario, 148-9, 201
Benjamin Walter, 85
Berardinelli Alfonso, 12, 19-20, 24,
48, 89, 91, 120, 143, 154-6, 159-60,
179-80
Bergson Henri, 26, 51, 118
- Bertolucci Attilio, 16, 18, 20, 25, 44,
79-80, 87, 90, 111, 125-31, 134
Betocchi Carlo, 43
Bigongiari Piero, 43, 48
Blasucci Luigi, 67
Bloom Harold, 13
Boine Giovanni, 27, 33-4, 36
Borgese Giuseppe Antonio, 27-8
Brecht Bertolt, 78, 85, 121-3, 198
Brevini Franco, 82
Buffoni Franco, 81-2, 150, 180, 185-6,
188-9, 191, 201
- Calvino Italo, 45, 168, 170
Campana Dino, 11, 17, 24, 26, 28, 32-
4, 106
Caproni Giorgio, 13, 17-8, 25, 44, 46,
79-80, 82, 89-90, 92-3, 112, 116, 123-
7, 143
Carducci Giosuè, 23, 33, 67
Cataldi Pietro, 20, 89
Cattafi Bartolo, 81
Cavalli Patrizia, 49, 146, 158
Cecchi Emilio, 27, 36, 41
Ceserani Remo, 13, 156
Chiara Piero, 77
Conte Giuseppe, 145, 150, 158
Contini Gianfranco, 17, 33-4, 36, 43-
4, 50, 53, 56, 61, 64, 73, 75, 86
Corazzini Sergio, 24, 26, 28-32, 54

- Cordelli Franco, 12, 19, 143, 154-6, 159-60, 179
 Cortellessa Andrea, 18, 51, 89, 97, 99, 100, 102, 105, 108, 143, 171, 175, 182, 192, 201
 Corti Maria, 99-100, 147
 Croce Benedetto, 27, 50, 54
 Cucchi Maurizio, 77, 143, 146, 150, 154, 157, 179-80
 Curi Fausto, 89-90
- D'Annunzio Gabriele, 15, 24-5, 27, 31, 38, 53-4, 62, 67
 Dal Bianco Stefano, 103-4, 148-9, 201
 De Angelis Milo, 20, 76, 143-6, 150, 153, 157, 160-8, 171, 180, 184-5, 201
 Debenedetti Giacomo, 42, 47-8, 50, 57-8
 Della Casa Giovanni, 150
 De Luca Bernardo, 114
 De Robertis Giuseppe, 28, 43, 50
 De Sanctis Francesco, 15, 145
 Di Mauro Enzo, 144-5, 161, 181
 Di Ruscio Luigi, 79
 Donnarumma Raffaele, 21, 24-5, 103, 113, 156
- Eco Umberto, 147, 175
 Eliot Thomas Stearns, 42, 64, 66, 70-1, 73, 123, 134
 Erba Luciano, 18, 46, 77, 80, 87, 131-2
- Ferretti Gian Carlo, 82, 128, 157
 Ferroni Giulio, 13, 89, 99
 Fiori Umberto, 149, 185, 192, 194-6
 Fortini Franco, 17-8, 20, 33, 44, 46-7, 50-1, 57, 75, 77, 79, 82, 85-7, 90-1, 93, 98, 111-4, 118-23, 125, 132-4, 136, 138, 151-3, 162-3, 165, 181, 183, 192, 194, 198
 Foucault Michel, 20, 147, 177
 Frasca Damiano, 90, 112, 201
- Frasca Gabriele, 150, 158, 171-7, 184, 188, 201
 Freud Sigmund, 26, 56, 130
- Gadda Carlo Emilio, 24, 34, 42, 188
 Gallo Niccolò, 120
 Garboli Cesare, 48
 Gargiulo Alfredo, 43, 50, 75
 Gatto Alfonso, 43, 49, 57, 79
 Gezzi Massimo, 189, 201
 Giovanardi Stefano, 179-80
 Giovannetti Paolo, 98, 143
 Giudici Giovanni, 18, 25, 32, 46, 81, 87, 90, 92-3, 112, 117, 125-6, 128-35, 151, 153, 182, 189
 Giuliani Alfredo, 18, 93-5, 98-102, 145, 147, 168
 Govoni Corrado, 23-4, 28-9, 41, 54
 Gozzano Guido, 23-6, 28, 31-2, 39, 55, 62, 67, 92
- Husserl Edmund, 118
- Inglese Andrea, 187, 191
 Isella Dante, 75, 83, 113, 120
- Jameson Fredric, 152-3, 156, 166
 Jansen Monica, 156
 Jauss Hans Robert, 20
 Joyce James, 25, 42, 45, 66
- Kafka Franz, 25, 85
- Lacan Jacques, 94
 Lee Masters Edgar, 78, 134
 Lenzini Luca, 85
 Leopardi Giacomo, 36-9, 41, 53, 58, 63-4, 87, 103, 106, 119, 174
 Lisa Tommaso, 82, 188
 Loi Franco, 180, 188
 Lorenzini Niva, 20, 90, 99, 168
 Lucini Gian Pietro, 11, 17, 23

- Lukács György, 15, 85
 Luperini Romano, 11-2, 24-5, 33-4, 49, 56, 66, 90, 121, 123, 147, 153, 156, 182, 184, 201
 Luzi Mario, 17-8, 24-5, 33, 43-4, 46, 57, 68, 71, 75, 79, 90-3, 111-3, 117, 123-8, 130, 146, 158, 167, 182
 Lyotard Jean-François, 147
- Magrelli Valerio, 145-6, 148-9, 161, 168-72, 179, 184
 Majorino Giancarlo, 77, 92, 98
 Mallarmé Stéphane, 50, 53
 Maraini Dacia, 109
 Marinetti Filippo Tommaso, 24, 27, 29, 31
 Mazzoni Guido, 20, 24-6, 29, 69, 108, 114-5, 119, 122, 135, 155-6, 189, 201
 Mengaldo Pier Vincenzo, 11-2, 15, 18, 22-3, 33-4, 43-4, 48, 50, 75, 82, 84, 90-1, 99, 106-7, 117-8, 120, 122-3, 126, 131-3, 140, 145, 147, 152-4, 179, 181, 183
 Mesa Giuliano, 176-7, 185-8
 Montale Eugenio, 16-8, 20, 25, 32, 34, 36-7, 42-4, 46, 48-9, 54-5, 57, 59, 61-76, 79-80, 89, 91-2, 94-5, 106, 111, 113, 117, 119, 123-4, 130, 134, 138-9, 143, 146, 158, 173, 193-94, 196
 Morante Elsa, 109
 Musil Robert, 25
- Neri Giampiero, 90, 143, 180, 192
 Niccolai Giulia, 109
 Nietzsche Friedrich, 26, 56, 58, 63, 165
 Nove Aldo, 144
 Noventa Giacomo, 14, 17, 44, 46-8, 80, 85
- Ossola Carlo, 19, 50, 90, 179
 Ottonieri Tommaso, 20, 174, 181
- Pagliarani Elio, 17, 32, 46, 81, 87, 92-3, 95-9, 102, 137, 147, 171, 183
 Palazzeschi Aldo, 23-6, 28-31, 92
 Pancrazi Pietro, 16, 25-6, 180
 Papini Giovanni, 16, 25-7, 50, 180
 Pascoli Giovanni, 23, 25, 29, 31, 53-4, 62, 82, 137, 166
 Pasolini Pier Paolo, 14, 18, 20, 23, 25, 34, 36, 46-9, 58, 76, 82-3, 86, 89-92, 94, 98, 105-6, 108, 111-3, 128, 130-2, 136-40, 143, 145, 152
 Pavese Cesare, 14, 16, 44-6, 48, 80, 98, 146, 165, 167
 Pedullà Walter, 168, 182
 Penna Sandro, 30, 44, 46-9, 80, 83, 127, 148
 Petrarca Francesco, 12, 39, 53, 62, 103, 106, 148
 Piccini Daniele, 18, 90, 167
 Pirandello Luigi, 24, 34
 Plath Sylvia, 106, 108
 Ponge Francis, 146, 170
 Pontiggia Giancarlo, 99, 144-5, 161, 181
 Porta Antonio, 18-9, 93, 98-101, 106, 134, 146-9, 154-6, 161, 168, 171
 Pound Ezra, 134
 Poussin Nicolas, 151
 Prezzolini Giovanni, 27-8, 50
 Proust Marcel, 25, 42, 66, 118
 Pusterla Franco, 81-2, 185-6, 191-3
- Quasimodo Salvatore, 16-7, 43, 47, 78-9, 83
- Raboni Giovanni, 25, 48, 77, 79, 81, 90, 112, 128, 130-1, 133-5, 143, 150-1, 153, 158, 168, 172-3, 180, 183, 188-9
 Ramat Silvio, 11, 99, 168
 Reborra Clemente, 14, 24-5, 28, 32, 34-6, 80-1, 128, 173
 Rondoni Davide, 18, 20

- Roversi Roberto, 82
 Rosadini Giovanna, 180
 Rossanda Rossana, 109
 Rosselli Amelia, 92, 99, 102, 105-9,
 113, 128, 143, 147, 157
- Saba Umberto, 14, 16-8, 24-6, 28, 42,
 44, 47-9, 54-60, 69, 83, 113, 119,
 131, 166, 196
 Said Edward, 20
 Sanguineti Edoardo, 11, 14-9, 23, 30,
 32-4, 44, 46, 50, 89, 91-6, 98-100,
 107, 137, 145, 147, 151, 153, 155, 181
 Sbarbaro Camillo, 24-6, 28-9, 32, 34,
 36-9, 51, 59, 62-4, 92, 119, 128, 196
 Scaffai Niccolò, 14, 180
 Scarpa Raffaella, 18, 149
 Scotellaro Rocco, 78-9, 108
 Segre Cesare, 13, 15, 19, 50, 90, 179
 Sereni Vittorio, 15-18, 20, 25, 44, 46,
 68-9, 71, 75-6, 79-84, 90-4, 102,
 112-20, 122-6, 128, 133-5, 146, 158,
 188-9, 193-4, 196
 Serra Renato, 54.
 Simonetti Gianluigi, 21, 25, 68, 75,
 113, 149, 201
 Siti Walter, 63, 79, 100, 102, 105, 140,
 180
- Soldani Arnaldo, 44
 Solmi Sergio, 42-3, 48, 50, 75
 Spaziani Maria Luisa, 74
 Svevo Italo, 14, 24, 42, 56
- Testa Enrico, 18, 89-91, 100, 111, 149
 Tozzi Federigo, 24, 42
- Ungaretti Giuseppe, 16-7, 24-6, 34,
 43, 46, 49-53, 55, 57-8, 75, 80, 83,
 87, 91, 137
- Valduga Patrizia, 150, 158, 171-4, 176-
 7, 179, 184
 Valéry Paul, 42, 50, 146, 170
 Verdino Stefano, 14-5, 180
 Vincentini Isabella, 144, 163-4
 Vittorini Elio, 45, 106, 120
 Viviani Cesare, 146, 184
- Woolf Virginia, 25, 42, 66
- Zanzotto Andrea, 18, 25, 51, 75, 86-
 7, 90-2, 95, 97, 99, 102-4, 106, 113,
 120, 131, 143, 147, 150-1, 153, 171,
 173, 183
 Zublena Paolo, 18, 127, 137, 186, 201