

Biagio Cepollaro

Perché i poeti?



***Saggi e interventi sulla poesia
italiana alla fine del millennio
(1986- 2001)***

Prefazione

Raccolgo qui il lavoro saggistico che va dal 1986 al 2001: quindici anni che ricordo di polemiche, di tensioni, di sforzi 'teoretici' sfinenti al punto che oggi mi chiedo davvero dove abbia trovata tanta energia e come abbia fatto a convogliarla in queste cose...Forse l'età più giovane, forse un'ambizione e un'insicurezza mascherate da affermazioni sulla poesia...Non so. Di certo l'Italia della fine del secolo sembra già lontanissima, riassorbita in un Novecento irrimediabilmente trascorso. Oggi che scrivo i miei blog-pensieri 'non collaborazionisti', in fondo in punta di penna, mi sembra quasi opera filologica e archeologica raggirarmi per queste pagine che presupponevano lettori *forti*. Certo, anche allora erano pochi ma quei pochi facevano già *società*: col venir meno progressivo dello spazio pubblico è come se mi fossi ritirato in orbita, sulla Rete, a mandare segnali senza attendere riscontro, in una sorte di raccoglimento che confonde solitudine e apertura, severità e disponibilità...Era già tutto previsto? Potrei citare il cantautore addolorato anche a proposito delle analisi qui fatte di 'mutazione antropologica', di trasformazioni che stavano andando ben oltre la letteratura? E se anche fosse? Ben magra soddisfazione verificare dopo quindici anni le previsioni sulle sorti della letteratura in un Paese dalla civiltà fragile e insicura, un Paese che stava per consegnarsi al Nemico, anche senza violazione delle sue frontiere, per sola implosione...Eh, la poesia! Sì, oltre la metà della vita, non posso che ringraziarla ancora, ringraziando gli amici, anche i polemici appassionati, anche i fanatici... E' per questo, per ringraziare tutti che non ho mai cessato di chiedermi: *perché i poeti?*

Biagio Cepollaro, Milano, 2004

Indice

I. Idioletto (1995).....	pag.4
II. Per una metamorfosi del realismo (1995).....	pag.17
III. Il presente a venire. Una lettura (1995).....	pag.23
IV. Perché i poeti nel tempo del talk-show? (1993).....	pag.36
V. Linguaggi senza padroni. Ipotesi di riscrittura (1986).....	pag.43
VI. Postmodernismo, terziario culturale e crocianesimo di ritorno (1987).....	pag.49
VII. Poesia in Campania. La sesta generazione (1990).	pag.58
VIII. Su 'Quattro quaderni' di Giuliano Mesa (2001).....	pag.95
IX. Pinocchio (moviole) di Mariano Baino: una lettura. (2001).....	pag.99
X. Postfazione a Inventari di Andrea Inglese (2001).	pag.110
Note	pag.118

I. Idioletto

1. Nel Dizionario di retorica e stilistica di Angelo Marchese, alla voce «Idioletto», seguono definizioni che sottolineano più la problematicità della nozione che la sua efficacia. Si legge: «L'idioletto è l'uso della lingua proprio di ogni individuo, il suo linguaggio o "stile" personale, prescindendo dal gruppo in cui l'individuo è inserito; in questo senso molti studi contestano la liceità e l'utilità del termine. Più recentemente la parola è stata assunta, in sede di critica letteraria, come sinonimo di linguaggio particolare di uno scrittore, se non addirittura dello stile (e anche in questo caso non se ne vede la necessità)»(1). In effetti, la nozione di idioletto è per molti versi imbarazzante. A prescindere dalle difficoltà di definizione in ambito retorico-stilistico, l'idioletto viene associato, per lo più, ad una resistenza, opacità, singolarità dell'universo comunicativo e, forse, ad un'intrinseca contraddittorietà(2). Sembra che l'idioletto tenda a fare il deserto, comunichi con lui, apra, per suprema tracotanza o per ostinata fedeltà, una sospensione brusca all'interno della fluente quanto inavvertita comunicabilità di tutto, tra tutti. Riottoso, monadico, granitico, l'idioletto non solo sembra trasgredire la garanzia del codice, peggio: sembra ignorarlo, per accamparsi in una sorta di isolata convessità. Ma forse l'idioletto non fa che ostentare, fino all'esasperazione, come un bimbo o come un saggio, la valenza drammaticamente comunicativa di chi non scivola nell'illusione della trasparenza. Pur ritraendosi si mostra, nel cuore della sua costitutiva reticenza si moltiplica la ripetizione del suo esercizio, della sua coazione. L'idioletto convoglia nel suo metabolismo ciò che gli capita: linguaggio che somatizza, i suoi sono spasmi (la lingua "spastica" gaddiana), contrazioni, condensazioni. Per logica agglutinante, la sua sintesi finale risulta imprevedibile. Ma cosa accadrebbe se, nel mutare delle complessive condizioni dei linguaggi contemporanei, nell'accelerazione e nella compresenza delle realtà linguistiche, nella compressione dei paesaggi fino al limite del collasso

gravitazionale, cosa accadrebbe se, per ironia della sorte, fosse proprio lui, l'idioletto, a suggerire un modello di esperienza linguistica del mondo più riccamente significativa, più coraggiosamente sintetica? Cosa accadrebbe, insomma, se risvegliato da una sorta di sonno linguistico, l'idioletto, dopo essere apparso come enfattizzazione dello Stile, culmine della ricerca moderna, si proponesse rinnovato nelle sue strategie estetiche ma come spia, sensorio di trasformazioni extraretoriche, di nuove relazioni, ad esempio, tra il locale e il centro, tra la norma e la sua variazione? (3)

Antefatti

Si può intendere come limite di una lingua, la saturazione non solo di un'esperienza letteraria divenuta "tradizionale" ma della stessa possibilità di costituire ancora dell'esperienza attraverso quella lingua. In questo caso il limite di una lingua è legato al progetto estetico che la sonda, al modo in cui la tradizione dei precedenti "sondaggi" viene costituita. Ci si può ritrovare ad affermare: «tutto è stato già fatto», dimenticando che l'espressione va relativizzata alla singola potenzialità sondata. Ma prima che questo particolare senso del limite si sia instaurato, ad inibire "l'ulteriore" del movimento estetico, prima della crisi del modello progressivo, nella maturità, nella pienezza culminante del sondaggio rischioso, il limite della lingua, il territorio di questa modalità idiolettale, può apparire come una terra promessa.

Quando Joyce scrive ad Auguste Suter: «Je suis au bout de l'anglais» (4) si riferisce alla *facies aulica* dell'idioletto, alla sua ambizione onni-comprensiva, fondativa, archetipale. Più giù, somatizzando ai limiti della notte corporale da cui, in un disdegno assoluto, si apre la strada ad un idioletto non riassuntivo né comprensivo del sogno di una totalità metastorica, ma al contrario, lanciato in una traiettoria indifferente alla cornice e al contenimento, sempre più giù, vi è la raccomandazione di Antonin Artaud, quasi una deontologia per chi vorrà trattare con il corpo e i fantasmi dell'idioletto: «Si può

inventare la propria lingua e far parlare la lingua pura con un senso extragrammaticale ma occorre che questo senso sia valido in sé, vale a dire che venga dall'orrore-orrore, questa vecchia serva di pena, questo sesso di supplizio sotterrato che trae i suoi versi dalla sua malattia: l'essere, e non sopporta che lo si dimentichi» (5). Tali sono le "condizioni" poste dal linguaggio per potersi eclissare e ripresentare nel fuoco dell'idioletto. Dall'infernale del corpo e del linguaggio procede il distillato idiolettico, suprema verità della torsione del corpo del linguaggio. In questo caso l'idioletto non gioca la sua partita intellettuale di scarto in scarto, magari civettando con la norma, fa sul serio, prende sul serio la lingua ... Se la mangia. Sullo sfondo di queste avventure vi è il gesto iconoclasta, il corto-circuito avanguardia-arcaismo, sasso lanciato lontano e contro l'orizzonte d'attesa ed esito ineffabile, viaggio senza ritorno, enfasi di questo movimento dissipativo, sacrificio. Il patrimonio estetico viene sabotato, sobillato: lo scontro non può che essere frontale e radicale. L'atteggiamento radicale, anzi è l'unica possibilità per mettere in scacco un patrimonio che fa sentire il suo peso. Lo scandalo di *Pour en finir avec le jugement de Dieu* investe in pieno il direttore delle trasmissioni drammatiche e letterarie della Radiodiffusione Francese, costringendolo alle dimissioni (6): l'esperienza idioletta, anche solo come memoria della voce, è propriamente inaudita. Nell'ambito della cosiddetta "poesia sonora", Henri Chopin va oltre la soglia della lettera, retrocede alla lingua, intesa come "organo": registra su nastro magnetico i microrumori della cavità orale, nuovo teatro. L'idioletto qui abbandona anche l'articolazione linguistica in una notte fonda dove la tecnologia del magnetofono s'incarica di tracciare sentieri, sondare possibilità. L'idioletto qui distrugge se stesso: quel movimento reticente dell'inizio, quell'opacità, si scoprono realizzate e letteralizzate. Il rumore buccinatorio viene privilegiato e lavorato con molteplici sovraimpressioni: ne risulta un tessuto fittissimo di trame sonore e ritmi superonici: anzi, qui il ritmo perde la qualità della battitura, diviene timbro, spessore fonico, corpo. Il poema non rappresenta, "è" scorrimento del sangue nelle vene, moto cellulare, crescita e decadenza dei tessuti, scatto tra neurone e neurone, battito del cuore,

fagocitosi, digestione, il tutto contemporaneo, simultaneo. L'insieme acquista una pesantezza primordiale, la densità d'un liquido amniotico (7). Questa sorta di ontologia fisica distrugge la contraddittorietà dell'idioletto: era nella sua doppia relazione, con l'universo comunicativo e con il deserto, il nucleo delle sue potenzialità. L'idioletto scompare nell'altro termine della contraddizione: alla trasparenza negata si sostituisce la distruzione del mezzo, la materia vivente precipita nell'inespressivo al culmine della sua negazione di ogni compromesso. L'idioletto ha bisogno della convenzione come dell'aria. Anzi, l'idioletto può, potrà muoversi a suo agio dentro la materialità delle convenzioni, rinunciando all'utopia di un termine fondante di ogni possibile regressione-avanguardia. Nei ceppi di tale condizionamento moderno sembra che il termine, la fine, il limite del linguaggio costituiscano di per sé il movimento liberatorio. La tecnologia mostra, con più clamore, l'aspetto ingenuo dell'idioletto che non vuole "rappresentare", che vuole procedere ad un "oltre" nella presunzione di provenire da un'altra parte: a partire dal 1960 anche queste connotazioni ideologiche hanno il loro peso. L'assorbimento dei risultati, di alcune tecniche delle avanguardie, va di pari passo con un distanziamento di queste esperienze. Non saranno più le registrazioni di Chopin a sconcertare, quanto i paesaggi ordinari, medi, quotidiani delle nostre città, ridotte a «infrastrutture di comunicazione» (8). L'idioletto dovrà liberamente circolare tra supermarket, sale cinematografiche, cartelli pubblicitari per poter tornare a proporsi, in tale metamorfosi, sulla scena estetica. Solo dopo queste peregrinazioni sarà possibile riprendere in mano, e nella concretezza del lavoro estetico, tali antefatti, che saranno come proiettati da uno schermo in lontananza, preistorici non meno del gioco dadaista di Hugo Ball. Allora l'idioletto irrompeva con freschezza sulle scene del *Cabaret Voltaire* e Ball poteva annotare: «Notavo ben presto che i miei mezzi di espressione, quando ho voluto essere serio (e l'ho voluto essere ad ogni costo), non corrispondevano più alla pompa della messinscena [...] Ho notato allora che la mia voce, che apparentemente non aveva altra scelta, assumeva un'antica cadenza di lamentazione sacerdotale nello stile della messa che si canta nelle chiese

cattoliche dell'oriente e dell'occidente. Non so cosa m'ispirava questa musica, ma cominciavo a cantare le mie sequenze di vocali in recitativi al modo liturgico» (9). L'idioletto qui è ancora rapporto con la convenzione, anzi, provoca letteralmente lo scatenarsi quasi di strati antropologici della cultura, pesca nell'imprevedibile che si rivela il più vicino e, insieme, il più arcaico, il più originario. Ma è pur sempre una fuga in avanti, le zone dove l'idioletto andrà a compiere le sue incursioni sono pur sempre zone recintate, riconoscibili se non addirittura istituzionali nel senso più pieno del termine. Quando i paesaggi saranno mutati, le zone di percorrimto risulteranno osmotiche e friabili, le mescolanze ai confini già avvenute e di fatto, sarà, in una parola, una situazione completamente diversa che imporrà una nuova riflessione sull'idioletto e sulla ricerca estetica. Non più fughe in avanti ma sintesi di esperienze, ma "descrizioni" di un virtuale integrato nel reale. Il caso di Emilio Villa, pur rientrando come antefatto nella storia dell'idioletto, va ad inserirsi nella tradizione plurilinguista: la ricerca realizzata in un componimento come «La tenzone» (10) non si sofferma tanto sulla manipolazione linguistica, quanto sulla "direzione" di quest'operazione. L'idioletto viene chiamato a svolgere una funzione doppia: sul versante letterario e su quello propriamente ideologico. L'interesse di questo lavoro è in questo stretto legame che rende la contraddittorietà intrinseca dell'idioletto (esibizione e reticenza) un dispositivo fortemente polemico: non è in atto un'indagine sul linguaggio in quanto tale ma sulle immediate relazioni di certi linguaggi con certi contesti storici e politici. È l'introduzione della storicità nel cuore dell'idioletto, la curvatura dello stesso verso, la cronaca anche, a risultare sorprendente. Il paesaggio che sottende «La tenzone» è quello dell'immediato dopoguerra, siamo nel 1948, la vitalità dei dialetti come la forza retorica del potere è ancora vissuta come indiscutibile: vi è lo stesso risentimento "privato" che possiamo trovare nel gaddiano «Eros e Priapo», ma in Villa il *pastiche* comprime le sue componenti fino alla sintesi idioletta. Occorrerà ricostruire la genesi della materia linguistica per ricavare, alla fine dell'analisi, i singoli reagenti. Dialetto lombardo, codice della poesia cavalleresca, lingua letteraria,

ruotano intorno al dolore per «l'Italya» sconfitta ed ingannata dal regime fascista. Il tema resta visibile, intatto, nonostante l'accanirsi della deformazione linguistica: il *nonsense* ruota intorno ad una precisata polarità. Al contrario dell'annientamento dadaista e lontano dalla mistica corporale ultralettrista, «La tenzone» di Villa non rinuncia al principio dell'articolazione, anzi: coniuga provocatoriamente l'infrazione con il risentimento etico, lo sconfinamento linguistico con il senso del limite collettivo. L'endofasia letteraria dell'idioletto viene scongiurata.

Il tasso di opacità presente si riproietta sul referente storico: il testo poetico non solo non si propone come un "mondo" (o come un "caos") ma si fa appendice sgomenta, per quanto sapiente, e forse soprattutto per questo, del mondo-cronaca, del macro-evento da cui non si può prescindere. L'orrore-orrore di Artaud si precisa qui, nel testo di Villa, in tutta la sua determinatezza storica. E tutto ciò nel periodo che comunemente viene associato al neorealismo: scacco all'equazione realismo-rispecchiamento, alla poetica della mimesi. Proprietà anti-naturalistica quella che Villa affida all'idioletto, senza per questo chiudersi nel feticismo linguistico. È un momento particolare, della produzione del poeta lombardo che precede un'inversione di rotta, un'acuirsi della tensione che darà vita alle «Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica» (1955) (11). Qui vi si trova un esito diverso, un riassorbirsi dell'idioletto, da un lato nel mistilinguismo, dall'altro in una sorta di dichiarazione nichilista, esemplificata dal verso conclusivo: «dal nulla al nulla, liquido tragitto». «La tenzone» costituisce una fase dell'incessante sperimentare di un poeta molto atipico del nostro Novecento che sembra vivere il proprio lavoro all'insegna dello spreco e della dissipazione. Ma è questa fase che ha arricchito la dimensione idioletta, fino a renderla appetibile per le ricerche del futuro, in mutati contesti. Lo spessore sociolinguistico così ben costruito nel lavoro di Villa può risultare un dato molto più interessante delle sperimentazioni nate sull'onda della cultura strutturalista degli anni '60, ricerche che hanno accentuato la "separatezza" costitutiva della nostra tradizione poetica rispetto, non già alla

lingua, ma alla concreta storicità in cui tale lingua moltiplicava le sue allusioni alle "forme di vita" (12).

Diario da una condizione idiolettale

Sto ai bordi del flusso, all'incrocio, distingo e confondo, mescolo e monto, riconosco l'origine più prossima (il mezzo, la più vicina sponda). La non-innocenza del detrito, le storie mascherate delle crudeltà.

La casa è una cassa armonica per voci automatiche e prive di sorgenti. E di schermi per visioni: il rimbalzo-rimbombo di immagini e suoni. Cassa armonica e schermo tv: la mia "ondulatoria consistenza".

Frutto senza nocciolo, disperso nell'unità della casa di vetro. Passano non mondi da parete a parete ma immagini. Con il telecomando vigilo sul flusso, conferisco priorità e invento incroci, sovrapposizioni, la superficie graffiata torna a farsi compatta ogni volta.

Non più guardati direttamente né direttamente ascoltati: saputi attraverso il riflesso/stampa, il riflesso/tv, il riflesso/cartello. La presenza si assottiglia, scorre, scivola. In collegamento costante, montato o in diretta, facendosene sempre un' idea.

Senza poter dire: «mi è estraneo». Senza poter dire: «mi è familiare». Tra l'uno e l'altro, dentro una pellicola che unisce e separa e che nel complesso fa di un giorno un giorno, come gli altri.

Il giorno dentro una pellicola tesa e trasparente. Siamo in piscina. Ci muoviamo nella stessa acqua. Ma non è mai stato così errato chiamarci tutti pesci. E il mezzo (il *medium*) il problema.

Quella donna che attraversa la strada ha la stessa consistenza, fugacità, approssimazione visiva della donna che vive la durata di un'inquadratura. Da questa finestra monto il film secondo il ritmo delle palpebre.

Il proprio come disperso. Questa dispersione quasi mai giunge al caos, ma pur sempre disperde calore, energia, senso. Dallo

stadio alla metropolitana, dalla metropolitana al collegamento in diretta.

Parafrasando l'espressione benjaminiana relativa a Baudelaire, la sperimentazione degli anni '90 si trova di fronte allo *choc* della seconda perdita dell'aura costituita dall'impatto dell'estetizzazione diffusa dei linguaggi e dei costumi, dall'indebolimento della polarità norma/trasgressione, da un mutato rapporto tra l'esperienza della tradizione e l'innovazione formale.

Lingua italiana nei suoi diversi "settori", in una sua varietà regionale, dialetto così come è divenuto nell'oralità domestica, addomesticante cose, usi, modi. A tal punto spinto ai confini di esso da ribaltarsi, ricadere su di sé, slabbrarsi. Dialetto a brandelli nel mezzo dell'implosione dei linguaggi nella casa.

Il problema della contaminazione tra i linguaggi ancor prima che estetico, si offre come una realtà di fatto: la coesistenza e la velocità delle informazioni, i mutamenti indotti dalle sintassi dei media sulle abitudini percettive non possono non interessare la progettualità estetica nelle sue risposte e nelle sue anticipazioni, come già intuiva negli anni '60 McLuhan.

Alla fine, il montaggio e la costruzione di un testo per me si radicano nell'esperienza della città, dei suoi "esterni", dei suoi paesaggi e dei suoi "interni": case che fungono da terminali per l'afflusso di voci e immagini. E l'intero quotidiano interessato da questi segni, il "minimo" quotidiano attraversato da queste presenze. Costruire è orientarsi nel groviglio, familiarizzare con le schegge e col frammento, abituarsi all'eterogeneità dei materiali, al senso sempre rinnovabile della loro artificialità, al continuo mescolarsi delle tradizioni.

L'estinzione di qualsiasi utopia estetico-sociale che oggi favorisce l'affermarsi di nostalgie neoromantiche, può essere seguita da mutate strategie sperimentali tese ad operare sulla coesistenza e molteplicità dei linguaggi, non già per risolversi in celebrativa

decorazione dell'esistente ma, al contrario, per rivelarne la occultata conflittualità.

Non ho più lingua e come il vecchissimo Jacopone da Todi mi provo a ripetere:

«'O lengua scottiante corno si stata usante de fatte tanto ennante, parlar de tal estato?»

Nel caso particolare della poesia, il mutato rapporto reciproco tra lingua, linguaggi settoriali, dialetti e tradizione letteraria, pone in questione il ruolo che può giocare l'idioletto, inteso come linguaggio vivo e vivificato dal suo essere al confine, dalla sua posizione critica nel punto di confluenza tra i diversi linguaggi che attraversano il tessuto sociale.

Lo *choc* di cui parlo è la tensione tra scrittura e idioletto, origine del paesaggio. È all'interno di questo choc che mi muovo quando pretendo di ritrovare nella scrittura le implicazioni che riguardano il paesaggio. Rispondendo allo *choc* della scrittura, rispondo al paesaggio, ne buco la pellicola onniavvolgente (13).

Idioletto e paesaggio

L'idioletto si accampa oggi tra scrittura e paesaggio, gioca la sua carta antropologica, la sua massima ambizione. Da un lato la poesia sembra riprendere le strade del simbolo, richiamare a sé vecchie prerogative, prestarsi al gioco dell'evasione e della nobilitazione (14), dall'altro la sua confidenza con il linguaggio le chiede una parola che possa un po', solo un po', illuminare ciò che fuori del linguaggio preme. Il testo idiolettico potrebbe produrre un paesaggio in cui la pressione e l'osmosi tra le radici e i flussi etnici si mescolano alle tecnologie dell'informazione e producono sedimentazioni. Lo spessore sociolinguistico di queste sedimentazioni potrebbe permettere al testo poetico di uscire dalla separatezza tradizionale per calamitare in quelle sedimentazioni nuove costellazioni di senso. Dialetti privi di identità, metamorfosanti, attraversanti «tubi catodici delle

emittenti private», costretti a contaminarsi con sintassi assolutamente imprevedute e soggetto ad estranee regole del gioco: il fenomeno della "oralità secondaria" (15) scompagina il vecchio tessuto della scrittura e le relative implicazioni individualizzanti. Il materiale di partenza per la sintesi idiolettale è costituito da questo fermento che ribolle sulla "base" di una *Kora* pubblicitaria. La sintesi idiolettale, sganciata dalla ripetizione della tradizione simbolista, dall'illusione, anche, di una mimesi a cui non corrisponde più la situazione mediale, emergerebbe dalla concretezza delle tensioni e dei conflitti delle realtà linguistiche, nella fruizione incessante e nell'agire di parlanti e scriventi in carne ed ossa. La concretezza del nuovo idioletto può implicare a monte della sua costituzione, la virtualità della società "mediatica", con le relative trasformazioni delle percezioni dello spazio e del tempo. Dall'idioletto "corporale" delle ricerche ultraletterarie all'idioletto che si propone come una «metamorfosi del realismo» (16): in mezzo trent'anni di trasformazioni tecnologiche che hanno interessato i modi della comunicazione e quindi le forme, le relazioni, le modalità della produzione del senso. L'attuale «generazione di realtà» (17) ha assunto caratteristiche simili a ciò che restava come sfondo utopico nell'immaginario delle avanguardie storiche. La parola poetica, anche la più rischiosa, sembra spiazzata dalla "velocità" e dalla "simultaneità" delle percezioni ordinarie. La compressione sintattica del *videoclip* ha spinto verso una generalizzata ellissi la molteplicità dei discorsi possibili, la sensibilità ai ritmi di montaggio si è acuita rispetto a quella propriamente "narrativa". Il montaggio risulta il vero protagonista: la normalizzazione dei processi di "spiazzamento" estetico ha costruito una nuova base del convenzionale, una nuova percezione dell'ovvio. Narrazione e montaggio si alleano sempre più profondamente: la parola poetica trova ulteriori motivi per incontrarsi col tema della narrazione. La traumatizzante "passeggiata" del Baudelaire benjaminiano nelle strade della Parigi del XIX secolo, origine dello *choc* della modernità, l'esperienza dell'artificiale, fanno parte della nostra seconda natura: quel trauma è scomparso per dar vita ad un secondo *choc*, legato, questa volta, all'estetizzazione diffusa dei linguaggi e dei consumi, alla

seconda perdita dell'aura dell'opera d'arte, dopo il trauma della Pop Art. L'ambigua consapevolezza di Warhol è ancora legata alla dinamica dello *choc*, sullo sfondo, in negativo, può ancora leggersi l'idea dell'uomo integrale (18), la stessa idea che, in positivo, suggeriva McLuhan a difesa del "torpore" indotto dai mass media e dall'utilizzo "commerciale" di essi. Quell'idea, l'estinzione di quell'idea, costituisce il vero discrimine tra una concezione idiolettale (e una situazione idiolettale) da una parte, e le ultime avanguardie, dall'altra.

Dopo il crollo della torre di Babele, dopo lo *choc* della seconda modernità, la fusione dei materiali originari danno vita a luoghi senza origine, a tratti in cui lo sfondo non ha più senso ma solo le relazioni degli elementi in gioco, nel mutare incessante delle regole del gioco (19). Memoria di linguaggi, comunque, che vanno stratificandosi e riattivandosi, memoria di conflitti, anche, che la provvisorietà linguistica fa tornare a galla come ritorno inopportuno e imprevisto. L'idiolettico fa sua la suggestione della nuova epistemologia biologica che pone al centro del suo sospetto la categoria di «individuo». La definizione di cellula, di relazione cellulare, la difficoltà di stabilire un livello di pertinenza per l'individuo nell'esplosione delle gerarchie tradizionali dell'organismo, rimbalzano sul senso da conferire all'idioletto (20). All'irrisione gaddiana per la "monolingua" e alla tensione che si stabilisce sul piano retorico-stilistico tra *pastiche* e idioletto, fa riscontro il concetto di «sé virtuale» di Varela: «fondato su un'identità che si specifica come un *bricolage*» (21). Risvolto cognitivo dell'idioletto ma anche confusione tra natura e paesaggio.

Idioletto e Dialetto

Su di un altro versante, quello dei dialetti, il venir meno delle comunità di parlanti dialettofoni, la loro progressiva diminuzione, le trasformazioni indotte dalle varietà regionali di italiano, spiazzano radicalmente il poeta dialettale che diventa "neodialettale" (22). Per ironia della sorte, la trappola più forte del naturalismo, si trasforma in laboratorio vivente: nel tramonto

di ogni mitico rapporto col "popolare", il poeta "neodialettale" forgia il suo dialetto come pura virtualità, come idioletto. Il localismo, proprio a tanta letteratura dialettale del passato, si rovescia in un'espressione che rimette in questione il rapporto tra il centro (della lingua) e la periferia.

L'incontro tra la poesia di ricerca in lingua e la poesia neodialettale, lo scambio talvolta di alcune significative esperienze, sembrano accerchiare e risolvere le tradizionali antinomie. È l'idioletto che macina, tra l'altro, il dialettale nella sua sonorizzazione televisiva. Tale fagocitazione restituisce il dialettale in condizioni irricognoscibili; a sintesi avvenuta, resterà solo una persistente eco dello spessore diacronico convocato. Il campo della lingua esteticamente utilizzabile si allarga, in una mutata situazione sociolinguistica, fino a contenere le tracce di un'esperienza del quotidiano che sedimenta nuove condizioni massmediali.

Idioletto: sintesi di parlata e scrittura

L'idioletto tende alla sintesi tra parlata e scrittura: il testo non sembra più appartenere, sin dall'inizio, all'universo analitico-tipografico della scrittura, ma al contrario, sembra disporsi alla complicità con l'esecuzione orale. Tale "oralità secondaria" è pregna, però, di analiticità: l'idioletto sviluppa l'ossimoro della condizione in cui versa l'insieme della scrittura, da un lato minacciata dall'universo telematico, dall'altro esaltata dalle retroazioni che i nuovi media producono sui media precedenti. La scrittura, con tutto il suo spessore diacronico, tende a mobilitarsi, ad alleggerirsi al ritmo delle compresenze: la storia, sottratta all'archivio informatico, ritorna nelle incessanti e imprevedibili mescolanze della parlata. Non più la "voce" del poeta, ma la sua "parlata": estinzione del mito dello Stile insieme all'analiticità gutenberghiana.

La parlata, ricca di tutta la densità e la lentezza della scrittura, va a situarsi in un territorio che un tempo era riservato all'improvvisazione e al mutare del pubblico e delle strade. La parlata, come memoria del detrito metropolitano, è tanto "locale"

quanto globale: i riferimenti e le allusioni, le matrici e le tracce delle esperienze, sembrano giungere da ogni parte dello spazio culturale. Se lo sviluppo di ciò che si è soliti definire "poesia sonora" prevedeva ancora il predominio del mondo della scrittura e contro quel mondo concentrava tutti i suoi strali nell'apoteosi del significante, nell'indebolirsi di tale predominio, la parlata può anche coinvolgere la scrittura e le sue caratteristiche analitico-individualizzanti: un testo poetico può così essere letto ed ascoltato, senza l'imbarazzo di trovarsi a cavallo tra due epoche tecnologiche, tra due modalità di fruizione e di percezione estetica. Nel silenzio della lettura mentale, vi è anche il clamore polifonico della nuova "oralità secondaria". Dialogismo e conflittualità delle lingue completeranno il quadro dell'idioletto come luogo di crisi della intensificata "partecipatività" della telematica.

Le perplessità che sembrano rendere difficile una definizione dell'idioletto in ambito retorico-stilistico, possono essere fugate, forse, se all'idioletto si associa, non l'idea tendenzialmente solipsistica del "proprio", quanto piuttosto quella, oggi sempre più manifesta, di una condizione di compresenza che mescola intimamente i tratti un tempo riferibili con sicurezza a codici di provenienza. L'idioletto si sposta dal fantasma dell'incomunicabilità egoica all'idea di privilegiato sensorio delle trasformazioni collettive: una sorta di principio "ologrammatico" (23) ne forma la costituzione, muove il tutto a comunicare con la parte, a farsi contenere. Il dentro e il fuori della letteratura, un racconto di sé che è racconto del mondo.

II. Per una metamorfosi del realismo

La distinzione musiliana tra sfera «razoide» e sfera non-razoide, permetteva alla letteratura di insediarsi a buon diritto nel territorio complessivo della conoscenza razionale: da un lato vi erano le scienze della natura definite, nella consapevolezza della crisi dei fondamenti, come «*fictio cum fundamento in re*», dall'altro la ricerca non delle regole e delle leggi generali, ma delle eccezioni e delle singolarità.

Pur trattandosi in entrambi i casi di stabilire dei rapporti e delle connessioni, l'oggetto di tali ricerche variava, non mutando però il senso razionale complessivo. Oggi la situazione appare diversa: la riflessione scientifica ed epistemologica s'imbattono proprio nelle eccezioni e nelle singolarità; lo stesso concetto di legge generale o legge di natura è gravemente compromesso, così come non risulta estraneo l'osservatore alla vicenda conoscitiva. Occorre, sicuramente, riproporre la relazione tra le due sfere, se ancora è possibile esprimersi in questi termini.

Tra i possibili rapporti che possono oggi instaurarsi tra scienza e letteratura, ne ritengo interessanti soprattutto due: il livello delle suggestioni, degli stimoli, delle immagini che è possibile carpire ed utilizzare, in un certo senso, in sede letteraria, dai nuovi modelli di universo, di organismo vivente e di materia e, cosa più complessa, le implicazioni, sul piano della costruzione testuale, delle nuove «atmosfere epistemologiche». Di cruciale importanza per entrambi i livelli risultano le questioni attorno all'ordine e al disordine presenti nell'universo, il ruolo che gioca il caso e il principio di auto-organizzazione, la singolarità, l'organizzazione ricorsiva e il principio ologrammatico (Morin).

Da circa un decennio lavoro ad una trilogia poetica dal titolo *De requie et natura*: sin dall'inizio sono emersi, come problemi di fondo, temi della «natura» e della «corporeità». Su questi temi, quasi sotterraneamente, hanno agito gli *choc* epistemici della

percezione che ho tentato di mettere a fuoco. Innanzitutto: la riduzione della «natura» a «paesaggio». Nell'incrocio tra tradizione «didascalica» e poema «eroicomico», il «paesaggio» si è andato approssimando nell'accumulo di antenne televisive, fax, segreterie telefoniche, animazioni di particelle subatomiche, frammenti di cronaca nera (o rosa), il proprio corpo percepito come slittare nel virtuale e, viceversa, di colpo materializzarsi in una sorta di parossistica precarietà dell'esperienza. La natura che un secolo fa appariva come qualcosa da esplorare anche attraverso l'exasperazione dei propri sensi (ancora privi di sofisticate «protesi mediali»), oggi sembra implodere in paesaggio, impossibile da enciclopedizzare in nuova odissea, denso di depositi di un immaginario affollato, a metà tra il supermarket e *Guerre Stellari*. Stabilire nuove connessioni resta, anche in simile paesaggio, il compito della poesia. Si tratta ancora di operare un «taglio» sulla «continuità» fenomenica per costruire il tessuto dell'esperienza (del testo), si tratta di interrompere la «continuità» linguistica che trova il suo nuovo archetipo nel *talk-show*. Una differenza importante sorge nella distinzione tra la considerazione di questo linguaggio come originario, «naturale», e la riflessione su questo linguaggio come effetto del «paesaggio», come «emergenza» di ulteriori relazioni, interazioni che sono extralinguistiche.

Il paesaggio è tutto dentro alla sedimentazione del quotidiano: la scrittura poetica che non rappresenta il mondo né nasce per partenogenesi dal linguaggio, potrebbe far sua l'immagine di Varela relativa a quella chiusura di un sistema che produce un mondo, che non è, però, isolata.

Il principio del sistema chiuso ma interattivo con l'ambiente, la via che si apre tra gli estremi dell'oggettivismo e del solipsismo, possono offrire molti spunti all'attività letteraria e alla relativa riflessione. La prima conseguenza di questa specialissima metafora è la crisi di ogni poetica mimetica che intendesse (ancora) rappresentare qualcosa, così come la crisi di una concezione del testo poetico non comunicante con l'extraletterario. In questo quadro il riduzionismo che si è spesso

attribuito alle scienze della natura non ha più ragione d'essere e la possibilità delle «atmosfere epistemologiche» si fa più stretta.

Materia e dematerializzazione, percezione del corpo, tempo e spazio, realtà e virtualità, diacronia dello spessore dei materiali linguistici e tecniche di montaggio, il patrimonio assiologico umanista: è un intero paesaggio da costruire nella costruzione del testo poetico. L'idea del *pastiche idiolettico*, l'idea di un testo che risulta dalla compressione e dalla compresenza di linguaggi diversi, così come attraversano il nostro linguaggio, è un modo per dire che *il tutto non solo è più della somma delle parti ma spesso lo si può indovinare nella parte*. La concentrazione di senso nella poesia è anche questa capacità ologrammatica di contenere l'immagine dell'intero paesaggio.

D'altra parte Varela afferma che nella difficoltà di stabilire livelli di pertinenza per l'individuo, questo risulta un «bricolage, un assemblaggio di vari tipi di Sé virtuali». È impressionante come questa posizione che si riferisce alla biologia della cellula e dell'organismo vivente fosse già intuita da alcune esperienze letterarie del Novecento. Da Gadda, per esempio, che non risparmiava ingiurie al pronome personale indicante l'identità.

Possiamo immaginare, in un possibile poema della nuova natura, un'idea del paesaggio come compresenza e conflittualità tra i linguaggi che attraversano il quotidiano e vi si sedimentano.

Organizzare un senso linguistico dell'esperienza in poesia, può forse significare questa interrogazione sul paesaggio, sulle implicazioni anche antropologiche della tecnologia. Il realismo, così spesso associato alla solidità dell'immagine del mondo, cosa diventerà di fronte ad un reale che vede contestati e complicati i suoi tradizionali attributi dal virtuale e dall'immateriale?

Ciò che un secolo fa poteva attribuirsi ai «paradisi artificiali» della letteratura, oggi tende ad appartenere all'estetizzazione della vita e dei consumi, normalizzato, ovviamente, e banalizzato al giusto punto. La metropoli ha dimensioni tendenzialmente allucinatorie. Se per McLuhan i media erano ancora ricondotti allo schema dei sensi umani e il senso complessivo faceva ancora riferimento all'idea dell'uomo «integrale», a trent'anni di distanza

non credo possiamo essere ancora così certi di tanto antropomorfismo. Alla «nuova generazione di realtà» (Virilio) potrebbe seguire una «metamorfosi del realismo». La tradizionale «sensibilità» del poeta sarebbe, in tale chiave nient'altro, forse, che la sua capacità di non sottrarsi allo *choc* del suo tempo che impone il rifiuto del convenzionale. Il «convenzionale», inoltre, può rivelarsi come l'insieme del non-percepito, la non-esposizione al groviglio, il ripiegamento per un'idea di poesia inevitabilmente epigonale, sia nella prosecuzione accademica dei risultati delle avanguardie storiche e non, sia nello stucchevole sogno di una purezza della lingua illusoriamente ricercata nelle dimensioni crepuscolari dell'intimismo e del diario.

Per la poesia il problema è pur sempre quello di organizzare linguisticamente la «densità» dell'esperienza. Ritengo che tal problema non sia tanto collegato ad una semplice risemantizzazione del testo, quanto piuttosto ad un rinnovato e acuto senso del montaggio. La parola poetica, anche quella tradizionalmente più arrischiata, sembra spiazzata dalla velocità e dalla simultaneità di forme estetiche nuove (es. il *videoclip*). Non sarà estranea a tale situazione la fortuna sempre più sicura delle idee di Bachtin sul nesso tra sistema letterario e discorso sociale, secondo l'acuto rilievo di Cesare Segre: «Bachtin in pratica porta il sistema linguistico, con i suoi livelli espressivi, i suoi sottoinsiemi (linguaggi speciali, gerghi, ecc), i suoi registri, all'interno dell'opera letteraria, che diventa dunque (ecco la polifonia) espressione della collettività dei parlanti, naturalmente diretta ed orchestrata dallo scrittore» (cfr. «*Campo*», n. 4/5,1993). Dimensione sociale e dimensione linguistica sono introiettate dall'opera letteraria, senza bisogno di ulteriori mediazioni. Il testo come microcosmo (torna, aggiungo, il principio ologrammatico, in un certo senso) è già saturo di discorsività sociale e di realtà. Quando poi si dovrà andare a qualificarla, questa realtà, non si potrà fare a meno di concentrarsi sulla circolazione delle informazioni, sui media, sulle rifrazioni di questi complessi e interdipendenti fattori. La polifonia bachtiniana che nasce per la descrizione dell'opera letteraria,

nell'epoca che Ong definisce di «oralità secondaria», fortemente partecipativa e negata all'ironia, allo spirito individualizzante e analitico proprio dell'era gutenberghiana, o almeno nella contraddizione tra questi due aspetti antropologici, la polifonia, dicevo, in tale contesto, estende il suo potere illuminante più di quanto non potesse fare in precedenza.

Lo scrittore, in tal modo, capta nella sua gravità i frammenti erratici della discorsività sociale, oggi fortemente veicolata dai media, con tutte le limitazioni, le deformazioni, le censure del caso. Anche nella prospettiva riferita qui, il testo appare sempre più come una cellula che sa tutto o molto dell'insieme dell'organismo. La compressione sintattica ha spinto verso una generalizzata ellissi la molteplicità dei discorsi possibili: la sensibilità ai ritmi del montaggio si è acuita rispetto a quella propriamente narrativa. Il montaggio, in tal contesto, tende a perdere le sue qualità stranianti e parodiche mentre acquista, forse, capacità soprattutto costruttive. Lingue, dialetti, gerghi, torsioni lessicali e sintattiche, sentenze, riscritture galleggianti in una sorta di pre-conscio massmediale: qui si può trovare il materiale di partenza attraverso cui allegorizzare e forare, nello stesso tempo, la densa «pellicola del paesaggio». La parola poetica può rovesciare la sovrabbondanza contro se stessa perché è pur sempre una parola «inopportuna».

Ma non può essere una parola altra.

Il sistema chiuso che produce un mondo non è isolato, l'autonomia del testo non è assenza di dipendenza: chi sostiene che non pertiene al discorso che circonda e prepara la costruzione del testo una riflessione su questi temi, rischia di isolare la complessità del *fare* poetico dalla concretezza (tecnologico-esperienziale) di una quotidianità che appare più banale quanto più sofisticata, nell'estinguersi della natura sotto le sembianze del paesaggio. Sottrarsi a tale *choc*, credo, significa credere che la poesia abbia il compito di consolarci e di nobilitare le nostre tecnologiche miserie.

Cosa diventa, insomma, in tale paesaggio, «l'esperienza interiore», come si diceva un tempo? Tra corporeità e derealizzazione, che ne è del nostro quotidiano *sentire* ?

Che ne è delle risposte umanistiche sul *ben vivere e ben morire* ? La mia trilogia vorrebbe tentare la condizione idiolettica di chi si trova, insieme, bombardato ed espropriato della parola che sia *pathos* e *logos*, che sia, insomma, concreta e vivente e, in un modo ancora tutto da esperire, reale.

Questa parola non può rivolgersi al «sentimentale» né può risolversi nella mistica del simbolo: il vivente (parlante, scrivente) è intrecciato profondamente con le sedimentazioni della tecnologia che strutturano, o almeno ne condizionano, il quotidiano. Ma se nella parte si ritrova il tutto, se nella cellula idiolettica si ritrovano le informazioni proprie ai linguaggi che si incrociano e si sovrappongono, se vi è un «logos mediale» a tutti comune, un paesaggio, il testo poetico può tentare il suo metabolismo, la sua metamorfosi. Ci troveremmo allora in un ritrovato, più complesso, atteggiamento realistico. Nel cuore della sua metamorfosi.

III. Il presente a venire. Una lettura

La trappola del presente.

Jakobson, 1930. Primo sfondo a contrasto.

La conclusione amara di "Una generazione che ha dissipato i suoi poeti" (trad. it. Vittorio Strada, Torino, 1975) di Jakobson ruota tutta intorno al destino di una generazione (di poeti, di critici, ma non solo) che si è "gettata con troppa foga e avidità verso il futuro perché ci potesse restare un passato". La trappola del futuro è stato nutrimento ed ossessione: "Abbiamo vissuto troppo del futuro, pensato troppo ad esso, in esso troppo creduto, e per noi non c'è un'attualità autosufficiente: abbiamo perso il senso del presente". Testimoni e partecipi di cataclismi sociali, "la vita quotidiana è rimasta indietro".

Sono trascorsi più di sessant'anni da quel breve e prezioso scritto, ciò che appariva a Jakobson come la tragica conclusione di tanto sforzo, la trasformazione di quella bruciante speranza in "fatto storico-letterario", in "museo", è già un problema antico; ciò che appariva una riduzione e una sterilizzazione - chi l'avrebbe mai detto allora? - anche quello, la storia, la letteratura, il museo, tendono alla dissoluzione o sono già dissolti.

Anche il "ciarpame della vita quotidiana" non è più lo stesso, altri cataclismi sociali, ma di segno ambiguo o opposto, si sono nel frattempo abbattuti, altri sono in corso.

Dopo più di sessant'anni non è il futuro ad intrappolare ma l'impossibilità di giungere ai bordi del recinto del presente che si vuole unico, immobile, benché velocissimo e frenetico, denso e spesso, benché "immateriale", che si pretende planetario quando è imposto a partire da una minuscola regione del pianeta. Il tempo viene "dato" localmente ma il suo ritmo "deve" risuonare anche nelle periferie più lontane. Semiosfera ed iconosfera

coniugano il tempo al presente, chi giunge ai bordi del recinto è letteralmente invisibile e privo di senso. La vita quotidiana è oggetto di sondaggi, statistiche, qualificazioni ma resta un mistero per gli antropologi della prossimità, del vicino, delle aree urbane.

Ora l'attualità è "autosufficiente" ma questa non coincide più con il "senso del presente". L'autosufficienza dell'attualità non si radica nel tempo ma, per così dire, nella mediapoesi, il senso si sgancia dal tempo ed è invenzione/paesaggio. Nel futuro prossimo, dicono i tecnocrati, la televisione non sarà usata per comunicare ma per arredare con le sue luci colorate, con le sue immagini, la casa del futuro: si realizzerà la vocazione paesaggistica di un presente che, anche quando si immagina come futuro, lo può fare solo come paesaggio. L'autosufficienza dell'attualità è ciò che del senso del presente ha fatto un niente. Questo i poeti lo sanno. Lo soffrono, lo pensano, lo esprimono. Leggere questi poeti non vuol dire anche farsi largo tra l'attualità, per giungere alle tracce di un'esperienza che ha qualcosa a che fare col "senso del presente"? Anzi, col tempo?

La paralisi del tempo

Questi poeti per parlarci del tempo inventano delle figure che possono occupare anche tutta la loro attenzione, figure che possono ospitare ciò che hanno da dire. La scelta della "datazione" delle parole che usano o dei modi di tenere insieme le parole, in alcuni casi è la scelta che intende mostrarsi per prima, dichiararsi come un presupposto imprescindibile.

In Sergio Beltramo la "temporalità" delle sue parole dice innanzitutto la paralisi del tempo. Non si apre spiraglio né sul versante della tradizione letteraria (quella lirica "sacrificata" nella ricerca) né su quello delle cose di cui dice: un doppio esilio mette fuori gioco (fuori tempo) la scrittura poetica. Da che luogo parla, scrive? Da nessun luogo: non ci sono più luoghi che non siano

dell'usura, dell'inaffidabile, al limite vi sono cimiteri. Beltramo è come se dicesse: il manierismo non è una scelta di stile: è un fatto, è la cosa. La letterarietà non sta dalla parte delle parole più di quanto non stia dalla parte delle cose: la menzogna collega la periferia al centro e il centro alla periferia, la menzogna è circolare. E qui il tempo non può sbloccarsi perché la paralisi è ovunque.

E allora perché il "sacrificio" della tradizione lirica? Perché la lirica, dotata di confidenza col presente, è la più adatta a mostrare la paralisi: il suo sacrificio fa più rumore, forse tra le sue righe, anzi tra le sue rughe, saranno più evidenti la barbarie del mondo e lo scandalo.

E così, più affina la distruzione dell'attualità attraverso l'ingestione della sua oggettistica mediale, più la trappola del presente scatta e si fa visibile come sterilità dello sforzo, come paralisi, appunto. La poesia, insomma, può mostrare soltanto il negativo dell'attuale e la lontananza, che tutti ci coinvolge, dal presente.

È già accaduto

Se il primo libro di Beltramo, *Decantato* (Genesi) risale al 1982, il primo libro di Giuliano Mesa è uscito nel 1978 (*Schedario*, Geiger) e raccoglie componimenti scritti tra il '73 e il '77. La ricerca di Mesa trova le sue radici, a distanza di pochi anni, già in un altro contesto. Vi è come una confidenza e una fiducia nella parola, vi è una fiducia gnoseologica, fenomenologica, per la precisione, e una confidenza "tattile". Lui la parola la sollecita, l'accarezza, la cova, nonostante la sua costitutiva inadeguatezza. Dire è fervore per ciò che resta. Mesa scava il presente sotto le macerie dei fatti. Il presente è proprio il senso del presente ma questo è irrimediabilmente perduto. Mesa mette ordine, organizza l'essenziale, scova il dettaglio che può testimoniare perché è ancora caldo, la sua descrizione è pura attenzione.

Bisognerà prendersi cura di ciò che è accaduto, anche se una descrizione non è una definizione, un discorso.

Il presente si salva come cura dell'accaduto, come soccorso: più la voce si abbassa, appena accenna ad una scena non descritta, più il presente si connota come immane violenza. Quel silenzio, quella lucida tenerezza della parola, sono tutto ciò che resta dell'immane violenza scatenata dalla "autosufficienza dell'attualità". Mesa s'installa nella contraddizione della sua conoscenza "tattile": palpa l'inafferrabile. E allora lo circonda di non-detto, forse solo così, con questa epica dei dettagli, si scongiura l'idillio tra lingua e mondo, si evita la menzogna. Le sue parole hanno il tempo del presente ma solo perché sono risolte nella forma generale del deittico. Parole che indicano la strada (il metodo) per metter ordine tra ciò che resta, aver cura dei resti. Mesa, grazie alla sua fenomenologia, ha trovato un modo per non attraversare la questione del manierismo che tanta parte avrà nella poesia a partire dalla seconda metà degli anni '80. Il suo "metodo", il suo fervore per i resti, gli hanno permesso di usare la lingua come un problema di deissi, senza la zavorra, cioè, della sua temporalità. Lingua povera che si arricchisce nel momento in cui sa indicare, in un gesto, l'inafferrabile oggetto su cui tattilmente andrà a riflettere.

Un discorso attualmente impossibile

Andrea Inglese è un autore ancora inedito in volume. È nato nel '67, qualche anno prima che Mesa scrivesse i primi componimenti di *Schedario*. È cresciuto nella Milano in cui Milo De Angelis e i deangelisiani avevano aggiornato il "poetese" post-ermetico in "poetese" neoromantico. Ma l'assidua frequentazione di Beckett, la rapida consumazione delle esperienze offerte dal "paesaggio" urbano, ben presto lo hanno condotto a consolidare una sua geografia di ricerca.

Inglese mette l'uno contro l'altro il presente e l'attuale. Per far questo deve spiegare tutto, argomentare, circoscrivere, valutare. Il presente è questa volontà, non un mondo, non un'indicazione del residuo. Il presente è il risentimento, l'indignazione, finanche

il moralismo. Non fa inventari come Beltramo di oggettistica mediale da scagliare contro l'oggettistica della lirica, né come Mesa vuole palpare l'inafferrabile, usa il concetto e intreccia retorica e argomentazione, entra ed esce dall'attuale come per inchiodarlo. È una fredda, talvolta gelida, oratoria la sua. Il presente è il discorso, anche se il poetico è refrattario, sotto il procedere delle sentenze si torce, si capovolge in maniera. E Inglese paga questo scotto: manierista per forza, perché il discorso è attualmente impossibile.

Se per Beltramo il manierismo era la condizione stessa dell'esilio doppio, dalla tradizione lirica e dal presente, per Inglese è la figura "goffa" che traccia il discorso quando si oppone all'attuale. Il presente è un movimento goffo, esagerato, cerebrale, acerbo: il presente non è ancora nato. Eppure l'attuale è circo-scritto, c'è, insomma, dell'altro. E quest'altro, non compromesso, può valutare, porsi come istanza severa, tollerare l'imbarazzo della sua inattualità, ostinarsi pervicace.

Anche la realtà faccia il proprio dovere

Questi ultimi testi di Lello Voce radicalizzano alcuni elementi della produzione precedente e semplificano l'impianto. L'eliminazione dei massicci procedimenti di contaminazione, alleggerisce il testo nella direzione di una più decisa caratterizzazione fàtica. È in gioco, infatti, una domanda perentoria sulla poesia e sulla realtà. Concreta perentorietà e coinvolgimento diretto del pubblico e del rituale della lettura pubblica della poesia: qui è l'attuale che è forzato a farsi domanda di presente. E il presente è un'agire, un fare, un realizzare. Quando Voce si rivolge alla realtà chiedendo che faccia il proprio dovere, è consapevole di istituire un paradosso. Ma è proprio questo paradosso che mette in luce la questione del valore "sociale" della poesia. Se la poesia ha ancora un senso questo non può essere che pratico, non può che essere verificabile nei suoi effetti. Il discorso è possibile perché Voce ha spostato la considerazione della poesia dall'universo prevalentemente cognitivo della stampa e del tipografico, all'universo partecipativo ed emotivo dell'oralità "secondaria", o come lui stesse preferisce dire, dell' oratura.

Questo spostamento ha portato il testo ad essere e risolversi, in quanto effetto, realizzazione, sul versante performativo. Su questo versante il pubblico non è il lettore inimmaginabile ma l'insieme delle tangibili presenze che ascoltano. Il testo di Voce si duplica non solo visivamente ma anche concettualmente: da un lato la natura tipografica viene sottolineata dalla distorsione ortografica e dalla configurazione tipografica che sdoppia un sonetto o qualcosa che ad esso si richiama, dall'altro la natura performativa accentua la curvatura faticosa dell'insieme. La contraddizione tra attuale e presente si definisce così un evento da consumare nello spazio rituale della lettura, mentre proprio la ritualità di questo spazio è accettata solo in quanto allusione ad un'azione extraletteraria.

Il farsi presente dell'attuale è propriamente l'esplicita funzione utopica che Voce vuole affidare alla poesia. Tematicamente il testo si concentra sulla sua definizione pragmatica. Corpo del poeta e testo poetico sono entrambi coinvolti in tale pragmatica dell'utopia.

L'angolo d'incidenza della propria vita. Celan, 1958. Secondo sfondo

Nel rispondere al questionario della libreria Flinker, Paul Celan riprende alcune sue idee generali sulla poesia. Non è la lingua che è all'opera ma un io che "parla dal particolare angolo d'incidenza della propria vita (...). La realtà non è, la realtà va cercata e conquistata "(in *La verità della poesia*, trad. di G. Bevilacqua, Torino 1993). Altrove (*Il Meridiano*, 1960) questo tema si accompagna all'idea della poesia come "linguaggio attualizzato, affrancatosi sotto il segno di un processo individuante, indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, perennemente consapevole dei limiti che la lingua gli impone".

In questo giro di pensieri cade anche l'oscurità e la tendenza della poesia ad ammutolire: per le scelte lessicali, per il declino della sintassi, per l'ellissi; e cade anche il limite di salvaguardia, il monito relativo alla "condizione creaturale" di cui si fa voce "pur sempre" la poesia.

Processo individuale, condizione creaturale, figura di un singolo individuo.

Al lamento di Jakobson per l'effetto della partecipazione "bruciante" degli intellettuali al processo storico collettivo, all'intuizione di una chiusura della storia già negli anni '30, segue, per vie diversissime, il richiamo ad una "verità" testimoniata dal singolo e dalla creatura. E se Celan sostiene la natura dialogica del poema, lo fa come un "andare verso" gli estranei, il poema "è proteso verso l'Altro": la lirica, ancora negli anni '60, non avverte che non di estranei si può legittimamente parlare, quanto di una complessiva estraneazione che coinvolge tanto il poeta, quanto il tutt'Altro di cui vorrebbe dire. Il poema stesso è insediato, sin dall'inizio nel dialogico, è sin dall'inizio un tutt'Altro: può esserne consapevole oppure no. La creatura di cui parla Celan è ancora il fantasma di una soggettività piena, sovrana che vuol parlare "per conto di estranei".

Lo sfondo a contrasto di Celan è utile in quanto la coppia familiare/estraneo è pronunciata sulla soglia di quella trasformazione tecnologica ed economica che esploderà, in maniera diffusa trent'anni dopo, come Terza Rivoluzione Industriale, come cultura postmoderna e mutazione antropologica. A quel punto, quando scrive Celan, i termini della questione si stanno già trasformando, sicché le sue affermazioni circa il singolo e il creaturale fanno già parte della retorica propria al Poetico.

E fa parte della retorica del Poetico anche la definizione del poema come sospeso tra un "ormai non più" e un "pur sempre". In quel "pur sempre" garantito dall'autenticazione creaturale dell'autore, vi è anche una dose di ottimismo. Sempre negli anni '60, sul versante della neoavanguardia italiana, era ancora ottimismo ritenere, come Sanguineti, che fosse possibile un "sabotaggio" da parte della letteratura nei confronti dell'ideologia veicolata dal linguaggio. A dispetto del patetico e del cinico, a dispetto dell'anarchico. Le figure della "creatura" e del "sabotaggio" dovevano da lì a poco fare i conti con l'autosufficienza dell'attualità. Gli ultimi trent'anni hanno tragicamente smentito queste posizioni poetologiche (insieme a quelle politiche, filosofiche etc). Le narrazioni massmediali, la mediapoiesi ridicolizzeranno qualsiasi pretesa di "sabotaggio". E d'altra parte, il "pur sempre" del poema a cui si appigliava il

sostanzialmente monodico Celan, si è andato ad infrangere contro un presente che è lontano da venire.

Il "pur sempre" oggi deve fare i conti con il declino non solo della letteratura ma della stampa nel suo insieme. Nessun pregiudizio etnocentrico potrà salvarlo da una contaminazione *de facto*, vissuta e gestita come inesorabile progredire di un'apartheid generalizzata, fin dentro il cuore delle metropoli dell'Occidente. Di chi parliamo, insomma? Di quali creature? A chi? Il tutt'Altro è già qui. Il poema non riscatta niente e nessuno.

La contiguità, la mutuazione

Mesa non dice di parlare di sé. Il titolo del lavoro che porta avanti dal '73 è indicativo: "I loro scritti". Certo, la voce che esorta a comprendere i confini di un'esperienza, è la sua. La voce che legge lentamente e silenziosamente le parole, e se le fa quasi schiacciare sulla lingua, è la sua.

Ma ha risolto, nella scrittura, ogni fantasma di soggettività: è tutto un gesto, una pedagogia dello sguardo, un'apertura sofferta.

Mesa accenna ma non evoca, accenna perché "fuori" è troppo. E gli bastano due, tre oggetti: non fa il Poetico, inventa una poesia che, come tale, è una sorta di "effetto collaterale". Mesa dice semplicemente: "considera che questo non è più questo" (e ricorda Spatola, ma la sua invenzione non si dilunga, fa solo finta di descrivere, perché: "fuori più nulla").

Anche gli "oggetti per riflettere", vero obiettivo di uno sguardo che vuole capire, sarebbero "sempre altre parole", "idilli di lingua e mondo" "reggicose spengicause": menzogna, Poetico, il Pur Sempre che non è dato. E poi sta a coltivare, "palpare" le sconessioni, ne fa amoroso inventario, è un corpo ferito, malato, è carne, sono ossa. Che ne è della creatura (invenzione cristiana)? Come potrebbe questa "creatura" instaurare il possibile? "Nominare e instaurare", come vorrebbe Celan?

È il "fuori" che col suo nulla ha già instaurato e nominato. Non resta che prendersi cura di ciò che è risparmiato, dopo, solo dopo.

E il tempo che nella sua attuale autosufficienza fa dire: "andare verso e cosa / corpo sfasciato testa lorda / se tutto muta inutilmente".

La Neoavanguardia italiana si era impegnata a "ridurre l'io", a feticizzare la Scrittura: qui, in Mesa, è il "corpo che prude e scricchiola".

La posa o prospettiva

"Una finestra non si apre / a caso su un paesaggio / a caso (...)". L'incidenza individuale, l'angolo di rifrazione per Inglese sono cose su cui non val la pena di insistere enfaticamente. Non c'è mistero: si tratta di assumersi la responsabilità di ciò che si dice. Responsabilità che riguarda l'argomento e il modo. E a chi vorrebbe accrescere la già logora retorica del "creaturale", Inglese con lingua netta, tagliata bene e senza sbavature, pone risposte che sono sbarramenti, più che obiezioni. Non ci sono molte possibilità di fronte a questo paesaggio: o si sfondano gli schermi oppure si assume "docile" la posa, e ci si dissolve in esso.

Nessuna particolare "sensibilità" autorizza un "processo individuante" che assomigli ad un "riscatto". La dissoluzione nel paesaggio sarebbe conformismo profondo, anche se molto raffinato. Sarebbe, insomma, ancora dipendenza. E non basta introdurre il lessico massmediale perché questa dipendenza sia esorcizzata. Infatti, Beltramo tratta questi oggetti rovesciandoli insieme a quelli della tradizione lirica: non gioca con lo stereotipo.

Il "creaturale" (e la sua retorica) è già logoro rispetto alla retorica dell'attuale che trova la sua origine proprio nella cultura pop degli anni '60, sua preistoria. Inglese non cede all'estetismo delle rovine mass-mediologiche, se ne distanzia: la parola lucidamente tiene d'occhio il paesaggio, lo divarica, lo fa saltare. Inglese sceglie la prospettiva e nomina "la carcassa di una moto/incatenata al palo". Prospettiva è criterio di selezione e giudizio. La "materia indigesta" resta tale: nessuna sublimazione, nessun accorgimento misterioso che possa offrire

anche lontanamente una scorciatoia magica. Inglese non gioca con le parole né permette che le parole giochino con lui. La "materia" è indigesta perché le parole continuano, presso di lui, a pesare.

Non c'è parola

Beltramo dice soprattutto della miseria della poesia. È miseria "creaturale"? No. È storica, determinata, quotidiana. Quotidiano qui sta per sparizione del quotidiano, sta per simulacro, inerzia, scatola vuota e ripetitiva di gesti in cui il dramma non si dice. Certo, le cose accadono sempre ma l'accadere delle cose fa ancora riferimento a qualcuno? Tutto dopo esser stato già detto, viene poi ripetuto all'infinito, ossessivo e falso. La mediapoesia annichila nella misura in cui rappresenta, zittisce proprio quando dà voce. Il gergo "poetico" è tenuto a distanza proprio quando vengono richiamate le matrici più nobili della lirica: da Leopardi a Montale. Fare poesia, oggi, insomma, è imbarazzante. Se si fa sul serio, se non si cerca l'autoreferenzialità di un mestiere "futile" ma l'esposizione sul bordo di un presente risucchiato dall'attualità, le cose si mettono male, il gioco si fa difficile. Sullo sfondo dell'estetizzazione della politica, l'invenzione estetica si fa carico del paradosso di produrre una lingua della "prossimità" quanto più è lingua del distanziamento.

Beltramo giunge nel punto esatto dello stallo e della paralisi. Paralisi e stallo sono "attuali" figure che aprono l'approccio al presente, alla prossimità. Il presente è questo stallo verboso. "Avessi un animo intero"... È infatti, se fosse dato ancora al soggetto poetico di poter lavorare la sua dispersione, ci sarebbe ancora l'ultima nostalgia dell'origine.

Per Beltramo, nato nel '59, e facente parte della prima generazione di poeti nati e cresciuti con la televisione, la retorica dell'origine non funziona. D'altra parte, come retorica del Poetico, sopravvive come passività epigonale, luogo comune, banalità.

Sangue e sintassi

Che Voce sia fuori dalla Retorica del Poetico lo dimostra il fatto che il "creaturale" nella sua poesia non è mai evocazione simbolica ma continua implicazione di materialità di lingua e corpo. L'angolo d'incidenza, per usare l'espressione di Celan, si situerebbe tra il mondo umano e quello animale, tra la pronuncia e il nitrito, tanto è forte l'affermazione di una prospettiva viscerale e "collettiva". La poesia, insomma, riguarda una storia del "genere", prima ancora che una storia dell'individuo.

Ed è l'estrema spoliazione che permette alla soggettività poetica di regredire, attraverso la menzogna simbolica, all'urlo iniziale di una violenza perpetrata dalla storia. Il corpo fonico della lingua e la lingua dell' agire del corpo, del suo movimento e della sua logica, si coimplicano e si richiamano continuamente. Sangue e sintassi, spinta pulsionale e logica del costruire e decostruire il linguaggio: Voce spiega come fa la poesia ed il suo carattere tutto d'azione. E gioca, anche, con l'ambiguità del suo nome: la voce è anche il luogo privilegiato in cui la sua dispersa e ricomposta identità cerca il coagulo del rapporto con il pubblico.

L'assottigliarsi fino alla sparizione del citazionismo in queste ultime poesie, lascia concentrare l'attenzione di Voce sul corpo del poeta che non è più un corpo intertestuale. Resta, vistoso, il riferimento ad Emilio Villa ("Ytaglia") ma all'intertestualità è stata sostituita la autopresentazione al pubblico. La spinta sul presente ha imposto delle precedenze: non è solo la sua voce che il poeta esibisce ma anche una sua più acuta povertà. Il gioco della poesia, insomma, può tenere solo a patto che si rinnovi una complicità sensibile, emotiva, istantanea, tra l'acuminata esibizione del dolore e la reazione, la risposta, l'azione da parte del pubblico conseguenti. La realtà allora è innanzitutto il pubblico a contatto con la poesia che ha fatto il suo dovere.

La letteratura non ha vita nel vuoto. E. Pound, 1934. Terzo sfondo a contrasto

Per Pound la decadenza della letteratura implicava la decadenza e l'atrofia di una nazione. La letteratura aveva una funzione sociale, teneva "in efficienza" il linguaggio. C'era, insomma, un nesso tra il linguaggio scritto e la cultura di una nazione. Più di sessant'anni dopo queste affermazioni non solo possiamo dire che effettivamente la letteratura vive nel vuoto, ma anche che la stessa nozione di "cultura nazionale" non ha più precisi riferimenti, mentre perde consistenza la stessa autonomia delle nazioni organizzate in stati-nazione. Un immane processo storico trasforma ciò che negli anni di Pound si stava formando e che oggi, dopo gli iniziali successi degli anni '70, si va facendo evidente. La mediapoesia che rende il presente attuale, negandolo, è anche il fattore omogeneizzante della cultura mediale, mossa da interessi che non possono più essere limitati alla "cultura nazionale". Il problema dell'efficienza del linguaggio viene affrontato non dalla letteratura e, in generale, non dalla stampa. Il problema della comunicazione sociale ha tagliato qualsiasi relazione con la letteratura, dopo decenni di elaborazioni in proprio, partorisce dei generi indipendenti che, se mai, vengono rincorsi dalla letteratura.

C'è di più: l'elaborazione culturale in genere ha sempre meno relazioni con la comunicazione sociale: la pubblicità si fa direttamente propaganda, le narrazioni ideologiche tornano dall'800 rinverdate grazie alla medializzazione con cui sono trattate. Il paesaggio è quello dell'iperbole, dell'enfasi, dell'ellissi, dell'iterazione: la questione della comunicazione è risolta nella sua tangibile performatività. L'ambito finzionale della letteratura, disinnescato a dovere, viene stornato in direzione delle tecnologie "virtuali": tutti i racconti sono possibili, tutti i racconti possono duplicare in "tempo reale" un'attualità che non sarà mai presente e che non appartiene propriamente a nessuno. Il dialogo ridotto a interattività cancella ogni illusione di individuale "angolo d'incidenza". Eppure, eppure...

I poeti di fine millennio dicono di un "presente a venire", a dispetto di ogni vanificazione, a costo di avere vita nel vuoto.

Il vuoto che circonda la poesia non è più soltanto quello che si lamentava alla fine degli anni '70, vuoto di pubblico, oggi il vuoto

è più tragicamente riferito alla realtà di un Paese che vede corrompere il proprio tessuto civile e democratico, associando ad uno dei più alti tassi di analfabetismo d'Europa, il parallelo primato della più alta densità televisiva. Tale corrompimento ha investito anche l'editoria, presto risucchiata da snaturanti - quanto fallimentari - criteri di marketing e le stesse istituzioni scolastiche, attardate nei contenuti e pericolosamente esposte a gestioni più che privatistiche, neofeudali.

Stampa, editoria, scuola, insomma, hanno contribuito ad accrescere il vuoto in cui vive la ricerca letteraria, al punto che, se ancora sul finire degli anni '80 era possibile rintracciare sulle pagine letterarie dei maggiori quotidiani, tracce di polemiche letterarie di un certo spessore, in seguito non sarà più quasi possibile. Il valore della poesia prodotta e, in una certa misura, anche il suo senso tra la fine degli anni '70 e oggi, si possono considerare anche in relazione a tali contesti.

IV. Perché i poeti nel tempo del talk-show?

1.

Il titolo della mia comunicazione è: Perché i poeti nel tempo del talk-show? Se ironizzo sul saggio di Heidegger, dal titolo *Perché i poeti nel tempo della povertà?*, è perché credo che il problema per un poeta non è ritrovare gli dèi fuggiti nella notte del mondo ma chiedersi cosa fare in questa specie di notte polare della comunicazione.

Premetto che ciò che dirò è il frutto di un tentativo ricostruttivo *a posteriori* del mio lavoro in versi, e precisamente, deriva dalle questioni nate nel corso della scrittura di due libri, *Scribeide* (Manni, Lecce, 1993) e *Lunapersciente* (in corso di pubblicazione presso C. Mancosu, Roma). Se non convince ciò che liricamente esprime la pur notevole finezza filosofica di Heidegger a proposito dei poeti che avrebbero il compito di ritrovare le tracce degli dèi fuggiti nella notte del mondo, se per noi non è questione di inseguire le tracce del Sacro, nondimeno possiamo chiederci, con molto meno lirismo ma con eguale passione, perché mai i poeti, in questa notte del mondo illuminata ed oscurata insieme, dal simulacrale e dal virtuale delle sempre più pervasive comunicazioni di massa?

Intanto pare che per i poeti di oggi non si tratti tanto di provocare degli *choc*, quanto di reagire dopo averli subiti. E gli *choc* fanno parte del paesaggio che in questi ultimi venti anni è profondamente mutato, come diverse risultano le proposte e le questioni. Tra le molte caratteristiche del paesaggio ne scelgo alcune che ritengo più interessanti per chi lavora ai versi e intende stabilire nuovi rapporti con le realtà linguistiche che lo circondano e, in parte, lo costituiscono. Schematicamente:

-I linguaggi tendono alla trasversalità e alla contaminazione anche al di fuori degli oggetti intenzionati esteticamente.

Per alcuni aspetti la profezia di Pasolini, relativa all'arretramento dell'estetico rispetto allo strumentale (sviluppo industriale), risulta smentita e rovesciata: l'estetico sembra, per molti versi, riassorbito dalla produzione strumentale, dando vita ad un'altra caratteristica:

-L'estetizzazione diffusa.

-Le informazioni circolano sempre più velocemente e tendono a configurarsi come coesistenti.

-Si stabiliscono nuove abitudini percettive indotte dai mass-media e si cominciano a intravedere le potenzialità degli sviluppi delle tecnologie interattive.

-Si prospetta una Soggettività sempre più irrelata ma anche subissata dai flussi linguistici: si avvicinano, si azzerano delle distanze, grazie alle tecnologie, ma si vanificano anche delle vicinanze.

-Si può parlare di un'ulteriore dissoluzione dell'esperienza; si tende alla prevalenza dell'archivio sulla memoria della simulazione sul futuro: memoria e simulazione, due funzioni del computer, tendono a pervadere le realtà più comuni, con implicazioni antropologiche sempre più tangibili.

Queste caratteristiche non sono presenti in modo omogeneo nel paesaggio, le contraddizioni, i dislivelli, i paradossi non mancano, ma se si getta uno sguardo al paesaggio di trent'anni fa, salta agli occhi la complessiva trasformazione qualitativa che anche la presenza di questi fattori ha provocato.

2.

Ho cominciato a scrivere *Scribeide*, nel cuore degli anni Ottanta, quando l'heideggeriana notte del mondo mi appariva più fonda che mai.

E l'oscurità della notte non sembrava dipendere dagli dèi fuggiti, quanto piuttosto dall'imminenza del loro ritorno. Il problema della scrittura si è allora configurato in una formula che forse riuscirà a chiarire, con sufficiente approssimazione, la mia esperienza: «Ancor prima di *cosa* e del *come* dire, per il mio lavoro si è posta la questione del *con che cosa* dire».

Era chiaro che nel nuovo *paesaggio* dell'estetizzazione diffusa e della contaminazione *de facto* dei linguaggi, non era più sufficiente agire nell'ambito dei problemi che avevano caratterizzato la pur rigorosa e feconda ricerca degli anni Sessanta e Settanta: il riassorbimento in maniera o l'utilizzazione pubblicitaria delle tecniche un tempo trasgressive richiamantesi all'asintattismo, mi spostavano le questioni dalle forme ai materiali, dalla sincronia alla diacronia, al riconoscimento di una condizione non tanto di frammentazione quanto di implosione e dematerializzazione.

Insomma: pur tenendo fermo il principio del contatto linguistico, del rapporto con le realtà linguistiche del presente, occorre pensare un'altra poesia, come giusto e ovvio, del resto. E qui torna ancora la domanda iniziale: «Perché i poeti nel tempo del talk-show?». Credo che alla metà degli anni Ottanta, quando la cosiddetta "cultura postmoderna", almeno per alcuni suoi aspetti, si limitava a rispecchiare una condizione, senza però offrire elementi critici per distinguere il resoconto dalla trasformazione di questo in destino epocale, sia stata chiara a molti definitivamente una cosa: che un certo modo di intendere la ricerca poetica, un modo che si potrebbe definire, in via provvisoria, "lineare/esplorativo" modo che accomuna le prime ricerche d'avanguardia del secolo alla più recente poesia intraverbale, dava segni di forte esaurimento. Con la disintegrazione dell'unità lessicale finiva un modo di intendere il rapporto tra la norma linguistica e la trasgressione, né più convinceva «l'allegro piacere dell'omofonia» o la presunta liberazione attraverso il motto di spirito; lo stesso Saussure, col suo atomismo linguistico, sembrava perdere colpi.

Insomma: occorre inventarsi un'altra strada che non fosse la poesia rapinosa, innamorata, colorata che sostanzialmente arretrava nel tradizionale lirismo di fronte allo *choc* di ritrovarsi, nel giro di pochi anni, in una nuova condizione antropologica, dove tecnologie, contesti culturali, condizioni sociali generali, avevano mutato i linguaggi della realtà.

La prima conseguenza del configurarsi del nuovo paesaggio è stata la percezione che il lavoro in versi più che ad inseguire l'esplorazione di ciò che non era ancora stato fatto(e non si tratta di una singola tecnica perché sarebbe irrilevante rispetto alle complessive strategie testuali), si ritrovava a fare i conti con un modo che si potrebbe definire, sempre in via provvisoria, "circolare/implosivo" dei flussi linguistici attraversanti il nostro tessuto sociale. Le tradizioni letterarie sembravano implodere e offrire non il senso di una continuità ma detriti, come è stato da più parti notato in questi ultimi anni, macerie e scarti. Ora chi ha percepito questo movimento circolare/implosivo anche delle forme estetiche, si è improvvisamente trovato di fronte ad una sorta di bivio: da una parte ci si poteva scagliare contro una visione della poesia come «attimo di grazia superflua» (cfr. *Introduzione a La parola Innamorata*) e richiamarsi, con forza anche talvolta un po' eccessiva, alla esperienza della cosiddetta Neoavanguardia (ed è *questa* la strada epigonale che è una strada senza uscita), dall'altra, coraggiosamente, ci si poteva chiedere quali altri elementi, quali problemi nuovi venivano posti per chi volesse rispondere, ristabilire un rapporto linguistico con delle realtà linguistiche inedite. Questa seconda strada poteva essere percorsa solo in *un'altra* collocazione culturale.

Occorre fare i conti con la tradizione della ricerca poetica e, dopo il tentativo di evasione - che pure conteneva in sé delle istanze circa la Soggettività de *La parola Innamorata* - riprendere il discorso laddove la crisi delle ideologie, dello strutturalismo, dell'epistemologia a cavallo tra la fine dei Settanta e gli inizi degli Ottanta, si era interrotto. Non il poeta vate, nessuna traccia degli dèi, ma un nuovo coinvolgimento nei linguaggi del mondo e un tentativo di parola responsabile.

3.

E allora occorre chiedersi, in profondità, se le categorie di «visione schizomorfa», di «ordine provvisorio violentemente sincronico», di «asintattismo» (reperibili nell'introduzione di Giuliani ai *Novissimi*), se le categorie di «alienazione e utopia», di «società alienata e arte astratta» (reperibili nel saggio dello stesso critico su *Laborintus* di Sanguineti) possono rispondere adeguatamente ai problemi posti nel tempo del terziario avanzato, della telematica e dell'informatica e occorre rispondere, inoltre, ai problemi posti dalle descrizioni apparentemente neutre, relative alla condizione postmoderna.

Intanto, l'asintattismo da scarto, da infrazione è stato riassorbito con implicazioni estetiche anche interessanti, dai

sempre più raffinati linguaggi pubblicitari, lo sviluppo del montaggio televisivo ci ha abituato ad una sintassi estremamente accelerata (*videoclip docet*), la presunta integrità che faceva da sfondo alla teoria dell'alienazione, appare sempre più mitologia antropologica, alla percezione di un mondo schizomorfo se ne è sostituita un'altra di un mondo in cui la velocità annienta il territorio, in cui le città risultano ridotte a infrastrutture di comunicazione (Paul Virilio), in cui lo stesso senso dello spazio e del tempo tendono ad oscillare tra la virtualità e l'implosione. Alla percezione di una novità conquistata in un movimento lineare, si è sostituita una percezione della circolarità in cui la frammentazione, di cui si parlava negli anni Sessanta, lungi dall'essere il risultato e la patologia, è solo il punto di partenza, l'unità minima, l'ovvietà.

In sintesi, si potrebbe dire che pur restando una condizione di precarietà e di instabilità all'origine dell'approccio della produzione poetica di ricerca, questa precarietà e questa instabilità non sono quelle proprie ad una società scarsamente, o non ancora, *medializzata*, come poteva essere quella italiana agli inizi degli anni Sessanta. Il che vuol dire che gli strumenti nuovissimi allora, perdono non poco il loro smalto e risultano di conseguenza bisognosi di un "salto categoriale". Non a caso oggi scompaiono i riferimenti allo strutturalismo e alla psicoanalisi, mentre ci si rivolge ad una rilettura di Bachtin, alle analisi di Virilio sulle implicazioni delle nuove tecnologie e a Jameson per una rilettura critica del postmoderno, piuttosto che attardarsi sui tradizionali francofortesi, un tempo efficacemente nuovissimi. Scompaiono altresì il primato della scrittura e la riduzione dell'io e si presenta sempre più urgentemente il problema delle implicazioni dell'*oralità secondaria*, come la definisce Ong, sulle contemporanee testualità. Dopo l'ebbrezza lacaniana della disseminazione del Soggetto negli anni Settanta, ci si rivolge con più disinvoltura ad *un patico* che pur non avendo nulla di eroico non si dichiara, però, patetico: la miseria dello scrivere nel tempo del *talk-show*, non ha bisogno di pleonastiche auto-ironie.

4.

Le vicende del Gruppo 93, dai contorni fisiologicamente indefiniti, perché sin dall'inizio considerato un luogo aperto di confronto (cfr. *Relazione introduttiva al I convegno*, feb. 1990), credo abbiano mostrato come fosse difficile districare il vecchio dal nuovo. E come, in definitiva, le categorie critiche per avvicinare i testi non sempre risultassero adeguate.

A questo si è aggiunto un altro tipo di problema: lo strumento dell'antologia, utilissimo ma estremamente delicato, non sempre ha evitato equivoci a causa di una scarsa attenzione per la specificità delle strategie testuali dei singoli autori. Non è un caso, credo, che proprio in sede antologica, sia oggi più visibile la carenza critica, sia per qualche esitazione o difficoltà a riconoscere il nuovo, sia per l'utilizzazione di schemi e categorie

critiche che, alla luce della condizione attuale in cui i poeti operano, mostrano qualche segno di stanchezza.

Mi spiego: posta come assodata una relativa diffusione di procedure stilistiche che lavorano sui materiali di scarto, su detriti, macerie, attraverso riutilizzazioni e riattivazioni di frammenti ispessiti anche diacronicamente, posta, insomma, come assodata una situazione in cui i linguaggi che ci attraversano tendono ad essere svuotati, così come disinnescate appaiono le mine linguistiche un tempo rivolte al "sabotaggio", quale potere illuminante e valore descrittivo conservano categorie come citazionismo, plurilinguismo, riscrittura etc. etc. che oggi andrebbero ripensate e ricalibrate sui nuovi contesti, sulle nuove realtà linguistiche?

Quale chiarimento di fondo possono comportare per chi vuole capire e distinguere e familiarizzarsi con la nuova produzione poetica?

Nel tempo del *talk-show*, nel tempo, in cui le forme implodono coinvolgendo non solo la dimensione estetica ma circolarmente l'intero *paesaggio*, una scrittura che non voglia illudersi di poter puntare ad una purezza incontaminata e magari rivolgersi a «mitologici galeoni volanti» e a «lenzuola che sono vele», come pure è stato fatto nel recente passato, implicherà nel suo fare anche la consapevolezza di consumarsi di seconda o terza intenzione, posta com'è in un *habitat linguistico* che dà voce ad una seconda o terza natura.

Una simile considerazione può farsi per la nozione di *pastiche*: quando Gadda sovrapponeva, nella sua polifonia, diversi strati linguistici erano ben vivi i rispettivi codici di provenienza, per non parlare dei dialetti, ancora espressione di comunità reali; oggi i codici di provenienza e soprattutto i dialetti sono irrecuperabili. Il *pastiche* non ha più la funzione precipua dello *straniamento*; oggi diventa, nella combinazione *de facto* dei linguaggi, un modello di simulazione, di critica ricostruzione, di vera e propria narrazione dei rapporti tra il soggetto e la molteplicità dei linguaggi chiamati ad una riorganizzazione di senso.

E allora, nella considerazione della produzione poetica attuale, non si tratta tanto di rintracciare inedite "particolarità tecnico-stilistiche", come pure coscienziosamente tende a fare l'accorto sguardo di Barilli, ma di cogliere l'insieme dei rapporti tra le complessive strategie testuali da una parte e la relativa configurazione dei referenti dall'altra. Non si tratta, cioè, di mutamenti "quantitativi", o non solo accade questo, rispetto agli anni Settanta e Sessanta, ma di mutamenti che sono soprattutto "qualitativi".

Per fare solo un esempio: le mescolanze linguistiche di oggi non vanno riferite, con immagine suggestiva, ad una maggiore velocità della "centrifuga" in dotazione del poeta: nel tempo del *talk-show*, al contrario, quelle mescolanze hanno spesso il valore di riorganizzazioni, risultano rallentamenti del flusso, dispositivi per modellizzare un senso rispetto ai vortici che si manifestano

innanzitutto all'esterno della letteratura. Non sottolineare adeguatamente queste relazioni, non contestualizzare l'utilizzazione all'interno di questa o quella tecnica, vuol dire correre il rischio di appiattare le dinamiche dell'invenzione letteraria sulla fenomenologia di una singola, per quanto importante, connotazione tecnico-stilistica.

Ecco perché nel bel mezzo della "cultura postmoderna", a partire dalla metà degli anni Ottanta ma poi sempre più nella seconda metà, diveniva urgente ridisegnare i contesti culturali essendo ormai solo parzialmente adeguati quelli relativi agli anni precedenti.

Sulla difficoltà del compito non vi sono dubbi: si sono fatte semplificazioni di vario tipo. Valga come emblematico il caso in cui strategie testuali molto diverse tra loro, vengono accomunate, in un catalogo-antologia, in una generalissima prospettiva definita di «democratizzazione definitiva dell'epica utopia dell'underground». C'è solo da chiedersi se è ancora possibile introdurre la categoria di *underground* quando i cosiddetti fenomeni *underground* oggi vengono quasi preceduti se non provocati da solleciti articoli di *Panorama* o *L'Espresso*. Ma la domanda era «Perché I poeti nel tempo del talk-show?».

Nel consumare l'esperienza del Gruppo 93, dagli inizi entusiasmanti e dalle polemiche estenuanti, ho maturato una convinzione che accenno in questa sede ma ho argomentato in parte già nei miei interventi su *Baldus* o negli atti del Convegno dedicato al Gruppo 93 che si tenne a Siena nel 1992 e che resta il più rigoroso sul piano critico. La convinzione riguarda le strategie testuali: ritengo che all'interno della produzione poetica attuale, all'interno della poesia di ricerca, occorra distinguere tra una poesia che intende stabilire un rapporto linguistico con le realtà linguistiche attraverso dei prototipi di esperienza come amava esprimersi Musil, e una poesia che insiste soprattutto sul suo statuto retorico.

Nel primo caso il *pastiche*, o meglio, il *pastiche idiolettico* (nel mio caso, ma vi possono essere anche altre modalità che non posso prevedere) si offre come una riorganizzazione di senso, nel secondo caso ci si muove ancora nell'ambito della cosiddetta "riscrittura", a diversi livelli, con diversi esiti, fino a casi in cui l'exasperazione del *calembour* giunge a proporsi come una sorta di motore del testo.

Vi è insomma, da una parte la tendenza a ridefinire, insieme allo specifico poetico, una rinnovata capacità di modellizzazione, di allegorizzazione della situazione di una Soggettività alle prese con i linguaggi del mondo, dall'altra vi è l'estenuazione di meccanismi ironici, interni alla letteratura, ad ampio spettro, dalla citazione culta al demenziale, che sembrano non avvertire l'indebolimento strutturale, direbbe Jameson, della parodia, con la conseguenza di chiudersi in maniera.

L'insistenza sullo statuto retorico del testo sembra non fare i conti con le diminuite possibilità delle strategie iperletterarie, rischiando di costituire, proprio nell'ambito della poesia che si voleva di ricerca, un'arcadia, diciamo così, metaletteraria.

D'altra parte, all'estremo opposto, una giustapposizione tra lo specifico letterario e altre dimensioni della cultura giovanile, finirebbe con l'assimilare non tanto ciò che di nuovo si muove nel mondo, quanto la sostanziale acriticità di un aggiornamento giovanilistico.

L'oggettiva marginalità della ricerca letteraria non può essere superata abbassando i livelli specifici della testualità.

Devo dire, in conclusione, che ad un testo letterario chiedo cosa può dirmi intorno a determinati problemi: qual è, ad esempio, l'immagine del rapporto tra chi scrive e i linguaggi del mondo, qual è la sua reinterprete della più vicina o più lontana tradizione, oggi, in cui le tradizioni sembrano frantumarsi e apparentemente rendersi disponibili; quali sono, insomma, i margini di senso ancora aperti in questa notte del mondo.

All'interno e intorno al Gruppo 93, fino ad ora, le diverse modalità, considerate poco nei singoli autori, hanno più o meno coabitato, sia pure solo polemizzando, accomunate anche da un diffuso, quanto generico, rifiuto della poesia intesa come «attimo di grazia superflua». Personalmente non credo che ciò sia ancora possibile.

Occorre che nella notte del mondo, in questi mesi resa polare, nel tempo del *talk-show*, non ci si limiti più a ribadire tautologicamente che una poesia è una poesia né, d'altra parte ci si illuda, come poeti, di poter vivere, in buona fede, un'epica utopia: nel radicale disincanto che ci tocca, lo vogliamo o no, privi di assicurazioni e di garanzie, assediati dagli dèi che tendono a tornare e dai pubblicitari che fanno il *paesaggio*, occorre che, nel nostro specifico, per quel che vale e in profondità, ci si chieda, come ho provato a fare qui: «Perché i poeti nel tempo del talk-show?».

V. Linguaggi senza padroni. Ipotesi di riscrittura

« La poesia pare si possa definire come quel linguaggio in cui, insieme all'apertura d'un mondo (di significati dispiegati), risuona anche la nostra terrestrità come mortalità ». Così Vattimo (1) ripercorre le tracce del pensiero heideggeriano nel tentativo di gettare una luce sulla situazione estetica contemporanea, lungo la strada maestra (o vicolo cieco) della vecchia nozione di «morte dell'arte »... E come non richiamare alla mente, di fronte a siffatti voli della teoresi, la diffidenza di Bàrberi-Squarotti sui discorsi-intorno-alla-poesia? (2)

Vi sono mille pericoli, è vero, che minacciano i discorsi che con disinvoltura si svolgono al di qua o al di là del concreto lavoro dei «facitori di versi », o se si preferisce, dei poeti, eppure, arditì o modesti, potentemente attrezzati o con armi leggere, di tanto in tanto si formano sodalizi o gruppi che riconoscono in se stessi un bisogno di teoria insopprimibile. Non sempre da queste sortite, si torna con un «manifesto » — cose, forse, d'un tempo che fu —, ma di certo si mettono in movimento idee che, spesso tradendo l'effettiva produzione testuale, alla lunga interagiscono con i testi, o almeno, danno uno spessore più largamente culturale all'attività dei « facitori di versi ». Ciò che è in gioco, insomma, è lo sguardo sull'esterno che pure contribuisce a dare senso alla letteratura. In tal modo « la Parola innamorata » si è offerta ad essere bersaglio di polemiche e consensi non ancora del tutto esauriti e che direttamente o indirettamente tornano anche negli ultimi numeri di « Altri Termini ». Non che il dibattito si coaguli intorno ai testi antologizzati, si è trattato piuttosto di impliciti riferimenti, ad esempio nel caso di Lunetta (3), l'osservare la coincidenza di posizioni letterarie e geografiche (una linea «neocontenutista » facente capo al Nord, una linea per cui viene proposta la formula di « neosperimentalismo materialista » nel Centro-Meridione) o, nel caso di Carlino (4), di individuare nell'identità tra essere e linguaggio l'abbandono della nozione di segno come storicamente arbitrario con tutte le implicazioni, anche di poetica, del caso.

A sollecitare i « facitori di versi » a correre i pericoli dei discorsi-intorno-alla-poesia, è anche il fatto che la materia su cui lavorano, il linguaggio, è investita negli ultimi anni da profonde trasformazioni strutturali, non ultima la generale « estetizzazione » della vita, forte o debole che sia, ad opera dei media di cui parla Vattimo: « se il senso dell'arte è quello di produrre una reintegrazione dell'esistenza, l'opera sarà tanto più valida quanto più rinvierà a tale reintegrazione dissolvendosi tendenzialmente in essa; se invece, il senso dell'opera è resistere alla potenza onnidivorante del Kitsch ancora una volta la sua riuscita coinciderà con la sua negazione di sé » (5). Come dire: o si sceglie la resistenza al dato di fatto e, quindi, il silenzio, oppure si sceglie il cedimento o, nei termini heideggeriani, il «rimettersi a», la *Verwindung* (6).

Sul versante della produzione poetica, questa generale estetizzazione ha dato vita, come si diceva, a delle reazioni o a delle proposte di volta in volta affidate ad un esplicito programma di «godimento» o, al contrario, di resistenza «critica» affidata alla cosiddetta «sperimentazione» o, anche, ad operazioni considerate da Barilli postmoderne (riscrittura e fissione verbale) (7).

Di volta in volta, Bataille, Lacan, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Decostruzionisti hanno funzionato come «auctores»... Per giungere, infine, all'attuale percezione del linguaggio come «plurale» e senza padroni.

In piena luce la metafora dei giochi linguistici di Wittgenstein, ripresa da Lyotard nella descrizione de «La condizione postmoderna», in ombra l'altra metafora, quella della «volontà di potenza» o quella della «performatività» (8). Linguaggi e giochi linguistici ma anche rimozione del problema della potenza e del potere.

Dopo anni di allusione ad una «Alterità» — che fosse l'Inconscio o la classe sociale, o il Semiotico contro il Simbolico — si scopre che il linguaggio non ha un fuori (9). Che sparito l'Altro — o meglio, rimosso — non v'è che il Medesimo: gli stilemi possono incrociarsi, arretrare o avanzare e mescolarsi, in una danza felice e tautologica.

L'ombra lasciata cadere sul nesso tra linguaggi e potere, ha messo fuori gioco la possibilità di collocare l'attuale dibattito con più sicurezza in un contesto più vasto. La concezione del linguaggio che produce senso per partenogenesi e che riassume in sé l'essere identificandosi con esso nella neutralità del Medesimo è ormai linguaggio plurale e senza padroni. E che sia così è comprensibile, si perdoni la brutalità del sociologismo, in una Cultura di Regime, Interclassista e Neoliberista come quella italiana di questi anni non di «effimero» ma di rimozioni e pentimenti.

Cosa può la poesia in tutto questo? Mai come in questi anni la marginalità del genere poetico si associa all'incremento del suo carattere rituale (10): la spettacolarizzazione, di cui parlava Lanuzza (11), è probabilmente una modalità compensativa per celare l'inconsistenza reale.

Non si tratta, si badi, d'una posizione ascetica — perché poi il poeta dovrebbe fare pratica ascetica? — ma d'una constatazione: non rimane molto da mettere in gioco, il disincanto vantato come una conquista dell'intelligenza contro le oscurità della passata teologia ideologica, è un bottino piuttosto magro e va per questo sfruttato e investito, in maniera vagamente libidinale, per chi in questo modo si diverte (12).

E dunque un «facitore di versi» che lavora per definizione la lingua, non può non interrogarsi sui luoghi della provenienza, valutare lo spessore acquisito nella comunità dei parlanti dal materiale che usa.

Certo, l'Avanguardia porta al silenzio, nelle sue risoluzioni estreme, ma si sa che l'estremismo non paga (13). Si tratterà allora di percorrere strade più infide con maggiore accortezza, di riconoscere con maggiore umiltà che le parole oliano i meccanismi del mondo e che, per quanta filosofia si possa produrre — con o senza fondamento — non sono il mondo.

Il problema della sperimentazione non può fare a meno di collegarsi a quello del linguaggio, così come appare nella cultura contemporanea. Rispetto agli anni '60 sono profondamente mutati i termini della questione, ma differenze si vanno delineando anche rispetto agli anni '70. Tomaso Kemeny ebbe modo di riassumere la distanza tra i due decenni affermando: «Al rigore " spietato " degli anni '60, alla " riduzione dell'io ", segue, come si sa, oggi la sua " disseminazione " (...) In questo modo " l'io " è dovunque e da nessuna parte del testo, mentre negli anni '60 dell'io si dava " un simulacro ", la copia alienata, degradata, a " giusta " distanza dal sistematico inceppamento della produzione del senso » (14).

La condizione attuale, si avverte in modo palpabile, è babelica: nel senso « alto » della pluralità delle voci, e nel senso « basso » della confusione e dell'astensione o, per usare un eufemismo, della sospensione del giudizio. Ma è possibile, forse, rintracciare delle direzioni, da provare e confermare, dopo aver precisato alcuni punti di riferimento.

In primo luogo: l'appartenenza dei linguaggi a dei padroni — gli emittenti, sempre individuabili, sempre identificabili anche se con crescente difficoltà —. Il diffuso ritorno al « contenuto » e alla « trasparenza » e al « significato » o « leggibilità » o come dir si voglia, giunge a soddisfare le sue esigenze rischiando di funzionare come una « telenovela » che mistifica quanto più mima « il parlato » e il quotidiano. Non è un problema di buono o cattivo gusto ma di modo con cui si opera sul linguaggio, sulla materialità, potremmo dire, sociale del linguaggio.

In secondo luogo: la disseminazione. Non è chiaro quale « liberazione » o « godimento » possano venire dal disporre sulla carta dei significanti se non quelli derivanti dall'evitare la responsabilità critica del senso e del significato, cioè della relazione del detto con ciò che altrove si dice e dicendo agisce (attraverso modelli comportamentali, presupposizioni etc).

In terzo luogo: il citazionismo. Ed è la questione più delicata. È vero che di fatto si è chiusa un'epoca contrassegnata dalla spinta al « nuovo », vissuto come valore da Rimbaud fino alle ultimissime « avanguardie » (15). Ma questo è vero non tanto perché « è stato già detto tutto », quanto perché il « nuovo » viene sempre più prodotto altrove, da quell'apparato multimediale che in questi anni produce in proprio il « nuovo » a fini « pacificamente » commerciali. E dunque il citazionismo come riscrittura — che è la direzione, a nostro avviso, più interessante e meno astoricamente neutrale — sembra costituire una sorta di riserva di caccia per quei « facitori di versi » costretti ad

operazioni di secondo e terzo grado, data l'impraticabilità dei linguaggi.

Non sono mancate soluzioni di ri-scrittura neoclassiche che sembrano denunciare palesemente l'emergenza, la difficoltà di muoversi tra la Scilla della negazione silenziosa e la Cariddi della trasparenza e del significato. Sul piano teorico Giuliano Mesa tenta di tracciare le linee salienti della problematica: « Se si è esaurita storicamente la funzione della letteratura metalinguistica e della letteratura come critica della letteratura, se è impossibile una catarsi che purifichi da un secolo di ricerca stilistica forse estenuatasi ma non rimovibile con semplici gesti di scongiuro, se il ripescaggio di poetiche (magari ingiustamente misconosciute o rigettate) non è mai stato sufficiente per produrre poesie vicine al proprio tempo, né lo è l'affannata rincorsa dell'attualità (...) allora l'invenzione di una poesia che coniughi il crescere dell'esigenza e necessità e indispensabilità di significato si attua nel sottile e confuso, ma vorremmo evidente e solido, discrimine fra una scrittura che si nutre di significati della letteratura precedente, riproponendosi con lievi aggiornamenti metrici o lessicali, e una scrittura che si nutre dei significati che sono nel mondo (per capirli, dirli) »...(16).

Tant'è che molte scritture prendono la scorciatoia tentando una «narratività» che si muove pericolosamente tra leggibilità e illeggibilità, rischiando di tradire contemporaneamente le ragioni dell'una e dell'altra.

E non potrebbe essere diversamente, data l'impossibilità di scrivere in presa diretta, lasciando a casa, come arnesi obsoleti, quelli che Mesa definisce « metalinguistici ». Il « meta », in tal caso, è la distanza, la differenza, che trasferita nella riscrittura diventano gli agenti discriminanti, gli indicatori di valori, la presenza, insomma, dell'intenzione e di ciò che resta — dopo tanta dissoluzione, vera o presunta — della Funzione-Autore.

Non più dunque metapoesia nel senso della linguistica: troppa poi si è fatta tenendo d'occhio manuali di linguistica strutturalista, come bene lamentava Gianni D'Elia, ma neanche però calligrafia e ricerca d'una arcadica bellezza (17).

La ri-scrittura, allora, non è espressione dell'azzeramento della storia e della neutrale equivalenza estetizzante, ma è, per così dire, un movimento di ritirata, una strategia per aggirare l'ostacolo dell'afasia di fatto (neutralizzazione degli apparenti linguaggi-senza-padroni), facendo leva sulla « memoria ».

In questo senso la letteratura non produce più miti ma è essa stessa ad essere trattata mitologicamente, solo che la mitologia qui non è più la Narrazione o la Metanarrazione, ma è una sorta di epico movimento di parlanti impoveriti, costretti alla velocità e alla insulsa superficialità del consumo.

In tale contesto il predominio dell'immagine e del visivo e del trasparente sta proprio ad indicare quel tipo di fruizione che un tempo si sarebbe detto « gastronomico », ma oggi potremmo dire cannibalesco: basti pensare al tema della morte in diretta,

alle implicazioni comunicative dei videobar, all'esperienza, in generale centrata sul « guardare ». E non si tratta, nel fare queste considerazioni di tornare a vetuste posizioni francofortesi, si tratta semplicemente di osservare che ne è, concretamente, dell'esperienza della parola, perché una domanda del tipo « perché i poeti? » va fatta guardandosi intorno piuttosto che spiando l'essere.

Paradossalmente in un periodo in cui la pluralità dei linguaggi giunge, o tende a giungere, alla massima « performatività », la ri-scrittura, se non vuole essere archeologia estetizzante, deve portare un movimento regressivo all'interno delle strutture tradizionali.

Si tratta di lavorare sugli archetipi letterari — un tempo irrisi e sopravvalutati nella loro efficacia ideologica — iniettando negli stilemi riconoscibili la tensione preverbale che ne rigeneri la capacità di produrre senso.

La lingua su cui si lavora, di fatto non è più, esteticamente, la lingua seconda, come per Lotman,⁽¹⁸⁾ ma lingua terza, quarta etc. Riparlare il « poetico », insomma, è uno dei modi per praticare la lingua a dispetto dei processi di neutralizzazione del linguaggio.

Praticare la poesia rientra, così, in uno di quei progetti di « resistenza » periferica e specifica a cui si riferiva Foucault in « Microfisica del potere » (19). Tale lavoro di « resistenza » non è più l'utopia dell'Avanguardia Storica né la critica ideologica della Neoavanguardia, ma apertura di varchi, all'interno del materiale linguistico circolante, all'espressione. La storicità di tale impostazione è legata proprio alla consapevolezza dell'impraticabilità della lingua; storica è la resistenza e la diffidenza, l'esibizione della condizione di « parlante impoverito », costretto a fabbricare, materialmente — con la materia linguistica — una lingua. Tale lingua non rinvia Altrove, ma nel luogo stesso in cui si consuma e consumandosi addita l'esercizio del potere - che lì drammaticamente si manifesta.

Certo, il problema è generale, e le risposte possibili, le soluzioni che si possono dare sono molteplici, come molte sono le strade percorribili. Ma non sono infinite: se si pone fine alla rimozione e a questa sorta di « riflusso » istituzionalizzato l'agire letterario torna a connotarsi, a prendere posizione, anzi, a riconoscersi nella posizione dove si trova. Nel contesto della produzione culturale — che negli ultimi anni vede moltiplicati gli autori e gli interventi variamente sponsorizzati — la poesia, come luogo del dire, « costella » una resistenza, una diffidenza, un sospetto. Probabilmente non può fare di più. Ma neanche di meno.

L'aver tentato di porre la questione della poesia in relazione alla « microfisica del potere » (20) e non alle problematiche che hanno caratterizzato gli anni '70 (la nozione di soggetto, di spreco, di disseminazione etc.) restituisce il « che fare? », in

tutta la drammaticità sociale che gli è proprio, alle decisioni dei «facitori di versi».

All'origine dell'atto di scrittura, al di là di tutte le mistiche heideggeriane, si pone un problema di « praticabilità »: è in gioco, insomma, l'esperienza del dire e del significato e, in questo senso, è in gioco la portata « conoscitiva » della poesia, intesa come posizione precaria del parlante che, per dirla con Lyotard, « non è mai, e questo vale anche per le posizioni più sfavorite, privo di potere sui messaggi che lo attraversano definendone la posizione, sia che si trovi nella condizione di destinatario, o di destinatario, o di referente» (21).

Qui si gioca la possibilità di resistenza linguistica, che è insieme, anche posizione, positività. Negli anni '70 si è creduto di poter rimuovere il nesso tra linguaggio e potere e raggiungere così il «godimento» : come se il piacere del testo — nel fruirlo o nel farlo — potesse avere una consistenza che non fosse quella d'una cerebrale imitazione della sessualità...

Ciò che esce malconco da questo modo di vedere le cose è l'intelligenza stessa, ancor prima della figura del « facitore di versi ».

Lo si voglia o no, anche l'attività poetica, per quanto possa risultare marginale, risente, malgrado le sue velleità di radicale separatezza, di ciò che accade fuori: gli anni '70 stanno lì a dimostrarlo, se si rilegge la prefazione che Enzo Siciliano scrisse all'antologia curata da Antonio Porta, si avverte in modo palpabile e drammatico il peso degli « anni di piombo » sull'attività intellettuale (22).

In tale clima niente di più comprensibile che fenomeni di regressione o di generalizzata rimozione.

Una volta Franco Cavallo lanciò l'invito: « facciamola la poesia! » (23) e tale invito resta l'unico che si possa fare anche oggi a dispetto di tutte le complicazioni e gli inferni che non possiamo far finta di non vedere e che dobbiamo attraversare.

Sì, Bàrberi-Squarotti ha ragione: i discorsi-intorno-alla-poesia sono pericolosi e forse addirittura rischiano di essere inutili; ma che dire della necessità che ha spinto Sebastiano Vassalli ad inseguire la cometa nella sua notte? (24) Si peccherà di moralismo, forse. Ma resta il fatto che notti per comete, inavvertite, si ripetono in mezzo a più prosaiche notti, ed è nostro compito accorgercene, distinguerle e desiderarle.

VI. Postmodernismo, terziario culturale e crocianesimo di ritorno

La crisi che investe la letteratura — crisi più lamentata che patita, più celebrata in convegni che aggredita — è il risultato di un lungo processo di trasformazione che una ricognizione storica seria, attenta ai contesti e non solo ai testi, non può fare a meno di registrare e descrivere. È difficile districarsi tra i fatti letterari dell'ultimo ventennio e non solo per la moltiplicazione degli oggetti di studio, ma anche, e soprattutto, per questioni di tipo metodologico (1). Tanto più che smesse le tensioni polemiche come imbarazzante retaggio del passato e diffuso e incoraggiato una sorta di « qualunque organizzato » (2), valido per tutte le sfere della riproduzione simbolica (3), una lettura storica viene percepita, nel tempo che si proclama post-istorico (4), come un azzardo, un'indebita e imbarazzante intrusione nel regno dei fatti. Eppure occorre non solo tornare ai fatti, magari alla loro cruda cronologia (e già da questa gli ultimi anni mostravano un volto ricco di violente contraddizioni spesso taciute) (5), ma ripensare questi fatti, ripensarli ora — si spera — che l'emergenza è passata. Non poche, sono, infatti, le coincidenze se non le dirette correlazioni tra il periodo della recente storia italiana definito « dell'emergenza » e profonde inquietudini, inversioni di rotta, brusche sterzate operate all'interno di percorsi letterari o di singoli autori (6). L'emergenza ha prodotto il fortiniano « controllo dell'oblio » che nel 1982 faceva notare sgombri e rimozioni di interesse problematiche solo sei-sette anni prima accanitamente discusse; sgomberi in cui ciò che stupiva era « la fretta, la rozzezza e l'eccesso di zelo » (7): imbarazzi che richiedevano pronti chiarimenti, abiure non richieste, condanne ma soprattutto ripensamenti sulle finalità del lavoro letterario (8). E di fatto, ciò che nella recente storia letteraria disorienta, è la sollecita rimozione di una serie di temi dibattuti, all'interno di paradigmi diversi, fin dal dopoguerra ma che erano stati sviluppati e formalizzati soprattutto negli anni '60 (9). Ci si riferisce alle polemiche anti-neo-avanguardistiche sul rapporto tra sperimentazione formale e istituzioni letterarie e non, alle rivendicazioni puristiche in qualche misura complementari all'esperienza neorealista, all'avventura di *Quindici* e, infine, alla coesistenza, negli anni 70, di sperimentazione e rigetto dell'esperienza neoavanguardistica e, negli anni '80, all'attuale condizione « babelica ». Chiamare « confusione » questa condizione è certamente riduttivo: ciò che si richiede è uno sforzo categoriale che riesca, spostando punti di vista,

collegando prospettive disciplinari diverse, a tentare un'interpretazione del fenomeno che sia rivolta anche, se possibile, ad un progetto di soluzione, di risposta (10). Ed è proprio sull'ambiguità categoriale che ciò che variamente si è definito come post-moderno ha giocato (11). C'è un nesso tra la crisi della ragione — vera o presunta che sia —, lo sviluppo prepotente del «terziario culturale» in questi ultimi quindici anni, la formazione e l'emergenza di un nuovo ceto di «nuovi piccoli borghesi», il clima culturale e di costume post-moderno, la propagazione e diffusione di filosofie misticheggianti e, non ultimi, «crocianesimi di ritorno» in letteratura (12). La poesia, come settore particolare della letteratura, è stata maggiormente investita da queste trasformazioni, funzionando sia come progetto di nobilitazione (status-symbol, socializzazione) (13) sia come luogo privilegiato d'evasione (iniziative dichiaratamente commerciali) (14), sia come sostituto d'un pensiero in liquidazione (il dispositivo-Derrida si sposa bene, anche se non è palese, con filosofie sistemiche, alla Luhmann, roccaforte della Neoconservazione) (15). È un nesso estremamente articolato e invischiante che raccoglie nelle sue maglie il livello più astratto del concetto e la pratica sociale più immediata: non potrebbe essere diversamente in una società come la nostra che si è ulteriormente complicata per l'estetizzazione generale dei consumi e delle comunicazioni. Senza ipotizzare questo nesso, è difficile spiegare la pervasività e la persistenza delle caratteristiche — in letteratura, nelle arti, ma non solo — degli ultimi quindici anni. Attacchi moralistici all'improvvisazione o alla mancanza di consapevolezza letteraria nei moltissimi testi che si producono, non colgono i termini reali del problema che è complessivo. È l'intera sfera del «servizio culturale» ad essere investita dagli imperativi — sempre più sistemici — della colonizzazione, nel senso che a questo termine dà Habermas (16). Non è più solo questione di politiche editoriali, di conflitto tra grande e piccola casa editrice, di ritardi da parte delle istituzioni cosiddette democratiche (17), la questione, oggi, riguarda anche, e sempre più, la periferia che, appunto, si autocostruisce come pluralità di centri, in cui produttori e consumatori tendono a identificarsi perché soggetti-oggetti di uno stesso servizio, di uno stesso luogo di riproduzione simbolica (18). La gestione socialista del dopo-terrorismo ha favorito e incrementato precisamente questo ceto, ammodernando, così, ciò che il vecchio e confessionale partito di maggioranza non ha mai saputo proporre. E la situazione è così grave, così già formalizzata, che a questo processo viene data l'etichetta di «democraticità» e si parla, senza pudore residuo, di «democrazia letteraria» (19), stigmatizzando come aristocratico chi crede che

il pubblico non si debba servire ma rischiare. Ne consegue un generale imbarbarimento delle cose letterarie (e in genere artistiche) tra cui a fatica chi crede ancora nella funzione critica della letteratura, a fatica riesce a muoversi, e più di uno di costoro che fanno del disagio, intelligenza del mondo e creazione, in questo sforzo di resistenza, può tragicamente cedere (20). Questa situazione — di sviluppo del terziario culturale — non è omogenea su tutto il territorio nazionale: il forte divario del reddito pro-capite — come c'informa l'ISTAT — tra Nord e Sud, penalizza fortemente i « consumi culturali » nel Sud, dove gran parte del reddito, viene « ancora » investito in beni alimentari. Al contrario, nel nostro Settentrione, i « consumi culturali » sono in forte aumento, favorendo così i fenomeni di affollamento indiscriminato di gallerie, mostre, spettacoli etc.(21). Se questo è il quadro in cui ci si trova tutti ad operare, non diversa è la dinamica che muove il troppo frettoloso accantonamento delle problematiche marxiste a favore di mescolanze fantasiose ed eclettiche fino alla chiacchiera pura e semplice. Il rafforzamento di alcune corporazioni letterarie è stato possibile grazie alla gestione — spesso in prima persona — di questa superfetazione poetica, le antologie da strumento indispensabile di ricognizione e di selezione, si sono moltiplicate spaventosamente nel numero e nelle pagine, tutta una serie di gerarchie si è stabilita di bel nuovo, il gioco delle gratificazioni e delle partecipazioni è diventato un vero e proprio *marketing* sempre più redditizio. La massiccia importazione dalla Francia e dagli Stati Uniti di tematiche decostruzioniste va a coagularsi in un mutamento e in un ammodernamento del vocabolario critico: nasce il *critichese* degli anni '80, mentre complementari diventano il *poetese* e il *filosofese*. L'ermeneutica, da rispettabile corrente di pensiero (si pensi, anche senza condividerlo, allo spessore e alla genialità di un Gadamer), si volgarizza in giochini di parole (lo spot *docet*), dove l'etimologia sostituisce la ben più imbarazzante descrizione delle cose, e i linguaggi crescono a dismisura solo perché è previsto *ab origine* uno spazio editoriale o televisivo che li accoglie. E il resto? Non se ne parla neanche: il nuovo piccolo borghese è troppo raffinato per lamentarsi dello stipendio, gli basta partecipare al gioco illusionistico dei distintivi, fare della sua esistenza un'immagine concreta, fornita di corpo, insomma un *look* (22). È questo il paesaggio pubblicizzato dalle televisioni e dalla stampa periodica, mistificato, certo, ma non inventato di sana pianta. Una discussione sulle poetiche non può prescindere da chi usa i linguaggi, da chi li consuma, da chi li produce e come tutto questo interagisca con le concrete realizzazioni testuali dei facitori di versi (23).

Il rapporto sempre più stretto tra corporazioni letterarie e amministrazioni comunali delle grandi e piccole città rende la questione letteraria un fatto di politica e di costume: vi sono ormai cospicui finanziamenti per iniziative di carattere letterario e la polemica, dunque, non è solo « ideale » ma è anche «materiale ».

La strategia del postmodernismo

Il grave imbarazzo in cui si è trovata la riflessione letteraria — a tutti i livelli — va ascritto al diffondersi di un paradigma estremamente comprensivo, che, soltanto negli ultimi tempi, da più parti, si comincia a scardinare. Gerard Roulet non esita a tacciare di positivismo tale clima: « Sotto il pretesto di essere all'altezza del presente, la postmodernità è prima di tutto rinuncia alla pratica. I colpi vibrati contro i dogmatismi dell'identità e del suo compimento nella storia, convergono verso un blocco della prassi, invece di ridefinirne il contesto, o piuttosto nello stesso modo in cui lo ridefiniscono » (24). E più avanti: « Il postmodernismo rappresenta una forma di positivismo, perché si fonda sull'accettazione di una razionalità tecnica che viene criticata solo come ideologia esclusiva» (25). Ma le cose stanno, sul piano del dispositivo teorico, molto peggio di così: il modello sistemico e funzionalista di Luhmann è il più potente dispositivo teorico per la Neoconservazione, perché assimila al discorso cibernetico anche quello tradizionalmente estraneo, della filosofia (Kant e Nietzsche) (26). Habermas lo smaschera in tutta la sua efficace spietatezza: « Luhmann presuppone semplicemente che le strutture dell'intersoggettività si disgreghino, che gli individui siano tratti fuori dal mondo della vita (...) La condizione barbarica, che Marx aveva predetto per il caso di fallimento della prassi rivoluzionaria, è contrassegnata da una completa sussunzione del mondo della vita sotto gli imperativi di un processo di valorizzazione sganciato dai valori d'uso e dal lavoro concreto » (27). E ancora, in nota: « La produttività creatrice di finzioni dell'autoconservazione dei soggetti, che aumenta la vita, per la quale ha perso senso la differenza tra verità e illusione, viene riconcettualizzata come l'assicurazione di stabilità superatrice della complessità » (28).

Se è questa l'ideologia tecnologica per coprire il processo di colonizzazione, è l'entusiastica accettazione del modulo Heidegger/ Derrida a fare da complemento per la dissoluzione categoriale di ogni tensione critica. Heidegger ha riportato indietro la riflessione filosofica ai livelli post-hegeliani (29),

Derrida ha sottratto la produzione della scrittura da qualsiasi forma di controllo (30): operazioni utili all'interno di un clima in cui occorreva occultare le violenti trasformazioni degli ultimi anni, trasformazioni più che reali.

Non deve meravigliare che proprio negli anni in cui la prassi storico-sociale si faceva più violenta (terrorismo e riconversione e ristrutturazione industriale) si propagasse con più convinzione l'idea e la percezione dell'inesistenza della storia. Foucault che pure introduce la nozione di resistenza periferica al potere, utile metafora se applicata al lavoro letterario, non è esente, per quanto acuta sia stata la sua analisi, da pericolose ambiguità (31). Del potere parleranno — e faranno, soprattutto, — dopo la frettolosa liquidazione della ragion classica, solo coloro che, di fatto o in teoria, avranno elaborato paradigmi adeguati alla nuova situazione: il funzionalismo sistemico, appunto (32). Il risultato nell'uno (Heidegger/Derrida) e nell'altro caso (Luhmann) è, dunque, o la mistificazione della prassi o la cinica accettazione della logica del dominio, incrementato con una buona coscienza rubata alla cibernetica.

Questa doppia strategia del pensiero ha funzionato, in modo sottile, non formalizzato, disperso nelle pratiche, come avallo, come condizione ottimale, come orizzonte d'attesa, per il venir fuori come funghi di poeti più o meno toccati dalla grazia, più o meno innamorati del proprio feticcio di parole, più o meno ingegnosi nelle attività autopromozionali, di sicuro un gran numero di facitori/consumatori di versi autorizzati dal proprio tempo, e dall'opportunità della difficile gestione del dopo terrorismo, a perdersi nella brume di una ritrovata ispirazione e legittimazione. Ma se tutto questo è stato possibile lo si deve anche alla gravissima crisi in cui il pensiero filosofico-critico si è ritrovato all'indomani delle delusioni storiche e della criminalizzazione politica. Probabilmente è teoricistico sperare, come pure fa C.Preve, in un nuovo pensiero capace di proporsi all'altezza della complessità attuale, magari con rivisitazioni spregiudicate e intelligenti di Hegel (33), ma è incontestabile la necessità per la riflessione letteraria di ancorare qualsiasi tensione progettante all'esplicitazione preliminare dei paradigmi teorici che sottendono, non solo apriori estetici, ma anche le finalità di una poetica che voglia fare i conti seriamente con le condizioni reali in cui i linguaggi, nella concretezza della prassi sociale, vivono e passano, alla fine, sulla pagina. Contro la convinzione che si possa fare arte, solo perché dotati dalla natura di una felice commistione di sensibilità e ottusità mentale, occorre combattere — ed è volontaria la metafora bellica — contro crocianesimi di ritorno (34) che abbassano a tal punto il

livello della riflessione letteraria, da far gridare allo scandalo, soprattutto se tali crocianesimi e sviolate varie, si accompagnano a disincantate operazioni manageriali.

Crocianesimo di ritorno

Manacorda legge bene tra le righe del convegno di Palermo del 1984 la sostanza del problema: con nomi diversi quasi tutti i partecipanti, consapevolmente o no, occultavano quei vecchi nodi che avevano angustiato/arricchito la letteratura dal dopoguerra: i nodi relativi alla funzione critica o « ideologica » del fare letterario, alle sue oscillazioni tra la mistificazione più raffinata e la testimonianza più intelligente, tra i suoi asservimenti e le sue ribellioni. Lo storico non si fa ingannare dai termini e riconosce al fondo una questione centrale che la condizione complessiva poc'anzi descritta aveva invogliato a mettere in ombra, ma che restava ben presente a poeti come Giancarlo Majorino che dell'extra-letterario non aveva mai cessato d'interessarsi (35). E poi coloro che avevano operato negli anni '70, nella direzione del superamento delle aporie tradizionali, riviste come *Tam-Tàm*, come il *Collettivo r*, come la stessa *Altri Termini*, tenuta quest'ultima, da Franco Cavallo, nelle inevitabili difficoltà di gestione, lontana dalle sacche delle corporazioni, il problema dell'extraletterario, anche se con sfumature diverse, non solo non l'avevano rimosso ma se mai l'avevano in qualche modo coniugato a quello della sperimentazione (36), ovviando così ai pericoli additati nel 1965 da Asor Rosa di una letteratura troppo vicina alle trappole del populismo. Insomma gli anni '70 da un lato hanno incubato il qualunquismo organizzato, ma dall'altro hanno difeso la sostanza dell'esperienza sperimentale e avanguardistica degli anni '50 e '60. Con l'emergenza dei fattori legati al postmodernismo e al terziario « culturale », molti di costoro si sono ritrovati in una condizione di massimo isolamento (37). D'altra parte se coloro che avevano strepitato a colpi di radicalismi negli anni '60, passavano trionfalmente dall'altra parte della barricata (barricata qui sta per gestione dei media, modi di appropriazione etc.) il panorama non poteva che risultare sconcertante. Ma forse vi sono ragioni ancora più profonde (non contestuali o extraletterarie) interne alla letteratura e ai suoi problemi non risolti a determinare, al di là di altro tipo di responsabilità, lo stato di « confusione » in cui versa la riflessione letteraria attuale. A ripercorrerne la storia, con sguardo dichiaratamente

interessato, pare che quei nodi così prestamente rimossi siano rintracciabili, nella forma più significativa ed aggiornata, proprio all'interno delle vicende legate all'accettazione o al rifiuto del fenomeno neoavanguardista, alla liquidazione senza appello del neorealismo, e ai nessi tra pratica letteraria e istituzioni. Le analisi di Fortini sui limiti strutturali degli avanguardisti e poi la dissoluzione di *Quindici*, spazzato via dal '68, la coesistenza di un Angelo Guglielmi o di un Barilli con un Balestrini, stanno a significare la non risoluzione in termini di teorie ancor prima che di vera e propria prassi letteraria di problemi di fondo facenti capo tutti, in definitiva, alla funzione dell'intellettuale. Prezioso fu il contributo di Ferretti nel fare storia di queste ambiguità che poi si approfondiranno negli anni '70: dalle oscillazioni degli anni '50 tra retorica purezza e ignoranza delle concrete relazioni di potere, alla fine dei '60 in cui parlava di autodistruzione dell'intellettuale come tale, alla fine dei '70 in cui qualcuno si ritrovava inseguito da un mandato di cattura (38). Velleità tirtaica, dannunzianesimo di fondo, veloce adattamento se non trionfale alla logica di mercato, sono gli estremi in cui si sono spostati con dovizia di sfumature i nostri letterati. Sopravvalutazione della poesia di matrice idealistica-crociana, modernismo ad oltranza ed esterofilia, difficili rapporti con i partiti che teoricamente dovevano gestire la crescita culturale di un'opposizione, hanno invogliato letterati che scambiavano una frase per la rivoluzione, a consegnarsi con coloro che già ne avevano la vocazione allo stato latente, alla funzione decorativa della cultura, a seppellire come un rimosso scomodo e imbarazzante l'unico discorso che avrebbe dato, continuato e dare un senso vivo — perché legato alle cose e alle trasformazioni strutturali — al fare letterario. In questo senso il nesso tra linguaggi e potere è il nodo oggi centrale (39). La lotta tra i linguaggi all'interno dei media, e in generale, la resistenza alla colonizzazione proprio sul piano della riproduzione simbolica — vero livello di scontro — non c'è stata, o in ogni caso, non è stata efficace. La riproduzione simbolica ha così coperto tutto lo spazio del sociale occultando invece di manifestare le contraddizioni reali della prassi concreta. L'estetizzazione della società è diventata la Decorazione che non ha nulla da decorare perché fa di un fantasma la cosa a cui si riferisce. La logica del simulacro è molto più profonda di quanto si possa immaginare ma non è invulnerabile. Tutto ciò, sul piano letterario, ha trovato facile accoglimento allorché, con l'alibi della reazione al formalismo dell'avanguardia, si è manifestata una massiccia *voglia di tenerezza* che si va esprimendo nelle trasparenze inebetenti di testi innamorati del proprio feticcio — e, colmo d'ogni ironia della sorte, con l'avallo e la citazione da Bataille,

Nietzsche etc.

L'aver saltato, evitato il problema del neorealismo all'inizio degli anni '60, l'aver liquidato le giuste istanze di quel movimento per concentrarsi in modo spesso unilaterale su questioni formali, l'aver riprodotto l'oscillazione tra idealismo e scientismo (difficile assimilazione dei formalisti russi quando il *background* era crocian-storicista e/o crocian/marxista con tutti i problemi del caso), l'aver insomma sacrificato in nome di una maldestra modernità, sia la considerazione realistica delle condizioni strutturali in cui si operava, sia la sostanza « umana », del fare letterario (la figura nuova dell'operatore culturale, asettica, è oggi funzionale alla gestione del terziario culturale), sostanza, che era poi il senso concreto dell'intersoggettività, ha consegnato il « sentimento », nella sua forma più vieta, alle più viete realizzazioni testuali, incapaci, perché non adatte dall'interno, a compiere quel movimento di ritorno, per cui alla sperimentazione, tutta tesa sullo strumento, fa seguito la concrezione della cosa detta, insomma l'assunzione della responsabilità di far poesia. È un'ipotesi, questa, interpretativa che tenta di spiegare l'*impasse* in cui è caduta la poesia in questi ultimi anni e, nello stesso tempo, di additare una possibile — fra le tante — soluzioni. Rioccupare il luogo in cui i linguaggi si contendono la riproduzione simbolica non è facile: il potere, il modo come concretamente si distribuisce, le sue selezioni, le sue cooptazioni non sono cose di poco momento, tanto più, che il problema oggi si pone ad un livello precedente, e per così dire, più arretrato. Ma spostare i termini della questione, negare in modo deciso diritto di cittadinanza a filosofie e atteggiamenti neoconservatori, non sottostare ai ricatti delle corporazioni, continuare a credere che la letteratura sia una cosa seria e che valga la pena di farla, non è obiettivo, complessivamente, da trascurare. Soprattutto perché l'intera ultima generazione di facitori di versi si va formando proprio all'ombra di questa « Arcadia », imparando in fretta modi e comportamenti, rischiando, insomma, di perpetuare, anche nel prossimo decennio, la sterile superfetazione di testi letterari. Ma questa nuova piccola borghesia, nella sua fisiologica ambiguità, può anche rivelarsi come il destinatario ottimale e finanche il produttore ideale di un'inversione di tendenza. Questo ceto si nutre di linguaggi e cresce con i linguaggi che velocemente consuma: interrompere, modificare il metabolismo vuol dire, pensare concretamente, ad un possibile pubblico non ridotto a consumatore di un servizio. Attualmente il pubblico della poesia sono i poeti perché produttori e consumatori chiudono il cerchio di uno stesso servizio decorativo e compensativo. È possibile

spezzare questa complicità di simulacri e far sì che la letteratura smetta i panni della mistificazione e ricominci a mostrarsi come luogo critico in cui lo scontro tra i linguaggi prende il corpo del parlante e ne mostra senza esitazione la sostanziale povertà? Un discorso sulla poetica, forse, può dirsi completo solo se avrà, per così dire, assimilato questi problemi.

VII. Poesia in Campania. Sesta Generazione.

Nel delineare una mappa dei poeti campani della sesta generazione, occorre premettere qualche considerazione di metodo ed esplicitare motivazioni e limiti che condizionano un lavoro di questo tipo. Condizioni in qualche modo ascrivibili certamente all'oggetto di studio, ma anche, più rischiosamente, riferibili a chi scrive e alla sua posizione all'interno degli autori considerati. Dunque, l'oggetto. Una ricognizione, una prima schedatura e antologizzazione dei poeti più giovani nati in Campania sono senza dubbio difficili per la difficoltà d'identificare percorsi da poco avviati, spesso contraddittori, sottoposti all'accelerazione iniziale della formazione, alle incertezze e crisi di crescita, ad abbandoni non ancora diagnosticabili e prevedibili, a presenze, al contrario, non sottoposte ancora al vaglio della tenuta. Non solo: la condizione di clandestinità o semiclandestinità degli autori rende arduo perfino il reperimento dei testi con conseguenti pericoli di omissioni, dimenticanze, esclusioni involontarie. In un certo senso il presente lavoro si riattacca a *La ricerca letteraria a Napoli* di Matteo D'Ambrosio che analizzando il periodo 1959-1986 relativamente alle riviste e alle tendenze a Napoli, accennava alle realtà degli anni '80: «Nei primi anni Ottanta si svolgono a Napoli alcuni Festivals di poesia, che quanto meno svolgono una funzione di stimolo e di proposta. I principali avvenimenti successivi sono la ripresa delle pubblicazioni di *Altri Termini* (tre volumi tra l'83 e l'86) affiancata da alcune piccole riviste autogestite e le prime prove di una nuova generazione di poeti, i cui esponenti hanno già inviato segnali di maturità e di rinnovamento e sono attesi a prove più impegnative»¹. In nota D'Ambrosio forniva un elenco di nomi della emergente generazione: M. Longo, A. Carandente, M. Baino, B. Cepollaro, L. Voce, C. Ioni e AAVV Tangram, Marotta 1985. Su questi e altri nomi D'Ambrosio ritorna allorché riportando i lavori del Convegno sulla poesia a Napoli dal 1940 ad oggi, in un articolo su *Alfabeta*, accenna alla relazione di Vittorio Russo sull'ultima generazione di «poeti clandestini e transgenerazionali» dove ricompaiono i nomi di Baino, Ioni, Longo, Cepollaro, Voce, Ottonieri e Frasca, lamentando la penuria di contributi su questi temi. In particolare: «La storia recente della poesia a Napoli appare soprattutto caratterizzata dalla contraddittoria coesistenza di punte avanzate ed esperienze esemplari con fenomeni di arretratezza e oscurantismo, in un complicato intreccio di legami col passato, esigenze di nuova partecipazione e rinnovamento e rotture radicali»² non senza una punta polemica per il particolare isolamento istituzionale in cui si è venuta a trovare la

produzione letteraria campana: «Si aggiunga che, non essendo Napoli uno dei centri dell'industria culturale, autori, opere e situazioni sono stati a lungo esclusi dai circuiti dell'ufficialità e solo occasionalmente considerati nei bilanci storico-critici di periodi e tendenze»³. Di «Continente inesplorato» a proposito della poesia campana, parlano anche Bruno Arpaia e Silvio Perrella nell'articolo de *II Mattino* che commenta i lavori del Convegno. Sul quotidiano di Napoli si dà particolare rilievo alla relazione di Giuliano Manacorda avente per oggetto il lavoro della Rivista *Altri Termini*, fondata nel 1972 e attiva molto ancora oggi: «Riferendosi in particolare all'ultima fase di *Altri Termini*, Manacorda rilevava quasi un salto di qualità, una maggiore tempestività d'intervento dovuta probabilmente all'inserimento nell'organico redazionale di nuove forze: (...). I tre saggi di Mariano Bainsi, Biagio Cepollaro e Lello Voce apparsi sull'ultimo numero della rivista cercano di disegnare una «terza via» tra le poetiche del sublime e dell'ineffabile e quelle, «berlusconiane», della massima trasparenza e leggibilità del testo»⁴.

Il presente lavoro si propone di approfondire questi temi e di offrire una ricognizione la più completa possibile: si tratterà da un lato di disegnare lo scenario anche istituzionale in cui la nuova poesia campana si va esprimendo, dall'altro di rilevare la posizione e la peculiarità eventualmente di tale produzione nell'ambito della coeva situazione nazionale⁵. Cominciamo dal secondo punto.

La sesta generazione di poeti campani e la poesia in Italia

Una prima caratteristica complessiva dell'ultima produzione poetica campana è l'esser rimasta per lo più refrattaria alle suggestioni e al clima che altrove hanno dato vita a ciò che è stato definito neo-orfismo o neo-ermetismo⁶. Testi che in qualche modo possono riportarsi alla linea con sicurezza seguita da un Milo De Angelis o, su altro versante, da Giuseppe Conte (per citare due dei poeti emersi soprattutto negli anni '70) sono relativamente scarsi⁷; più attiva invece può considerarsi quella parte della poesia italiana che ha proseguito la sperimentazione degli anni '60 (Adriano Spatola, Giovanni Fontana, Mario Lunetta, lo stesso Franco Cavallo e altri)⁸ ma anche, occorre registrarlo, la tradizione crepuscolare e lirica del nostro Novecento. Da un lato dunque, soprattutto grazie al polo d'attrazione di *Altri Termini*, l'emergenza d'una nuova leva di poeti sperimentali — sul cui

operare si dirà in seguito —, dall'altro un recupero della soggettività narrante — in sintonia con la poesia italiana degli anni '70 —, ma senza il peso di teorie lacaniane e decostruzioniste tendenti alla disseminazione del soggetto.

Nelle prove più significative, dunque, la poesia campana non ha reagito alla stanchezza e alla sterilità degli epigoni della Neoavanguardia, con proclami d'irrazionalismo misticheggiante, sia pure, aggiornato da teorie ermeneutiche o neosimboliste⁹. La ragione di questa attenzione complessiva all'extraletterario, nelle diverse modalità in cui si è esplicitata, sono profonde. Da un lato la presenza a Napoli di una «tradizione del nuovo» ha orientato le nuove leve sin dall'inizio verso la tensione della ricerca, dall'altro i fenomeni letterari registrabili, ad esempio, a Milano, non avrebbero potuto prodursi per la differenza del contesto socio-culturale: per quanto si tenda a minimizzare, queste differenze trovano uno sbocco anche nelle preferenze di atteggiamenti e mentalità del fare letterario. A questi fattori di fondo vanno aggiunti — come meglio si vedrà — quelli più propriamente culturali: l'attività di Matteo D'Ambrosio come organizzatore di festivals internazionali di poesia con le conseguenti scelte riferibili alla sperimentazione.

Dal punto di vista propriamente quantitativo, la componente crepuscolare ha la preminenza ma all'interno di quest'area occorre descrivere una molteplicità di soluzioni. Si va dalla scarificazione del «male di vivere» di un Niceforo alle maliziose e ironiche micro-tragedie del dialogo sentimentale di un Grattacaso; dall'originale impostazione di Costanzo Ioni tra protocollo e nonsense dell'esperienza alla tensione narrativa di Rega; da una versione mitologizzante del mondo domestico di Birolini (molto sensibile al magistero di Giuseppe Conte) alla sperimentazione tendente all'astratto e all'ermetico delle ultime prove di Anna Santoro; dalla poesia erotica di Luigia Sorrentino ai tentativi di estroflessione metropolitana di Ariele D'Ambrosio. Più isolato appare il percorso fuori da quest'area di Alessandro Carandente, più vicino, invece, alla concentrazione sulla parola e sulla sua alea e in qualche modo isolato il percorso di Carmine Lubrano che continua l'esperienza post-surrealista affiancandola a numerose iniziative culturali.

Il polo propriamente neo-sperimentale s'interessa invece alla riscrittura affrontando le problematiche interne alla citazione emerse negli anni '80 facendo tutti più o meno capo all'attività della rivista *Altri Termini* che in qualche modo vive un ricambio generazionale. Anche all'interno di quest'area i percorsi si diversificano non poco: si va dalle costruzioni plurilinguistiche di

Mariano Bairo alla riproposta della lezione citazionista di Pound realizzata con originalità da Lello Voce o al citazionismo sperimentale di chi scrive o anche alla ri-scrittura geometrizzante di Gabriele Frasca. Differenze tra le aree non di superficie: il soggetto ricomposto nei testi di Niceforo e di Gratta-caso, minacciato nei testi di Ioni, esaltato in quelli di Birolini o Lubrano, tende a riproporsi come discorso rischioso e temerario in Carandente, fino a scomparire dietro le maschere di una scrittura di secondo o terzo grado in Voce, Bairo, Frasca, e nello stesso Carandente. Quanto peso abbiano le due tradizioni (lirico-novecentesca e sperimentale) lo dimostrano gli elementi di continuità anche generazionale: oltre *Altri Termini*, anche *Percorsi* e *Terra del Fuoco* hanno coagulato in modi diversi queste tendenze (come tra breve si vedrà).

Questo quadro provvisoriamente delineato delle specificità della attuale produzione campana non contraddice la riflessione di Lunetta circa una sostanziale differenza tra la poesia prodotta nell'Italia del Nord e quella che nasce nel Centro-Sud.¹⁰ Solo vanno aggiunte altre considerazioni che riguardano anche il rapporto tra i poeti e il tipo di realtà produttiva in cui sono inseriti: laddove la cultura si organizza sempre più come un servizio, quasi parte integrante del Terziario Avanzato, tende ad assumere certe caratteristiche che non sono riscontrabili altrove.¹¹ Ma su ciò il lavoro è ancora tutto da fare mancando adeguati apparati concettuali per riprovare a rintracciare relazioni tra l'effettiva produzione testuale e i diversi contesti. Resta il fatto che la poesia a Napoli raramente assume i connotati della celebrazione dell'esistente e più spesso invece propone una scelta critica e un attraversamento anche doloroso del Negativo, anche nelle sue declinazioni più crepuscolari ed intimistiche.

Il boom della poesia

Da esperienze come il *reading* di *Castelporziano*, o le serate del *Beat 72*,¹² o *MilanoPoesia*, prendono suggerimento i primi *Festival internazionale di Poesia* organizzati a Napoli da Matteo D'Ambrosio e Felice Piemontese.¹³ In questa sede non è possibile trattare questi fenomeni in sé ma è opportuno rilevare l'importanza che queste manifestazioni hanno avuto per la formazione della più recente generazione di poeti. Oltre l'ovvia funzione di stimolazione di queste esperienze va ipotizzato un fenomeno di ben più vasta portata: la perdita di centralità —

variamente poi interpretata — della pagina scritta a favore di altre realtà mediali. E l'incontro con altri *medium* — prima di tutti la voce umana — che si offre ai giovani poeti: la poesia, come in altre parti d'Italia, mostra già i caratteri di aggregazione e di spettacolarizzazione che attrae con forte immediatezza. Si verifica, a partire da queste esperienze, un incremento impressionante di lettori della propria poesia che continuamente si autocandidano nei luoghi anche non deputati. La proliferazione dei fattori di versi che tiene per tutti gli anni '80 non poco deve a questo spostamento del *medium*. Mentre il Festival dell'80 riconosce che «a partire dalle avanguardie, in modo sempre meno esclusivo la poesia appare legata alla pagina scritta, alla verbalità e alla linearità tradizionali» e si documenta in un libro «che contiene poesia da leggere e da portare a casa»¹⁴ rivendicando per la città «l'esistenza a Napoli di una linea di ricerca avanzata, nonostante e contro i mandolini e il chiar di luna» e per questo propone letture, *performances*, film tape e slide concert, spaziando da Balestrini a H. Chopin, da Adriano Spatola a Arrigo Lora Totino, l'accoglimento di queste proposte si rivela nella maggior parte dei casi piuttosto superficiale. In altri casi invece questo tipo di manifestazioni rafforza quella tradizione di ricerca che è propria della città (da Cangiullo a *Documento Sud*, a *Linea Sud*, a *Continuum* e *Altri Termini*) così da confermare anche per gli anni '80 tensioni rivolte ad aree verbo-visive e in genere sperimentali. Matteo D'Ambrosio introducendo il 2° *Festival internazionale di Poesia*, documentato dal volume *Perverso Controverso* (1981), smascherava il cosiddetto *boom* della poesia: «Le letture pubbliche, i festivals, il fervore, l'interesse e, di più, la curiosità suscitati dalle nuove formule organizzative vanno considerati, più che un'avventura della creatività, come un fenomeno politico-culturale: hanno infatti portato ad un allargamento della base del pubblico e, nei grandi centri, favorito la costituzione di un'élite di spettatori, nonché un aumento del numero dei produttori; anche grazie al contemporaneo, indiscriminato e disinvolto dilatarsi della definizione di poeta.¹⁵ Sicché ne veniva tirato quasi un bilancio autocritico che, sia pure rischiando posizioni aristocraticistiche, pure colpiva un problema decisivo: «Ma forse non si è riusciti a mettere il pubblico in condizione di coglier nel modo migliore il valore dell'incontro con l'autore, di ripercorrere in maniera produttiva l'itinerario che dalla sua voce rimanda al testo scritto e da questo alle sue ragioni (...) occorre invece orientare la risposta del pubblico sulla materialità del testo».¹⁶ Dopo quasi dieci anni da questo precocissimo bilancio, si può con più serenità dire che la moltiplicazione dei fattori di versi e le iniziative relative a letture in pubblico sono due fenomeni collegati che hanno investito in

pieno la più recente generazione. E di quest'ultima il caso più emblematico è quello dei 'giovedì letterari' del *Caffè Gambrinus* che, nel tentativo di riattivare una perduta tradizione, ha raccolto un gran numero di giovani poeti, alcuni dei quali sono stati poi pubblicati dall'editore Marotta in una pubblicazione antologica intitolata *Tam-gram* (1985).¹⁷ Se ne discute qui perché la poesia a Napoli, in questa occasione, diventa un fenomeno di costume ed entra a buon diritto nella sociologia della città. A cavallo tra la sempre più esile linea che distingue la ricerca letteraria dalle compensazioni inevitabili per una città che denuncia un'altissima percentuale di disoccupati intellettuali, di frustrazioni gravissime la poesia raccoglie sempre più autoconfessioni ed è espressione diretta delle proprie ansietà ma purtroppo, per lo più, non riuscendo a non trascurare la materialità del testo e quindi precipitando in una sorta di *koinè* della banalità che condiziona perfino il prefatore dell'antologia che per altri motivi ritiene opportuno sospendere il giudizio.¹⁸

Ad ogni modo ciò che immediatamente si può rilevare è che nei giovani in *Tam-Gram* antologizzati non vi è sufficiente elaborazione formale dei testi, la poesia giovanilisticamente intesa viene corroborata nel suo darsi più immediato dalla moltiplicazione delle occasioni di lettura, quasi che leggere, approfondire l'arte fosse cosa da mettere in margine rispetto ad una indefessa attività autopromozionale troppo spesso poi racchiusa entro le mura della città. È questo un aspetto del *boom* della poesia che altrove era stato in qualche modo preparato dal clima politico degli anni '70 dove le tematiche del pubblico e del privato, della confusione o identificazione tra i due termini, avevano contribuito a quel rinnovato interesse per l'espressione letteraria, piuttosto sopito nei primi anni '70, ancora sull'onda della contestazione del '68. In più, a metà degli Anni Ottanta, a Napoli come in altri centri, la poesia ha raccolto ansie e delusioni per tentare, e non è aspetto secondario, altra forma di socializzazione. Oltre al *Gambrinus*, meno pubblicizzati, altri luoghi, come il centro *Spazio Libero* o il *RIOT* hanno ospitato frequenti «serate di poesia»; raramente, però, in queste occasioni, alla lettura dei testi è seguita una qualche riflessione o anche una qualche documentazione che fermasse in qualche modo gli avvenimenti.

Il disinteresse della stampa cittadina per lo più è stato puntuale. In questo senso un salto di qualità si è verificato nel 1987 con la costituzione di una *Società Napoletana di Poesia*, grazie all'impegno Di Giuliano Longone e altri promotori che sono riusciti a programmare nel piacevolissimo spazio di Villa Pignatelli un anno intero di poesia ma leggendo a scadenze mensili pagine da Lucrezio a Pound, collegando così la grande tradizione ai

contemporanei ed elevando di molto il livello delle esperienze proposte. Anche la *Società Napoletana di Poesia* intende agire sul «Territorio» nella misura in cui, rinunciando alla carta stampata, ritiene più fedele allo spirito della poesia l'esaltazione della foné, e si definisce così «Rivista Parlata». È, appunto, lo spostamento del *medium*¹⁹ che in questo caso non allontana il pubblico dalla materialità del testo ma, al contrario, ne concentra l'attenzione sulle difficoltà ma anche sull'autenticità di un ascolto più avvertito.

In positivo, il «Boom» della poesia, e la connessa esplosione della dimensione orale-corporea del testo, possono rientrare in quel fenomeno che, alla fine dei '70, Luperini definiva «americanizzazione del dissenso»²⁰ e anche prospettiva di «nuova comunicazione». In questo senso il ritorno — dopo la distruzione della Neoavanguardia — ad una scrittura tendenzialmente ricomposta, o addirittura intimista, come pure si registra in Campania negli anni '80, va letto come un tentativo di considerare il testo poetico come un luogo di resistenza comunicativa. Ancora: la lingua italiana degli anni '80 mostra, a differenza di vent'anni fa, i segni concreti dell'impatto dei linguaggi televisivi e pubblicitari,²¹ stravolgendo un rapporto tra lingua e dialetti che ancora in Pasolini sembrava centrale.²² L'imponenza dell'incremento delle comunicazioni di massa e il recente innalzamento dei livelli estetici dei messaggi hanno retrospettivamente messo in altra luce le stesse sperimentazioni di un Pagliarani tallonanti il parlato e il quotidiano: la nuova poesia, quando non vuole perdersi nelle avventure orfiche, si trova ad operare in difficili condizioni linguistiche e in tale situazione di azzeramento le scelte stilistiche perdono la loro collocabilità di poetiche o, peggio, di estetiche. Quanto poi questa nuova comunicazione riesca ad esser tale e non invece ripristino aggiornato della nostrana tradizione lirico-crepuscolare nelle sue accezioni più anguste ed estenuate, dipende molto dalla consapevolezza linguistica implicita nei testi. Di fatto in Campania ci sembra di poter registrare una doppia risposta a questa situazione di «perdita di senso» del linguaggio (Abruzzese)²³ mentre casi isolati di epigonismo surrealista o di poesia orfica sembrano o non avvertire il fenomeno o rispondervi enfatizzando il ruolo salvifico della parola poetica. Di certo, in Campania, dismesso un certo abito sperimentale divenuto inutilizzabile e sterile, le due strade scelte preferiscono o rintanarsi nella comunicazione minimale — nella sostanza crepuscolare ma anche di passiva resistenza — oppure, di fronte all'estetizzazione dei linguaggi, alzare la posta e portare il linguaggio poetico, attraverso procedimenti citazionisti o di scrittura alla seconda, a tale livello

di complessità da scongiurare la perdita di senso di cui prima si diceva. Tra i pericoli dell'intimismo e quelli dell'idioletto ancora una volta convergenti, si gioca la partita della risposta poetica alla nuova condizione dei linguaggi.

Ma al di là delle differenze delle soluzioni, la spettacolarizzazione della poesia ha mostrato nel modo più chiaro la marginalità «mediale» dello strumento che, o si dissolve nella confessione, o accetta la sfida, portando nel suo stesso costituirsi la realtà dell'estetizzazione dei consumi e dei linguaggi. In questo modo la lezione di McLuhan²⁴ — travisato da Barilli²⁵ e usato in modo acritico — non cessa di essere attuale: contro le banalizzazioni del fare poetico operate da Porta²⁶ — influente nell'area milanese ma sufficientemente ininfluyente sul Centro-Sud — salutare è la convinzione che sono le concrete, materiali pratiche della comunicazione a decidere, alla fine, delle direzioni, del senso, e delle finalità del progetto letterario.

Le riviste

A Salerno nell'80, edita da «magazzino», Coop. Editrice, comincia ad uscire *Percorsi* che avrà vita biennale fino al N° 5/6 del dicembre del 1981. La redazione, composta in quanto ad indirizzi, trova una sorta di amalgama nella definizione del «laboratorio», e questa caratteristica di sperimentazione permanente sarà per lo più costante. Tra le righe si leggono ispirazioni di varia matrice, da Duchamp a Bataille, al pensiero utopico: nell'editoriale al n° 4 del II anno, a firma di Giancarlo Cavallo, si legge: «E torniamo alla scrittura, come segno della libertà, come pratica del desiderio, come luogo dell'utopia. Scrittura senza mito e senza meta. Scrittura sempre metaforica, figurata, spazio del possibile. Pratica eccessiva; per eccesso o per difetto, estremista, inadatta ai compromessi col reale (la visione sempre soggettiva della realtà) e pertanto solo essa realistica» e più in là più chiaramente si sente il riverbero dei discorsi propri alla fine dei '70: «Quindi pratica politica, pubblica scandalosa come l'omosessualità o la profezia, rivoluzionaria nel senso dinamico del termine».

Tale impostazione chiaramente batailliana fa pensare all'introduzione di due anni prima di De Mauro e Pontiggia alla «Parola Innamorata».²⁷

Lo stesso Giancarlo Cavallo pubblica poi su questo numero una «scultura sonora» con relative istruzioni per l'uso: «va eseguita preferibilmente all'alba o al tramonto, sulla spiaggia, accettando tutti gli eventuali rumori ambientali». Gaetano Barbarisi vi

pubblica un saggio su «Scritture Iconico-verbali» sulla poesia visiva, Michele Perfetti e Ennio di Pierro, fotografie: il laboratorio è multimediale. Sul n° 3 anno I, appaiono testi poetici di Giuseppe Grattacaso poi raccolti in volume; testi poetici di Birolini, Carandente, Della Ragione, Giorgi appaiono negli altri numeri. Già queste note mostrano l'ampiezza d'interesse di *Percorsi* — peraltro rivolta verso la città con l'organizzazione di letture, dibattiti, mostre — che coprono lo spazio creativo dalla poesia lirica (Grattacaso) alla poesia visiva e sonora (Barbarisi, Di Pierro). E di fatto proprio quest'ampiezza sarà all'origine della rottura tra i redattori. L'editoriale dell'ultimo numero uscito, n° 5/6, a firma di Sergio Iagulli è particolarmente drammatico: «Siamo ad un momento decisivo, inevitabile, il momento delle scelte radicali, nette, precise, ideologiche. L'artista deve riuscire, ora più che mai, a trovare una sua collocazione precisa all'interno del processo di emancipazione sociale, a saldare il vuoto che lo divide dalle forze sociali più impegnate» e più in là prescrive: «il desiderio di trasformare i rapporti sociali, l'intenzione di utilizzare l'arte come strumento di conoscenza» e conclude: «l'arte deve essere il veicolo di questo sogno, sarà così o faremo a meno dell'arte (parafrasando Artaud)». In questo numero viene ospitata un'intervista ad Allen Ginsberg, poesie concrete di Lora Totino, una poesia fonetica di Barbarisi, testi di Bergamini, un intervento di Giovanni Fontana per citare alcune delle presenze. Qui finisce l'avventura di *Percorsi*, avventura senza dubbio interessante che indica con la sua crisi la più vasta crisi che in seguito a *La parola Innamorata* e all'antologia di Porta si apre per certa sperimentazione degli anni '70. L'editoriale di Iagulli dà proprio il segno dell'inadeguatezza delle categorie per poter spiegare ed affrontare l'avvento di fenomeni come la Transavanguardia e il Postmoderno che si diffonderanno in maniera sempre più capillare. Eppure molte delle presenze della giovane poesia campana sono passate (magari nelle fasi della prima formazione) per quelle pagine che avevano l'indiscutibile merito di aprire la rivista e quindi di permettere lo scambio con altre realtà fuori dalla Campania e di continuare così quella tradizione del nuovo di cui parla Matteo D'Ambrosio. La chiarezza ideologica che ostinatamente richiedeva Iagulli era al di là di ogni giustificabile risentimento, impossibile, il processo di perfezionamento dell'Arte come Decorazione (per dirla con Perniola che insegnando a Salerno in un'occasione contribuisce direttamente ai lavori della rivista) era già avviato e, anzi, sufficientemente progredito da non lasciare che spazi sempre più ridotti e sempre più marginali.²⁸

Il primo numero di *Terra del Fuoco* esce nell'aprile del 1985 a

Bacoli, sotto la denominazione di «Quaderni del Centro Ipercreativo tra Cultura e Territorio» a cura di Carmine Lubrano, Mimmo Grasso, Enzo Lubrano e Gianni Picone. La veste tipografica insolitamente ricca per una rivista di letteratura già indica la particolare attenzione per l'immagine profusa dai curatori. La rivista, oltre questa predilezione per la dimensione verbo-visiva della poesia, si caratterizza nel panorama campano per un'esplicita attenzione al Territorio. L'ambizione di *Terra del Fuoco* è quella proprio al Centro Ipercreativo: inserirsi direttamente e concretamente nella zona flegrea, promuovere non solo fatti e avvenimenti di rilevanza culturale ma coinvolgere a tutti i livelli la cittadinanza di questa terra colpita dalle conseguenze del bradisismo che vengono qui prese come metafora di ben altre storiche calamità. Progetto ambizioso perché teso immediatamente alla realtà sociale proiettando i suoi promotori verso l'esterno in forma di operatori e animatori. In questa sede brevemente si darà un qualche ragguaglio sull'aspetto più propriamente letterario. Qualificante per l'iniziativa è la decisione sin dall'inizio delle pubblicazioni di non sovrapporsi ad un mercato — se di mercato si può parlare... — già saturo, al gran numero di riviste e fogli di poesia circolanti e di andare ad occupare uno spazio ritenuto vuoto attraverso l'impostazione rigidamente monografica dei numeri e la fruibilità visiva che nell'intenzione dei fondatori avrebbe aperto la strada ad un pubblico più vasto e non ristretto ai lettori di poesia: ambizione massima — realizzata poi a Milano dalla rivista *Poesia* qualche anno dopo — era quella di giungere ad una distribuzione capillare in edicola, pur salvaguardando la consistenza e la preziosità dell'oggetto proposto.

Il primo numero è il frutto della collaborazione degli operatori della Biblioteca Civica puteolana e dei bambini del 3° Circolo Didattico di Pozzuoli. L'articolo di apertura prende le mosse da Bachelard: «Prendere il fuoco o darsi fuoco, annullare o annullarsi, seguire il complesso di Prometeo o il complesso di Empedocle, tale è il cerchio psicologico che converte tutti i valori, che dimostra così la discordanza di tutti i valori» e quindi «ripercorrere il mito della nostra coscienza di uomini contemporanei, che in essa hanno le proprie radici, per dare nuova terra alla nostra linfa». La difficile ripresa del mito, come luogo d'attacco per affondare nel Territorio, la insidiosa ambivalenza di tale impostazione sono note dall'inizio: «Dice il bruco alla farfalla stiamo con i piedi per terra: cosa volete dimostrare? Questo: che il mito non è qualcosa di lontano, volatile come l'eterno, ma tangibile, visibile, commerciabile. (...) Cuore a duecento all'ora ed encefalogramma piatto che omogeneizza la pappa reale e la

merda: i campi flegrei sono questo». A questo punto la funzione di contraddizione a cui il mito viene chiamato — ed è questo senza dubbio la proposta più interessante e polemicamente agguerrita — si precisa: «Si tratterà allora per noi di muoversi in questa surrogazione per riorganizzare la *dispositio*. E non, come credon gli sciocchi e i plagiati, per lasciare il *sacro* nel limbo del non usabile: non c'è alcun valore assoluto da fermare ma funzioni da sviluppare all'interno del ciclo di produzione flegrea». Il primo numero si intitola così «Archeologia del quotidiano». Il secondo numero esce con il titolo monografico

«Il luogo dell'alchimia ovvero Eros e Magia»: qui più che altrove la matrice surrealista è presente e all'immagine viene dedicato molto spazio. Intervengono tra gli altri Alessandro Mendini, Alberto Boatto, Giovanni Fontana e ovviamente Carmine Lubrano e Mimmo Grasso.

Il terzo numero esce nel gennaio del 1986, la veste grafica, curata da Lubrano, si presenta, sin dalla copertina, lussuosamente, il titolo è «Il sogno design-Ato»: gli interventi ruotano intorno al tema monografico ma non manca il riferimento alla realtà flegrea (Gianni Picone).

L'attenzione multimediale si tripartisce nel numero dove contribuiscono i «segni» di Ungaretti come di Caruso, di Giovanna Sandri come Claudio Correale, di Guido Crepax a William Xerra di Adriano Spatola come Stelio Maria Martini. Le presenze così diverse si affastellano lungo le pagine e il tasso di ridondanza dei segni è, insieme, eccessivo e minimo, per cui alla fine non si chiarisce bene l'operazione.

Questa indeterminazione si approfondisce anche nei «quaderni» di *Terra del fuoco* dove vengono antologizzati poeti più noti e meno noti anche se molto distanti tra loro e in maniera piuttosto casuale o almeno non esibendo con sufficiente propositività le intenzioni della selezione. Così mentre l'esperienza di *Percorsi* all'inizio del decennio s'interrompeva per il chiaro dissidio «ideologico» — ma resisteva una tensione fondante per il discorso letterario — *Terra del fuoco* alla metà negli anni '80 sembra soffrire del problema opposto: termini generici, superficiali indicazioni di ripresa del surrealismo, sperimentazioni ormai già accademiche, mancanza di criteri selettivi delle proposte antologiche. Problemi generali per il decennio che Manacorda non può fare a meno di definire di «confusione». Eppure l'esperienza di *Terra del Fuoco*, quasi a lato della più accreditata e «ufficiale» *Altri Termini*, si è proposta comunque come un polo di tensioni e di aperture verso l'esterno. Le moltissime pubblicazioni autogestite dell'art director Lubrano, ammirevole per la passione

artigianale profusa nella confezione del proprio lavoro, hanno perfettamente interpretato il senso della marginalità soprattutto perché questa distanza non ha reso impossibile il coinvolgimento di enti pubblici che nel limite del possibile è stato prezioso. Il lavoro sul territorio poi è andato incontro a disillusioni prevedibili ma anche ad esiti meritevoli d'attenzione soprattutto perché la realtà campana in questo senso denuncia gravissime inadempienze.

Anche per *Altri Termini* occorre fare un discorso pertinente al tema dei poeti della più recente generazione. Mentre riviste come *Percorsi* o *Terra del Fuoco* nascono a partire da promotori della sesta generazione, l'ingresso di Mariano Bains, Lello Voce e Biagio Cepollaro nella redazione è caratterizzato dal fatto che la rivista vive dal 1972, e quindi più compiutamente si saldano le nuove leve con le generazioni precedenti. Sul n° 6/7, 1987 appaiono i saggi dei tre redattori particolarmente affini nelle intenzioni all'interno d'un numero che comprende un questionario sul senso della sperimentazione letteraria, sul ruolo della citazione e sull'assenza di polemica nei dibattiti letterari, anzi sull'assenza di intenzione teorica nei produttori di versi e sulla proliferazione di testi poetici in cui si lamenta l'assenza di progetto. Al questionario vengono invitati Leonetti, De Marchi, Ottonieri, D'Ambrosio, Lunetta ed altri. Viene così sottolineato un bisogno di teoria e nello stesso tempo vengono proposti degli elementi per una rifondazione della ricerca sperimentale che per usare la definizione di Lunetta potrà essere denominata «neo-sperimentalismo materialista». Anche nel numero successivo i saggi hanno la preminenza e si allarga il campo della riflessione e nello stesso tempo si ospita un'antologia della nuova poesia americana. Questi aspetti caratterizzano la terza serie di *Altri Termini* e il lavoro che la redazione persegue affinando gli strumenti critici e magari sacrificando la presenza di testi poetici per dare la precedenza al discorso critico. La rivista anche negli anni '80 continua ad essere il polo più accreditato e il punto di riferimento per la poesia campana, la sua apertura rende possibile un respiro ampio che nelle inevitabili difficoltà di gestione il direttore Franco Cavallo non manca di assicurare. Il problema complessivo di *Altri Termini* è rispondere alla condizione in cui la poesia è caduta all'indomani del diffondersi di un certo postmodernismo che riduce la poesia come le altre arti a pura funzione decorativa, smussando fino a farle scomparire le tensioni critiche e oppostive che, all'interno della specificità testuale, mostravano ancora le sperimentazioni genuine. Programma di vasta portata che trova contributi dal già citato Lunetta o da Carlino e altri poeti e critici romani.

Sulle sue pagine si attaccano coloro che promuovono una «leggibilità» del testo poetico che nelle intenzioni dovrebbe far piazza pulita delle inutili oscurità di un'avanguardia accademica ma che di fatto poi si avviano in un processo involutivo che punta alla regressione verso misticheggianti voli rapinosi, dannunziane velleità paniche, confessioni sentimentali, insomma tutto il repertorio trito che i *Nuovissimi* avevano irriso. E questi attacchi poi sono portati da diverse prospettive dalla filosofia (Carlino) alla sociologia della cultura (Cavallo) alle poetiche (Lunetta), ma anche, appunto, secondo angolazioni diverse, dai testi di Baino, Cepollaro, Voce. Critiche anche puntuali o che tentano la generalità d'un taglio storico.

Si profila così sull'orizzonte del lavoro della rivista la necessità di ripensare — magari a partire dalla considerazione del ruolo dei *media* negli anni '80 e sulle altre trasformazioni strutturali — i nessi che legano i linguaggi apparentemente «senza padroni», plurali, equivalenti (secondo l'uso della metafora dei giochi linguistici a cui si riferisce Lyotard nella famosa *Condizione postmoderna*) e il potere.²⁹

Tra Scrittura e Ri-scrittura

Il polo citazionista

Voce, Baino e Frasca intendono in diverse modalità ma nella stessa direzione sostituire alla scrittura come prodotto originale e originario la scrittura alla seconda, o come direbbe Barilli, la ri-scrittura.

Testi metapoetici nel loro complesso, esibiscono prima d'ogni altra cosa la loro strutturazione retorico-stilistica come messaggio: ne risultano esiti assai interessanti che in vario modo si allontanano da soluzioni tradizionali, così come da tradizionali anti-tradizioni. Questo movimento della scrittura su se stessa o sulla sua storia, oscilla dalla storiografia — sulla scia di Pound — in Lello Voce, all'inventario della stilistica della neoavanguardia e della postavanguardia, in Mariano Baino.

Da Pound, Voce riprende lo schema fondamentale della scrittura costituita da citazioni, risolvendo la frammentarietà — in Pound estremamente complessa e complessificata da un tessuto vasto di relazioni — in un lavoro sulle giunture sintattiche che legano i vari lacerti e sul ritmo, affidando così, a questi elementi, l'incarico della continuità e della tensione testuale. Ri-scrittura in Frasca riceve un senso ancor più letterale, concentrando la retorica del testo sul principio della variazione fino ai limiti della tautologia. È interessante notare come nella fabbricazione di

queste tre macchine testuali, la funzione conoscitiva della poesia venga implicitamente ribadita e la ricerca si allontana sempre più della testimonianza per giungere ad offrire dei modelli più astratti d'esperienza estetica. Gli autori in questione insistono molto sul progetto formale che presiede ai loro testi, ponendo distanze anche estreme tra la scrittura e la dimensione più tradizionalmente referenziale ma, nello stesso tempo, non si abbandonano al preverbale, alla fissione delle parole, come troppo spesso si è visto fare tra la fine dei '70 e gli '80 nell'ambito di quella poetica che Barilli definisce preverbale.³⁰ Insomma pare proprio che nell'ambito di una condizione post-moderna questi autori abbiano imboccato una sorta di terza via tra la sperimentazione formale caratterizzante le poetiche degli anni '60 fino alla «poesia totale»³¹ di Adriano Spatola — facente capo, in definitiva, ad una lettura della poesia moderna a partire da Rimbaud via via nella divaricazione sempre più consistente tra lingua comune e lingua poetica per scarti sempre più radicali — e il diffuso ritorno alla leggibilità (con nostalgie di Grande Stile) degli anni '80.³² Rispetto all'abiura da più parti levata contro l'oscurità in poesia, le ragioni della leggibilità sembrano essere considerate *insieme* a quelle della sperimentazione e dell'innovazione formale. In questo senso Baino, Voce, ma anche Frasca, bene s'inseriscono nei nodi centrali che si possono rilevare dalla ricognizione complessiva della produzione poetica italiana degli ultimi quindici anni. La funzione conoscitiva di cui si parlava comporta senza dubbio una lettura del mondo attraverso decisioni formali complesse che sono a nostro avviso più efficaci quanto più affondano la strumentazione retorica nel vivo del dire: laddove questa immersione è carente il rischio della cerebralità e della sterilità sono inevitabili. L'insistenza sul progetto formale, ancorché gradevolissimo, rischia costantemente l'estetismo e l'autocompiacimento che a differenza dell'intimismo crepuscolare non viene giocato sulla biografia e le sue occasioni ma sulla forma stessa, sulla perizia retorica che così automaticamente si svuota d'ogni finalità.³³ Nichilismo, certo, e non sarebbe peregrino — nell'ambito d'una cultura postmoderna — nichilismo inutilmente proclamato di fronte ad una nullificazione — di valori — già avvenuta e quindi già quasi archiviata. Notevoli sono i testi dove ad uno dei problemi di questi anni — sperimentazione e leggibilità — viene risposto positivamente, costruttivamente con una proposta risolvente, meno compiaciuta di se stessa e più attenta alle cose e al modo come queste cose, filtrate dall'esperienza poetica, si fanno esperienza estetica ed umana.

Mariano Baino, con la sua *Camera Iperbarica*, edita da Tarn

Tarn nel 1983, attraverso la costruzione inventariale chiama a mostrarsi come in una complessiva riepilogazione della memoria, gran parte dell'attrezzatura sperimentale degli anni '60-'70, includendo nel repertorio anche tracce di filoni della ricerca non-lineari, poesie visive e concrete. La figura dell'inventario è la prima mossa che ordisce lo slittamento della scrittura verso il secondo livello: la non identificazione con un genere o con una soluzione stilistica è già trattare le forme come materiali. La preferenza data alla regione della poesia sperimentale, precisa il campo di questo movimento riflessivo e denuncia parimenti una crisi: il nodo da sciogliere dell'oscurità, dell'inconciliato, della non trasparenza, del rifiuto. È tutta interna la costruzione al perimetro d'una alterità che s'interroga sulle proprie ragioni e lo fa attraversando, in una sorta di pesca a strascico, la brutalità del degrado urbano: le masse referenziali ruotano attorno a Napoli, a periferie, a derive. La prosa è quella che più s'incarica di addossarsi il compito di registrazione e lo fa, memore della lezione joyciana, con violenta indifferenza: (pag. 12)

«nel cuore dell'antico ghetto vortica la folla svelta scurrilmente io marcio verso le stilografiche erette dei quattro evangelisti arruolati nella polizia bevono un tè al gelsomino schiaccio con oculatèzza stami fegati ingrossati organi scuri e molli traduzioni sfinite palpebre abbassate brandisco una Leika davanti ai miei occhi».

e più avanti: (pag. 13)

«il poema dei passi di ogni momento mi salirà su a piccole dosi una positura di prime pietre squadrate da forbici reumatiche natalità di rughe di vergogna portate a spalla e morse da urli prismatici da scatti di chitarre esauste scambiarsi pignolerie languide eutanasiè possenti deformi culi diari rotondi miopi laghi da tempo profondi e pallidi facili ermeneutiche ondulate andature sciancate poetesse».

Il flusso di coscienza qui ha poco di psicologico, è piuttosto flusso di materia, dispersione del racconto nelle pieghe e nelle interruzioni d'un mondo esplosivo. Come «a piccole dosi» per lento accumulo la gravità della ricognizione azzerà le gerarchie e le priorità e comincia a sciogliersi. Nulla di gratuito: il nonsense è l'esito naturale dell'azzeramento. Anche le sinestesie non tendono al simbolico ma semmai all'allegorico, per dirla nei termini della famosa distinzione di Benjamin;³⁴ lo spostamento impedisce all'aggettivazione di trovare ovvio accomodamento di funzione, sicché «rughe di vergogna portate a spalla»: spostamenti interni alla fisica materialità dell'immagine.

Dalle avanguardie il repertorio di Bairo si allontana quando a partire da un poemetto apparso su *Altri Termini*,³⁵ *Zarzuela*, il movimento di riscrittura interessa i materiali dell'italiano maccheronico, la sfera del comico attraverso Ruzante, lacerti in

lingua spagnola e francese, neologismi ottenuti spesso per cancellazione della lettera iniziale. L'attacco è immediatamente straniante: (A.T. n° 3-4-5 - pag. 129).

«Ysolt as blanches maines

come diablura

o balatro profondo

è la più lementare carezza

quando mi slurpi e itilli».

Attraverso questo occultamento operato con mezzi semplici l'irrisione si fa crudele nei confronti della parola che però non rinuncia alla sua tenerezza. È in gioco la compressione dei significati fino a che, nell'appiattimento, possano perdere ogni aura residua e secernere il comico. Le lingue martoriate mettono in scena fatti domestici e scene dell'immaginario romantico rivelandone sia la saturazione che le ultime possibilità di significanza. Lingua artificiale che si lega al tono basso per darne una nuova definizione ironica senza compiacimento e senza perdersi. In questo senso il grande inventario di *Camera Iperbarica* continua qui abbandonando anche l'ultima fede moderna rompendo l'argine della tradizione con l'uso di essa spregiudicato e disincantato.

Mentre Baino interviene pesantemente sui lacerti impostando il tessuto parodico, Lello Voce, con *Singin 'Napoli Cantare* (Ripostes, 1985), sulla scia di Pound, colleziona e conserva gelosamente l'integrità della citazione, puntando soprattutto sul loro assemblaggio e, precisamente, sulla sintassi. Il piano lessicale offre la sua varietà di provenienza mentre le congiunzioni tra citazione e citazione si fanno sempre più «cerniera», permettendo nello stesso tempo sia la continuità (del canto) sia l'interruzione e il capovolgimento delle modalità di lettura e la logica dell'accostamento: (*Singin Napoli Cantare*, pag. 12)

e riprendendo il filo

il discorso

senza soluzione di continuità

for memory

enumerando

a memoria di mistero

nazim

l'alcool e l'oppio

e l'ignavia

suadente assuefazione

dell'ignoto
(columbus day killer)
nazim

Anche il dialetto entra nel repertorio di questo poema dedicato alla città partenopea, attraversata dalla sua storia e dai suoi miti come dalle sue nefandezze e brutture. Pound viene immediatamente accostato al detto popolare: (*Singin Napoli Cantare*, pag. 51)

jesce! jesce sole!

(e se struje)

«— il bello è difficile yeats — disse aubrey beardslay
e beardslay sapeva che stava per morire e doveva
farcolpoinfretta»

jesce! jesce sole!

Il luogo del 'taglio' e la scelta del frammento permettono all'inserimento dialettale assolutamente imprevisto, facoltà significative spiazzanti: anche qui l'azzeramento delle gerarchie favorisce una lettura speciale del basso e dell'alto con forti risultati espressionisti.

La scrittura in Voce come in Baino si sottrae alla presa diretta nel momento stesso in cui il livello metapoetico agisce come parte attiva nel tessuto: l'extraletterario rimbalza nella pluralità delle voci e degli stili, esibisce la manipolazione, la falsificazione, la letterarietà intrinseca della sua trascrizione. Lontani dunque da presunte facoltà mimetiche o intimistiche, ma lontani anche dal puro esercizio di lingua poetica. D'altra parte Baino, in sede saggistica, è esplicito in proposito; (A.T. n° 6-7-8. pag. 11): «Per evitare il rischio che l'agire letterario si riduca ad una pratica consolatoria, o per così dire, autistica, è forse necessario richiamare il lettore a condividere con il poeta una situazione di disagio, innanzitutto linguistico», perché «la comunicabilità del testo, se non vuole essere apparente, deve porsi il problema del rapporto fra le parole e le cose» e inoltre il comico e la citazione vengono considerati come due ipotesi percorribili.

Lo stesso Voce, sempre, in sede teorica, si scaglia contro ipotesi di poesie trasparenti, di leggibilità ottenuta a basso prezzo: (A.T. n° 6, pag. 28) «L'evidenza di una scrittura trasparente si configura così come l'oscurantismo di una poesia che perde di vista le sue funzioni di critica e di riflessione della/sulla comunicazione ordinaria, rinunciando ineluttabilmente alla consapevolezza della *teoria critica* del proprio *prodursi*». L'abbandono dell'oscurità per principio — ci si riferisce ancora una volta

all'idea di ricerca intraverbale del Barilli — non fa considerare la tradizione dell'avanguardia come un territorio da saccheggiare per operazioni di *maquillage* neutro, ma al contrario, è proprio la fedeltà al senso drammatico delle forme letterarie, a spingere la ricerca verso un più spregiudicato uso di nozioni, quali trasparenza e opacità, col precipuo fine di riconsegnare al linguaggio poetico un valore di scarto reale e di distanza.³⁶ Tommaso Ottonieri rientra nel citazionismo sperimentale nella misura in cui la materia verbale è investita già a livello del corpo della parola da una febbrile attività creativa. Spessore diacronico della lingua, idioletto, pulsionalità e operazione a freddo sono solo alcuni ingredienti di un lavoro che è stato avviato già sul finire degli anni '70: proprio nel momento di massimo fulgore di «parole innamorate» e misticismi vari. Sviluppo di alcuni spunti della neoavanguardia, tale modo di costruzione testuale tende a fare i conti con i detriti massmediali, coinvolgendo il rapporto tra la periferia e il centro, tra l'emarginazione — e la marginalità del poetico e la potenza soverchiante — anche se talvolta rimossa — dei modelli d'immaginario vincenti sul mercato. Quella di Ottonieri è un'operazione all'altezza della condizione linguistica dei nostri anni, almeno per molti dei suoi presupposti di poetica: in tal senso è quasi ovvia la sua vicinanza con altri poeti quali Gabriele Frasca, Lello Voce e Mariano Bano.

Più concentrato sull'esercizio formale e retorico è Gabriele Frasca con *Rame*, Corpo 10, 1984: qui il progetto rinuncia ad utilizzare gli strumenti rigorosi che esibisce per sortite nell'extraletterario. Macchina tautologica, il testo non può che procedere per geometrie perfette dove la variazione costruisce il testo e lo completa. Il tema erotico è pretestuale, la *nonchalance* — a differenza di Ioni che solo per questo aspetto è comparabile — senza amarezza: insomma il gioco ribaltato dalla frigidità del testo: (*Rame*, pag. 50)

villotta el burlador
l'igneia frigidità insortavi in pietra
attuffavi inurente eppure in nitro
sempre incolmabile di litro in litro
il sangue andarsene la vena vetra

o anche nella medesima formula:

villotta l'ora pasto
pure montando il maschio femmina ecco

come l'eràclea pietra bivalve utero
mietendo tuttavia membrane mute
o surrezione ai draghi gambabecco

La riscrittura si fa debole parodia non poco innamorata del modello su cui va ordito il testo nuovo: (pag. 70)

ahi lima dispietata il cuore grosso
stempra o induri come esso
tal che s'opponga ad ogni niego scasso

La violazione dei modelli così feroce in Bainsi che ricostruiva quasi *ab origine* il suo mezzo espressivo, è molto lontana da questi versi che esibiscono soprattutto la padronanza del rifacimento.³⁷ Ma anche qui, come in Voce e in Bainsi — ma anche in Ioni — il soggetto lirico è ridotto a maschera, si vieta la narrazione e il compiacimento; anche qui la biografia non ha spazio: costi pure la frigidità come in quest'ultimo caso.

In Frasca la parodia e il comico pure trovano spazio, allorché la titolazione s'incarica di procurare lo spiazzamento, divaricando il testo (confezionato in tono elevato) dal titolo-ambientazione espresso invece in tono basso:

quartina in cucina
fucina del mio amore snervi il succubo
il rigore del cuore sappia umore
cangiare igneo nell'umidito ardore
solfi di caffellatte in coitato incubo

L'accostamento tra i due livelli produce l'ambigua oscillazione tra parodia ed esercizio: né l'uno né l'altro occupano completamente il campo:

strambotto dell'occhio vano
sia da le garrule imprese
stratto l'orefice grumo
né più amplessarmi di fumo
lasciami il cuore a maggese

Ironica epicizzazione del quotidiano, ricca d'arguzie e d'allusioni compromessa con la «cortesìa» dei modelli. Ricostruzione del testo a partire dalla tradizione, la maniera di Frasca mostra chiaramente i rischi dell'insistenza sulla sostanza formale del testo poetico soprattutto per quanto riguarda l'extraletterario che in tal modo non viene formalizzato ma lasciato sullo sfondo dell'esibizione.

L'incontro di Alessandro Carandente con Raffaele Perrotta si mostra in tutta la sua fecondità nella prefazione che l'ermeneuta³⁸ dedica al poeta napoletano: «Veniamo a conoscenza di questi testi di rara pulizia del ventenne Alessandro quando la nostra Ricerca polarizza, senza mezzi termini, e dunque radicalmente, l'antica diafora letteratura/filosofia» (prefazione a *Passo Vegliante, Altri Termini*, 1982, pag. 6). Infatti è attorno alla centralità della parola che si sviluppa la tensione poetica di Carandente che sembra cercare una rinnovata purezza nella forte selezione lessicale:

«luce di uova virtuose!
questo solco di poesia
è un raggio di gioco sul caso!
questo solco di voce
è un raggio che taglia lo spazio!
questo sbarco di voce
è un naufragio che bacia ogni cosa!»

Naufragio e gioco, abbandono al gioco della parola depositaria di remote verità. Gioco violento e rigoroso ma soprattutto altissimo.

Quanto questa ripresa in chiave neosimbolista di tale fiducia estetica ed estatica accordata alla parola³⁹ s'accorda con la poesia prodotta negli anni '70 dai cosiddetti poeti orfici, si lascia al lettore valutare, preferendo offrire altri luoghi che ne esemplificano la strategia testuale:

«vapore virtuale!
improvvisazione inattesa!
ritmo arbitrario della necessità!
contrazione d'urlo rispondente
allungabile all'infinito finisce».

O ancora:

«fertile trasmigrazione in forma armonizzata!
la disperazione e la speranza si svegliano in
in un accordo
quanto amore in un gorgoglio d'acqua!»

Ancora può essere indicativa l'ambientazione dei versi seguenti:

«tenera fioritura disadorna
dorme il sonno arioso
nel nome dei boschi e dei venti
alita amorosi atomi musicali»

Alessandro Carandente, interessato a Baudelaire quanto a Nietzsche, ritenta la strada della parola e delle sue imprevedibili accensioni: fisso sull'istante guarda costituirsi l'esperienza come avvenimento testuale, riconsiderando modi e atmosfere simboliste per scavare nella tensione del dettato la ricchezza di senso — e di vita — sepolte. Da *Variazioni di parola*: (pag. 52)

«un lungo soffio d'apertura
scuote e rapisce al giorno tutti i nomi
lampi espressivi rivivono in spoglie condensate
echi d'immagini aspirano la luce e mi scrivono
girasole in veglia per l'occhio risvegliato
grappoli di fuoco in trasparenze di tempo
pane che incalza l'attesa
fiorisce in amore il volto dell'immagine madre».

Il tono dello stile s'impenna con Carandente ma non vi è finalità trasfiguratrice: almeno è la tensione teoretica a dover manovrare all'interno d'un lessico necessariamente selezionato. Scrittura questa che in qualche modo taglia i ponti col contemporaneo, andando a riannodare i fili interrotti di alcuni nodi storici della poesia.

Sulla consumazione, la cancellazione e il tempo quasi un'aforsma: (p. 44)

«gli anelli colpiscono la sponda
e producono suoni
(presagio ritmico in effigie ardente)
un'infinita notte cancella le immagini
lievito insaziabile d'occulta linfa
sbatte contro le porte del tempo
ciò che arde consuma il suo volto».

È palese l'intento «pensante» di tale poetica: la questione dei registri viene sospesa per dar modo al mezzo specifico del pensiero poetico di farsi strada attraverso sinestesie e metafore

ad una descrizione che sia contemporaneamente del fatto e del pensato, insomma la messa in opera dell'interpretazione nel suo senso più rigoroso.

Il lavoro di Carmine Lubrano appartiene più alla tradizione surrealista del *collage* e dell'assemblaggio di materiali, che ad una vera e propria poetica della riscrittura. La casualità e l'aleatorio hanno nelle sue tessiture lineari (qui si considerano soprattutto queste, ma uno sguardo a parte meriterebbero anche i pezzi visivi) un ruolo di primo piano: i versi, spesso non molto curati sotto il profilo ritmico e metrico, si organizzano per grossi blocchi d'immagini, accorpati da una forte voce vitalistica e da una tematica che si scopre soprattutto erotica. Poesia ed erotismo, erotismo e liberazione sembrano essere ancora qui i principali cardini di questa poetica che spesso tocca il mito della solarità nella sua impostazione fondamentalmente affermativa. (Da *Spesso la zanzara disturba l'autore in Terra del Fuoco*, 1986):

«Ti depili, ti deodori
di vacanza, di mandorla
bocconcino per il gatto
rosso di tricot (pizzo
e nodini d'amore)
festa attesa tesa
da con-dire con gusto
processione d'amarene
occhialini, tamponi
cucchiaini d'uvette a colazione
scoprendo al punto ventuno
un pompiere nel bagno. Un ragazzino
che fa delle avances. Che piglia
uno scìò per le mosche»

L'accumulazione automatica è in parte favorita dalle assonanze forti derivate dalle scomposizioni delle parole ma poi ci si ritrova in alcuni luoghi dove il *nonsense* è non facilmente riassorbibile e il testo si lacera, si scompone sotto gli occhi del lettore e ogni traccia è perduta, è un ricominciare daccapo.

Quando il flusso dei versi fa parodia, la libertà nel reperimento del materiale lessicale è più fruttuosa:

«Susanna (tinta di rossor) invitami
in lezzi amor senza lo scorno
(imbandita la tavola) (siederai alla mia destra)

(rossi caratteri in corpo dieci)

e sotto le finestre quando dormi
sarò portinaio con organino in festa
(tutta notte ballerai) (non mancherà gaiezza)
tra pizzichi e ruzzi maleziosa (spannocchierai)

...

gonnella coscia (brunetta assai) (nel ventre)
in onda la sete (non sprezza)
(Calandre armonie) dizizza
riscalda abbaccona ora ch'inverna
con-fessa ingranaggia pestella
di voglie corona di spine sgualdrine»

dove l'onomatopea restringe l'aleatorio intorno ad un campo fortemente eroticizzato e allusioni dialettali bene interagiscono con l'assetto parodico. In definitiva non può qui parlarsi di scrittura seconda, nel senso almeno adoperato per Voce e per Frasca: qui lo spessore propriamente metapoetico è piuttosto sottile: si tratta piuttosto d'un tipo di lavoro che si riallaccia immediatamente alle Avanguardie Storiche attraverso la mediazione della campana «tradizione del Nuovo» di cui si è detto. I nomi di Luciano Caruso, di Stelio Maria Martini — ma anche di Franco Cavallo — sono quelli che indicano di più le dirette filiazioni. Questa preferenza per i confini della poesia lineare sarà ribadita poi nell'impostazione della rivista *Terra del Fuoco* ideata, appunto, da Carmine Lubrano.

Aperture che vanno dal microcosmo crepuscolare all'adozione di dispositivi più complessi sul piano tematico e linguistico vanno registrati nelle più recenti prove di Marco Longo (*Visioni degli anni '80, L'Erba, Dicembre '86*), dove la vicinanza al modello poundiano sortisce effetti sorprendenti. La vocazione al canto⁴⁰ s'impossessa di referenti scientifici riproducendo così una rinnovata cosmologia:

su per trame genetiche & routinizzazioni
tra foreste di sensi & spazio-vettori
poi che sciame d'insetti invasero la città
da una finestra sul mondo
& moon on thè water
in quale tempo siamo?

Il visionario (Longo era partito da Hesse) qui si cimenta con McLuhann e il contesto postmoderno viene direttamente tema-

tizzato nella mescolanza dei riferimenti:

tra folsom & il radar impazzito
per tessere la tela tramata
per orchestrazioni istantanee
e cabale digitali
miriadi di blocchi spermatici
in zone di tempo
senza tempo

Longo si muove così in una direzione che sta tra la ripresa dei motivi orientali e l'acquisizione dell'attualità europea e occidentale: la nominazione che si affastella (il riferimento all'altro campano Voce è esplicito) tenta di raccogliere nelle sue maglie i luoghi decisivi del problema. Operazione assai difficile e interessante dal momento che il mito viene sottoposto qui alla frantumazione sintattica della visione.

I modi della soggettività: l'area neocrepuscolare (41)

È un costellazione dallo spettro assai ampio: si va dalla scarificazione del quotidiano, nella prosecuzione della tradizione crepuscolare, alla santificazione di scene domestiche. Ad esemplificare valgono i versi di Guido Niceforo:

«È tardi.
Son diventato flaccido, la penna...
un'incombenza e la scrittura stessa
un plagio d'interessi.
Ma che fare? Cosa dire? Dove andare?
Saprei configurarmi con la coscienza
alle costole?

(da *Un'affollata solitudine*, Ed. del Leone, 1987)

Il Diario qui è ridotto all'essenziale, il lamento e la sentenza si rincorrono e la condizione viene espressa in assoluta nudità. Diverso il caso di Paolo Birolini:

È un giorno rugginoso, stiamo in casa
chiusi e guardiamo il vento scivolare
come da una ferita.
Un malato nel viale coglie palpiti
celesti come le sue guance vuote.

(da *M'hanno cresciuto dei*, Ed. del Leone, 1987)

La riduzione del materiale messo in cantiere serve all'uno ad illustrare una privatissima terra desolata all'altro a mostrare in gioco di metafore la poeticità del quotidiano. Birolini poi tocca anche in qualche modo la poesia religiosa, muovendosi tra paganesimo e cattolicesimo nella persistenza dell'afflato lirico. Di Niceforo è notevole la coerenza del percorso. Nell'ambito del recupero, dopo egli esiti spesso afasici della Neoavanguardia, della soggettività, Niceforo preferisce ricollegarsi direttamente alla Tradizione, non passando per ciò che in Italia si andava scrivendo anche sull'onda dell'influenza lacaniana negli anni '70. Niente disseminazione del soggetto all'interno del testo, nessuna frantumazione sintattica ma, anzi, compatta ricomposizione narrativa, anche se si tratta d'un narrativo assai monodico, per dirla con Bachtin⁴², assai, se si vuole, automitologico. Scabra ed essenziale la scrittura di Niceforo, si distende anche in appunti di diario: *«Non si tratta di essere puro. È che mi ripugna di tradire. Sono un animale troppo domestico per seguire gli istinti, troppo marito per divenire infedele. Nessun principio*

mi lega a tale sorte, ma l'accetto. Nessuna inibizione da celare, ma l'attesto. Mi sento libero, insomma, come uno schiavo felice» (da // *mestiere dell'anima*). Dove non deve trarre in inganno la somiglianza del titolo pavese dal momento che ciò che in Pavese era ricerca intellettuale ed esistenziale e quindi morale, qui viene tutto ridotto a scrittura indolente e desolata, in certificazione della negatività:

«Mia moglie, bontà sua, mi reputa 'un disoccupato del destino'. Mi accusa di essere troppo arrendevole, addirittura, indolente. Vorrebbe, insomma, che reagissi alle sue aspirazioni, quali: il benessere, la casa, un pezzo di terra. Giusto. Se non che, ho anch 'io un pò ' d'orgoglio, ma non lo stipendio adatto. Allora facciamo sacrifici perché si realizzi almeno qualche cosa. Spero abbia ragione lei, pur di aver torto io, e viceversa» (da *Il Mestiere dell'anima*).

Che l'antiletteratura implicita nella scarnificazione degli strumenti si capovolga in mitologia e quindi in altra letteratura è certamente vero ma nel caso di Niceforo la desolazione piccolo-borghese giunge a punte di estremo interesse. È un caso questo in cui la linea crepuscolare, nella sua aderenza alla vita comune, sfodera insieme al lamento e al narcisismo negativo anche un'affermazione di onestà e riabilita così il testo alla produzione di conoscenza. Meglio: la scrittura di Niceforo fa piazza pulita delle sublimazioni retoriche e psicologiche chiamando il testo a registrazioni oggi imbarazzanti. Negli anni in cui l'aura del poeta

sembra conoscere una nuova fortuna, la desolazione, la fatica, il protocollo della miseria, sono a nostro avviso, elementi di non poco valore. E ciò non tanto per la scelta formale — non mancano eccessi e cadute nell'automitologia negativa —, quanto per l'impostazione generale del lavoro. Spina nel fianco delle magnifiche sorti progressive di poetiche tendenti sempre di più a bearsi del vecchio armamentario simbolista. L'azzeramento dei valori retorici — la scelta di questa strategia retorica — appare in questo testo penitenziale:

«Ho scioperato una vita
 contro il destino.
Ho seppellito aborti
e divorziato in lungo
 e in largo.

Quanto mi tocca sostenere?

Altri pochi metri
 di silenzio».

(da *Il mestiere dell'anima*)

Luoghi meno amari e che quasi toccano l'elegia sono quelli dove la memoria prende la parola, così si legge in *Un'affollata solitudine*:

«Ogni gesto, ogni atto, ogni minuzia
erano per me un'avventura. E la casa stessa
il mio guscio, il mio corpo, il mio rifugio
di cui conoscevo ogni orma, ogni piega, ogni eco
ed in cui potevo agire, spiare, origliare
agevolmente inosservato».

Diversa, completamente diversa, è la situazione quando da questa base crepuscolare dell'impostazione si tenta di pervenire ad una sorta di neo-romanticismo come fa Paolo Biorolini che coniuga mitologie holderliniane con interni domestici piccolo-borghesi, che riprende Giuseppe Conte quasi citandolo e cerca così divinità ovunque:

«Così pure i tramonti aspettavano
la nostra essenza caduca
il nostro insaziabile morire»
(da *M'hanno cresciuto dei*)

Accade così che il contenuto conoscitivo proprio alla poesia romantica viene giustapposto alla domesticità del dettato mostrando non poche volte incontenibile sproporzione. Più vicino a Niceforo che dichiara in *Un'affollata solitudine*: «Dire è il mio destino per minuscolo che sia», è il poeta salernitano, già redattore della rivista *Percorsi* (così come Niceforo lo era stato di *Probabile* insieme a Birolini) che afferma perentorio: «Non conosco tensione cosmica, scrivo per deficienza» e sempre in *Devozioni*

«Per questa mia monotona
ostinazione a costringermi senso
alla vita, non basta maschera, fuga
dal reale, scherzo priapeo.
Infarinare vorrei piuttosto
l'anima della quotidianità
origliando agli ultimi amplessi
il me stesso moribondo, curando la messinscena
dei privati miei vizi. Il pagliaccio
di cui ho bisogno urla comizi come fiere
poesie di vento».

In Grattacaso il quotidiano è al centro del suo lavoro: è in esso che vengono giocate tutte le carte e le sfide e le tensioni tra l'apparire e l'essere. Anche qui l'autenticità d'una soggettività composta solo sulla carta comporta il ripercorrere di tutte le lacerazioni vissute. Il ruolo del poeta è direttamente messo a confronto con la piccola comunità degli amici, con le note situazioni degli incontri: si tratta di misurare la validità d'un atteggiamento e d'una speranza. Spesso il racconto si piega su se stesso e allora quello che conta è la resa testuale, l'uso di preziose spezzature a fine verso, d'imprevedibili assonanze.

«Alla fine però il conto torna uguale
e la parola, braccata, è rimbombo
di cortile deserto. Ancora qualcuno
crede che mi diverto».

Oppure, sempre nella stessa raccolta, la poesia come atteggiamento e come scelta quasi un proposta personificata, luogo dell'utopia, segue un destino di distanza e di irraggiungibilità.

«La poesia finisce al bando
in questa notte rosa. La dimentico
che sconvolta riposa
in mezzo ad una danza di zanzare».

Occasione privilegiata, la poesia, è anche un modo di stare insieme. Di questo però si preferisce non parlare, parlandone invece in negativo, per assenze. Attraverso il dialogo sentimentale ed erotico le crude verità fanno capolino dietro l'angolo d'una rima, d'una chiusa fiondata fuori dall'attesa del poetico e del suo mito:

«Con te non funziona neppure l'arma
della poesia, che non capisci. Ma sei
bruna come una luna rotonda o un mercato
di malandate cassette di frutta».

Il dissenso qui può anche diventare paralizzante, come nei versi pubblicati sul III numero di *Lengua*:

«Questa piccola tranquilla devozione
reclama la poesia.
Guai invece ad imprecare, a cercare,
senza ritegno, l'azione»

oppure, sullo stesso numero, i versi che, sulla scia dell'ultimo Caproni, disegnano un'attesa:

«Resto seduto a lungo, aspetto
dal destino un dispetto
nuovo, un più assiduo malanno»

Grattacaso insomma pur riallacciandosi alla Tradizione della lirica novecentesca — i suoi modelli sono Saba, Penna, l'ultimo Montale — sembra voler riattivare il soggetto narrante mostrando, sul campo, la possibilità di articolare il narrativo attraverso l'annotazione in margine all'accaduto. Diaristica ma come rivolta all'esterno, la poesia per il salernitano è soprattutto una modalità specifica d'una dimensione gnomica che ha ben presente la consistenza delle referenzialità. Ancora:

«Chissà se ti conforta,
mentre la noia fa umide
ancor di più le strade del paese,
sapermi meno attratto
da pentimenti, meno
attento agli eventi

eterni di follia quotidiana». (...)

Come un biglietto:

«Non sono bravo a dirti
passeranno in fretta, sai, questi giorni
in cui tu sei costretta... ed io.
Mi destreggio piuttosto maldestro
in teleselezione, con l'ordigno
del cuore che traballa, mi spinge
vigliacco all'inazione.
Così biascico parole
da cabina telefonica assolata:
sai, è nato il figlio ai vicini, la gatta
che non ho, è malata».

Tono basso ma contrastante con l'organizzazione ritmica del testo, al contrario estremamente curata. L'ordigno di montaliana memoria viene qui inserito in un contesto assai quotidiano giungendo ad una rappresentazione quasi teatrale. Follia quotidiana, disagio, prosasticità degli accanimenti: tutti gli elementi della poesia di Grattacaso «cucinati» con cura e attenzione. Si tratta di «deficienza cosmica», di modalità di realismo che non scade mai nella biografia sciatta, nell'aneddotica.

L'insistenza sul proprio io ricomposto sulla pagina appare meno consistente in Enzo Rega che grazie alla lezione di Pavese tende alla poesia-racconto, dispiegando i suoi versi quasi ad accogliere quanta più realtà ed effetti di realtà: l'extraletterario gioca qui una parte non di secondo piano dando spazio anche alla cronaca. In *Acroniche angolazioni* si legge:

«il mio occhio miope si fa acuto udito
e tenta scomporre il suono confuso
nell'indistinto sgocciolo di vite
— stridule trame musicali
che sguazzano ancora in questo umore acqua nostra madre
amebe di pensiero dalla loro unicellularità ingabbiate
(leggiamo kafka, no? — e l'assurda praga petit paris
è la geografia delle nostre menti)»

Da notare in luoghi come questi come Rega, sulla base d'una impostazione realistica, lavori a frantumare il discorso grazie a metafore prelevate da diversi campi semantici, senza alcuna intenzione simbolista: ciò che fa tendere la metafora non è il

procedimento dell'accostamento imprevisto ma la chiamata a raccolta di tematiche diverse come l'antropologia culturale o la biologia. E all'interno di questo impasto a risolvere l'unità è sempre l'amara ironia che denuncia la velleità dell'acculturato. In un certo senso Rega percorre i territori, la geografia, dell'anima del tempo (o dello spirito) per poi farne immediatamente bilancio in poche battute liquidatorie. Per la cronaca:

«Le nove del mattino
hanno trovato
cinque cadaveri
sotto le mura di un cimitero
nella piazza assolata;
i neri pipistrelli
se ne pasciono nella sera
al banchetto del proprio funerale»
(da *Acroniche angolazioni*)

Rega pur muovendosi in territori crepuscolari tende al corale, in una sorta di epica mancata o di epica della mancanza. Le storie più dispiegate, quando la sintassi si piega a decisioni più francamente narrative, sono immediatamente collettive. D'altra parte già col primo racconto *Le albe inutili* l'attenzione era rivolta a storie esemplari d'un gruppo di ragazzi negli anni caldi delle rivolte studentesche. In *Acroniche angolazioni* i due motivi — l'amarezza crepuscolare dell'autoironia e il corale — talvolta si fondono:

«vero il volo dei gabbiani
che spaventammo ammucchiandoli in cielo
mentre allibita l'aria fredda del porto
negli angoli delle paure
ci scavava ombre nordiche

... ..

(io accompagnavo la mia ~~solitudine~~
ad un paragrafo della vostra storia)»

Altre volte è l'antropologia a prevalere:

«ma il caldo ronfare di queste campagne
ha l'estenuante torpore di arcani ciclici»

Esperienza quella di Rega interessante soprattutto per l'aver coniugato la dimensione crepuscolare a quella politica, la sperimentazione sintattica alla trattazione di temi dalla riconoscibile referenzialità. Questo giudizio vale soprattutto per l'ul-

tima sezione di *Acroniche angolazioni*, la sezione, intitolata emblematicamente «Biopolit(t)ico, au fond» che raccoglie testi più recenti, dove una maggiore perizia stilistica può intervenire su quelle tematiche che nelle prime sezioni non potevano avvalersi dello spessore conquistato in seguito. Si tratta insomma d'una proposta di narratività poetica che, sviluppata, potrebbe sortire risultati di non poco momento. Il libro termina con «ultime prensibilità / del nostro / hic et nunc».

Costanzo Ioni preferisce spostare i termini di una soggettività scarnificata tutta compresa dalla sua riduzione, attraverso innovazioni di linguaggio e d'impostazione che spingono fuori i suoi versi dall'orbita epigonale di più esplicite dimensioni crepuscolari. La «sincerità» che sottende Niceforo come Grattacaso — anche se con diversità d'atteggiamento, come s'è visto — è decisamente esclusa da Ioni:

«Cominciamo dal cerchio
non mi è mai riuscito
con un gesto
disegnarlo perfetto
certamente rileverete
un difetto di tecnica
ma non sempre l'esordio
completa un pensiero
in verità non amo
sapermi sincero»

Si stabilisce quindi uno spazio piuttosto ampio tra la vicenda e la sua strutturazione testuale. Ioni spazia in questa distanza dal protocollo dell'enunciazione al *nonsense*, le rime bacciate frequenti, gli schemi iterativi ai diversi livelli, i *calembours*, costruiscono la *nonchalance* del tono che, pur descrivendo una negatività, preferiscono giocare l'esorcismo con un linguaggio autoirridente. Il soggetto qui perde definitivamente il suo pathos per ritrovarsi nel 'tessuto', nel 'ricamo' che riesce ad ordire:

«Il capo verso la spalla
queste immagini furtive
filtrate dall'ordito incolmato
Da notare le laceranti distonie
le inquietanti rifrazioni del
ricamo
il movimento si perde
nell'attimo del gesto
per tornate ancora idea
del movimento»
(da *Prêt-à-Porter*)

È un modo questo di trattare la soggettività che rinnova i modi crepuscolari fino a negarli, affidando alle mutazioni e alle imprevedute configurazioni testuali il compito di qualificare una condizione. Il negativo qui non è detto in riferimento ad una storia ma rappresentato da una serie d'incidenti testuali che spiazzano il lettore, il futile, l'aleatorio ancor prima che nel destino. si accalcano nella composizione stessa. Sempre da *Prêt-a-Porter*:

«la luce sortisce
l'effetto voluto incrociando
lo schermo già muto
nell'aria si spande
tirando d'un fiato
nel buio violato
lo sguardo colpito
si tende stupito
si lascia condurre
nel rito»

Qui la distanza ironica non è del soggetto narrante ma della narrazione stessa che attraverso la rima si sdrammatizza o, almeno, rimanda il dramma ad un livello logico superiore. Ioni comprende che le sorti del racconto in poesia possono dipendere solo dall'innovazione della composizione: in questo senso la rottura con la tradizione pur non assumendo i modi dell'avanguardia sulle cui limitazioni Ioni sembra concordare, è egualmente decisa. Il suo gioco è sottile e leggero: è appunto un ricamo. Talvolta il gioco delle rime baciato giunge al *nonsense* come nel testo d'esordio che alleggerisce fino al goliardico il compito che si sta per realizzare:

«Poesia-sia
(un nuovo pool del pensiero-siero)

Sia dunque Poesia
dritta nelle nostre riflessioni-flessioni»

La poesia stessa oggetto d'ironia, dal momento che l'aleatorio dell'esperienza qui vi regna:

«il termine si prolunga per accertare ironie
la forma è un improvviso incidente
l'equilibrio uno stato percorso più volto
nello spazio privo di appuntamenti»

Messo fuori gioco il soggetto e il suo fondamento (a differenza di Niceforo, Grattacaso e Rega), viene posto in risalto il testo stesso, pur senza considerarlo disseminazione dal momento che il controllo del regista è pur sempre puntuale. Puntuale anche quando il *nonsense* sembra rigettare qualsiasi responsabilità nei confronti della significazione, anche quando la rarefazione del referente sembra non lasciare più margini.

Scrittura al femminile

Lecito o meno riservare uno spazio specifico per la poesia delle donne, le due poetesse qui considerate presentano, per motivi diversi, una specificità — anche letteraria, anche propriamente tecnica — che induce chi scrive a trattarne a parte. Così la poesia erotica di Luigia Sorrentino o il gioco scanzonato di Anna Santoro meritano una riflessione particolare: ciò che mostra la Sorrentino in termini di acquisizione femminile della parola del corpo — corpo parlato fin dentro la sua realtà di organo — è notevole, non meno di quanto sul piano più strettamente linguistico — e contraddittoriamente — mostra di fare la Santoro. La prefazione di Spatola del libro di Anna Santoro sottolinea lo spessore analitico che viene però solo indicato:

«Non spetta certo a me analizzare secondo psicoanalisi tali metafore, comunque esse mi sembrano intelligenti e disorientate, acute e timorose, vissute, a livello linguistico, tra morbosità e insensatezza, tra coazione alla rima e sgarbi ritmici» (Prefazione a *Sestessenze*, Tarn Tarn, 1985).

L'urgenza più crepuscolare ed intimista viene puntualmente slittata sul registro parodico con forti effetti clowneschi: (pag. 19)

«mi rido di te
mi chiedo perché
e non so nemmeno
che diavolo c'è»
oppure la stessa parola viene attaccata dal *nonsense* fin dentro

il suo corpo grammaticale secondo processi d'inversione e varie torture (p. 18)

«Deciditi da solo!

l'aria è pura

e girimbisi

fringilisi di sole

dedilini smizilli

e masca e

darea

e frangida l'arena

e smalasca teca

tanta cura»

Per giungere poi attraverso metafore assolute ad una seria oscurità che faccia da filtro sufficiente alla nominazione realistica e a quell'urgenza altrimenti gestita: (*Alfabeta*, maggio 1988)

«Forse l'animale perpetuo

perpetuamente è stato ammanettato e

trovandosi isolato

su ciò che conveniva fare

Il lenimento della

sua ragione

era pure emozione

perché poi cercando e ricercando

ha immaginato possibile

tale soluzione

che arrivando a capire

è tutto consumato».

Qui il tono raziocinante non deve trarre in inganno dal momento che l'occultamento non più affidato al *nonsense* parodico o strategie puntanti sulla deformazione della parola, si scarica tutto sull'impianto metaforico che raffredda e ricompone tutto il dettato.

Introducendo il convegno dell'*Araba fenice* (Colonnese Editore 1986, pag. 6) la Santoro dichiara esplicitamente: «La poesia è gioco (gioco della seduzione), è creare un gioco in modo irripetibile e insostituibile in ogni suo momento, gioco terribilmente serio che nasce dall'attraversamento della conoscenza del mondo». Poesia senza dubbio meno cerebrale è quella della *Sorrentino* che in *Dark room* in *Gradiva*, vol. 4, N° 1, 1987, prova a far parlare l'interno del corpo:

«le vene zuccherine sono corde agli strappi

come gola sgolata l'oasi si contrae

al pulsare orizzontale, rotoli biglia sull'epidermide»
o in *Tarn Tarn*, maggio 1985:

«Fuoco tra lembi.

Sforza l'uscio, il ventre, fotografa spazi cella»

Si prospetta in tal modo la possibilità per il testo poetico di registrare dall'interno la materia liberando così il linguaggio dal condizionato quadro di riferimento esperienziale. L'esperienza che la Sorrentino ci propone è nella stessa composizione sintattica, nella medesima progressione dei frammenti il doppio livello di lettura: poesia erotica è qui la compresenza della scena e della sua lavorazione. Né tale microscopica nominazione è restia a farsi narrativa sempre però senza toccare le corde sentimentali mantenendosi rigorosamente in una sorta di sguardo impassibile che pur chiedendo non implora:

«torni dalle bottiglie perse, al nascondiglio, per brecciarmi
ma ho già deciso di sparire nella conca dove convergo,
abitata dal tuo male:»

Tale misura compositiva si ripete anche altrove:

«è la mappa solare che cerchi, le sue posizioni sulle ossa che stanno»

Così in Luigia Sorrentino la poesia erotica si fa forma d'una esperienza narrata attraverso la specificità del mezzo poetico.

Un cenno alla giovanissima Tullia Bartolini (nata nel 1965) che offre le sue promesse nella scioltezza del dialogo sentimentale non privo di gustosi aggiornamenti:

«Rividi tutto ciò
ch'era stato fatto
i gesti (i sensi) mal retribuiti
per una stanza covo
un supermarket all'ingrosso
sotto la luce al neon»

(da *Puledra Tracia* in *Sette Poeti*, Forum 1988)

Minimo quotidiano

Sul rapporto tra Soggettività e Quotidianità si concentrano anche i testi di Giovanni Lucignano che in *Piccolissimo quotidiano* (Forum 1982) atteggia in senso «civile» la polemica, prendendo di mira meccanismi di composizione pubblicitari:

«Crema depilatoria,
crema ascelle,
crema viso,
deodorante

cera a caldo,
cera a freddo
crema per il seno»

...

l'accumulazione prosegue in questo modo ma raramente l'effetto voluto si raggiunge mancando spesso in chiusa il verso risolutivo. Sempre rivolto ad un quotidiano metropolitano è il discorso di Nora Catalano che trattando con strumenti non sempre adeguati una difficile materia spesso non centra il bersaglio: (da *Pericolo antropologico*, Sciascia, 1986):

«Trittico metropolitano
occhiali scuri sugli uomini neri
malati di odioimpotenza
disoccupati dal gioco
di rivoluzione
e di rivolizione

...

vorremmo camminare
senza vederceli addosso
rapaci a cuccure
esibite violenze»

La denuncia qui, poco formalizzata sul piano letterario, finisce nella indeterminatezza meno efficace.

Nel caso di Ariele D'Ambrosio nei versi di *.Né il sogno né il vero* (supplemento a *Terra del Fuoco*, 1986) il quotidiano si accumula in un'oggettistica spesso efficace:

«siamo in centoquaranta nel 140
o forse di più

...

confusione di corpi e pensieri
soldi e governi
nelle radio a transistor
nei bracciali»

Quest'attenzione per la pullulante confusione e mescolanza dei messaggi si rivolge poi al dialogo sentimentale-esistenziale con effetti di considerevole intensità:

M'infiammo ancora d'amore Maria lasciami
entrare maria quest'amore che si spegne
nei pensieri e diventa soltanto una ra

gione triste lasciami entrare maria oggi
come ieri come domani perché il suicidio è
più nero del buio nei passi della stanza»

Dove la desolazione e l'urlo prendono il sopravvento l'intensità del dettato compatta il testo. Altrove l'uso della metafora non sempre risulta efficace:

«crescere ad inseguire
speranze di latte ansioso
amori che non sanno terminare
nascondendosi in profili
di marmo contagiato
ci siamo innamorati».

X. Su 'Quattro quaderni' di Giuliano Mesa

Il *primo quaderno* è come fermo, è come se venisse fuori una breve vibrazione, micromovimenti, attenzione tesissima su di un punto, sulla forza di un rivolgersi. È tutto un ascoltare, dal di dentro della vita, un presagio di dove la vita andrà o è già andata: *forma di conoscenza* che non identifica oggetti anche se li convoca o li invoca, né classifica, né logicizza: conoscenza qui sta per *un esistere puro, prima e dopo* le cose, o meglio, dentro il prima e dentro il dopo: è null'altro che una tensione temporale che anima la speranza degli uomini, il loro tentativo di orientarsi al di là dei nomi e delle topologie. Questa tensione è tanto precisa quanto aleatoria, formale, strutturale, un 'esistenziale.' Ecco perché rarissimi sono i dati biografici, *esistentivi...* Sono brevissime cellule tematiche, pochissime note dove contano le microvariazioni, il sincopato, il troncato di netto, svolgimenti minimali, *cluster...*

Le cose cambiano, anche per quest'aspetto, nel *secondo quaderno*: sin dall'inizio si avverte una luce, una spazialità, si avverte un'altra aria fino alla paradossale reinterpretazione dell'arietta, della canzonetta.

Credo che un'operazione del genere, così stilisticamente riuscita, e così, dunque, non 'manierata', l'abbia fatta solo Caproni, in più facile contesto semantico e poetico. Dalla poesia di apertura dell'intero libro si capisce che il problema non sarà mai il manierismo ma solo l'automanierismo: il prevalere dello scrupolo formale e intellettuale, del monumento, sulla fedeltà all'esser nuova della vita.

*

Prima della *canzone stretta* mi piace tanto quella che comincia con 'se prendi (*prendiamo insieme una misura, da qui*)'.

È quella dell'orientamento, dentro la vita, in un *durante* pieno e riassuntivo. Formalmente è perfetta, equilibrata da un respiro che dura quanto i versi, organizzata con simmetria e leggerezza. Qui il gioco delle parole sono proprio le parole del gioco della vita.

La forma, il suo rigore e il tempo che passa. L'ordine del senso e 'meglio di tutto è l'esserci'.

Distici distolti: è forse una forma di nuova classicità. C'è il movimento di chi ha messo d'accordo poesia e vita, di chi è emerso con un *detto* nel bel mezzo della storia, di chi sa, di chi dice 'basta questo / questo dire', di chi dice 'che non c'è nulla /

se non qui'. La chiusa è sorprendentemente teatrale quasi Metastasio, Lorenzo. Ironia senza sarcasmo, rappacificata.

E dunque il *Terzo quaderno*. Eraclito e Parmenide. Sì, alla fine, è quasi esplicito il riferimento al divenire e anche alla cosmologia: il fuoco. E il logos. E dunque la *fissità* da cui si guarda il movimento che non può che essere parmenidea. Quella fissità è esattamente il fantasma identitario che se crea e consolida uno stile di scrittura, come fantasma autoriale, crea e consolida (e sfida) anche uno stile di vita, come fantasma biografico. Il logos, infatti, non è interno al flusso del dire/fare, delle parole/cose, ma, come senso, ne dovrebbe scaturire, altrove, sulla pagina, appunto. E così è ridotta la pagina ad un tracciato di apparizioni e sparizioni, una lastra dove resta impressionato il passaggio, alla velocità della luce, delle particelle subatomiche. La vita accelera, la pagina raccoglie le tracce degli annichilimenti. Perché di questo si tratta, nel fondo della materia, di annichilimenti e di esistenze virtuali. A guardare da vicino, da molto vicino, il molto piccolo. Una corsa verso il nulla di particelle che non hanno neanche lo statuto certo di cose ma solo un'esistenza probabilistica e inafferrabile.

Le parole che dicono ciò che non si può dire.

Andare, restare.

Tempo che va e tempo che resta.

Tempo del tardi, del mentre e del poi.

Sparizioni e non-dimenticanze

Un luogo dove stare, che resta, che sarà.

E poi il corpo, le nocche, la mano vista davanti agli occhi, ossificazione e poi anche labbra turgide, il corpo che fa il pieno, il dolore, la stanchezza, il corpo che fa caldo.

Perdere- trattenere, cosa si trattiene, cosa è il *questo*?

Le parentesi quadre come un terzo livello del silenzio, più fondo e severo, più saggio, più amaro.

Tra il nulla e il dire, nulla che resti da ridire.

Un modo per assediare il senso del tempo, o meglio, per costringere il tempo a tirar fuori un senso, un racconto, un detto, una cosa. Ma nella sua unicità. Il senso di *questo* qui e ora. Ma cosa risponde se non l'annichilimento, se non la conseguente tentazione del monumento? La poesia può rispondere alla domanda cosa è *questo*? Può rispondere alla domanda cosa accade? Se essa stessa è un accadere non ha la possibilità di porsi al di là degli altri 'accadere', se non per attribuzione di valore che viene dall'esterno (le parole della poesia sono conoscitive in modo proprio). E se non avessero la possibilità di

conoscere in quanto metadiscorso, se fossero condannate a splendere e a oscurarsi come ogni altro povero gesto umano?

Il dolore che si concreta e l'alternativa (quiete/oblio; divampare/distruggere). Il fuoco del divenire e della cosmogonia, il fuoco del cominciare e del finire, dell'essere *questo*, tutto in un istante, finalmente.

Ma è quando il dolore si concreta sulla pagina, quando è davvero Eraclito e non Parmenide, che la poesia può toccare di più. Come nel caso della *12-t4*, dell'infinità cattiva/ anche di vessazioni inutili/ inflitte decine d'anni d'ambagi/ tutte del tutto inutili/ se non a far di conto... Come nel caso della *13-v5*, della quiete e del divampare, con la chiusa stupenda: (è meglio, tutto è meglio del non più/ senza che mai sia stato). E' chiusa da tragico greco, da Eschilo o Sofocle, è il dionisiaco che rinuncia a nominare perché sa che il suo compito è solo accettare fino in fondo perché qualcosa, sparendo, sia.

La pagina raccoglie i deboli ma intensissimi tracciati dei passaggi virtuali. Perfino la carne martoriata non potrà esser detta, ricordata, testimoniata, perfino lei sarà uno dei tracciati, del folle annichilimento. Il fatto è che questo vuoto che fa da padrone nella microfisica, lo fa, in realtà, anche nella macrofisica. La poesia serve allora a portare il vuoto e il nulla dove sembra esserci un tutto pieno? Ma questo ha a che fare con una forma di meditazione (anche in senso medioevale e umanistico) non di processo che riguarda il senso, il discorso. E allora Parmenide è fuori luogo, e anche la sua fissità, e anche il fantasma identitario dell'autore e della biografia. Se deve esser vero Eraclito o Eschilo, non c'è nulla da trattenere.

Sul *quarto quaderno*.

È questa *poesia d'amore*, nel modo più pronunciato, fino alla reinterpretazione del genere. Amore, morte, senso del tempo, destino, corpo, materia e vuoto. Poesia d'amore dove Lucrezio conta più per il vuoto che per le infinite concrezioni degli atomi, conta per quel che resta, sugli argini dei fossati, più che per gli astri, lontani.

Anche i colori, nominati ad uno ad uno, fino al nero fanno, sono il ciclo del tempo. E dai colori, che specificano il ciclo di luce e buio, vi è la potentissima immagine (non gotica, ma un Mantegna fatto passare attraverso un barocco sensuale, della mano che nel sonno accarezza il proprio corpo. Bellissima). Mi pare dominante il senso del ciclo: caldo-freddo, luce-buio e, sullo sfondo la non-ragione, il caso, la necessità.

Unione e separazione, stretta che separa: amore, cielo e destino.

E la speranza che talvolta chiude: (*una tua mano, nel tuo sonno, ti stava accarezzando- non moriremo più*); (*chiudi così, per chiudere – domani farà caldo*) o, avvia alla chiusa: (*e questo è molto,/ a farsene una ragione*). Mentre Eraclito vince: (*che ciò che muore muove, che ciò che è fermo sta*) ma non abbastanza da non tradire la tentazione del monumento a memoria degli amanti, Tristano e Isotta, Romeo e Giulietta tra stenti, giovinezze troncate, tragici equivoci, bestialità: (*non ricordatevi di noi, non fate caso*) e puntualmente, a compensare il lasciarsi andare: (*il caso, poi, fa tutte le sue cose, come sempre*).

Poesia d'amore anche perché il *quarto quaderno* riconcilia: è *integrazione*, accettazione, destino. E il fatto è che il futuro non è scritto, è inaspettato per definizione. Bisogna solo lasciarlo accadere non intralciandolo con artificiali progetti, proponimenti, attribuzioni di senso. Ecco perché è buona la poesia: anch'essa è ai margini del fossato travolta ma non arresa, dentro e fuori, luce e buio abbastanza per avvertire i ritorni e le vere sparizioni. La poesia forse più bella che *raccoglie* i temi e li *incarna* in una situazione (con procedimento inverso a quello qui solito, di scorporazione, il tracciato appena del passaggio della particella virtuale, il resto) è quella dove questo divenire assume nome e cognome e quasi un volto, si fa scena di superficie, al bar, al telefono, nell'accelerazione che non è della mente ma degli oggetti che assediano la vita *quando si riemerge*, è quella esplicitamente dedicata (*a Marina, nel sedicesimo aprile*). Qui vi sono due nuclei fondamentali di senso, distillati di senso, permessi, concessi dall'intero percorso gestuale, fatico, deiettivo:

*non siamo nati ieri-
imparando, abbiamo imparato a trattenere
poiché tutto muta e muterà: tatà*

e poi la chiusa stupenda che può permettersi finalmente la semplicità del detto vero:

*domani moriremo, amore mio-
avremo ancora caldo e sete
e freddo e fame e tutto il resto: resta.*

VIII. Pinocchio (moviole) di Mariano Baino: una lettura.

Caro Mariano,

appena aperto il libro un *movimento* che riconoscevo, per te ancestrale. Non contenuti e neanche microstilistica, ma proprio un movimento generale, il *movimento*. Quell'aria mossa che mi ricorda certe mattinate di mare, in subliminale il centro direzionale che è nato dopo la mia partenza, viene da *Camera Iperbarica* ma è aria che avvia una storia. Eppure Napoli diventa città kafkiana dove le cose non si spiegano e caoticamente si mostrano per sovrapposizioni di piani, di quote, di altezze. "Gru, biancheria per aria", vortice di oggettistica urbana dove ci passa l'aria, sventolò percettivo. È poi il cedere a "quel conoscere".

Il mio è il ruolo principale.

Gioco prospettico doppio: di maschere e di città: il narratore agisce già di seconda, un "neocollodi" che chiude la sua storia almeno quanto un vento di mare apre le pagine del libro.

Quando arriva il teatro cambia non solo il registro, ma anche l'ambiente: è un'altra configurazione. Ciò che stupisce è che la risata è originale pur dentro il fittizio per antonomasia: scoppio di ilarità che solo dopo apre lo squarcio verso una serietà pensosa. Certo, Arlecchino è fatto dello stesso legno di Pinocchio, son destinati a "bruciare", ma qui il plateale che dovrebbe facilitare la vita ne mette in realtà in risalto l'assurdo.

Ognuno vuole il suo ruolo principale. Grazie a questo ripetuto *incipit* il messaggio arriva dritto, senza scampo. Anche noi come quei burattini diciamo innanzitutto, in maniera sottilmente coperta e rare volte esplicita: "Recito in questo dramma / e il mio è il ruolo principale". Appare come condizione indispensabile per poter partecipare al dramma, una sorta di parola d'accesso che permette di entrare nella finzione al quadrato della rappresentazione. Nessuno può farsi avanti se non accetta questa patente di platealità da affermare, perché sia convalidata, ad ogni esecuzione.

Sotto il traslucido de lengua.

Mangiafoco pone dei problemi tra autore e lettori, fa apparire lo stridìo tra il maestro di retorica, l'istrione e l'urgenza disperata dell'esistenza. In questione è l'ambiguità del testo e il suo diritto all'oscurità. Le parole della poesia rischierebbero, in diverso svelamento, di decadere a non parole. È questa la terribile doppia consapevolezza che fa impotente Mangiafoco di fronte alla disperazione realistica e storica di Pinocchio. Pinocchio sa soltanto di piccoli fatti "tosterrimi" e "veri" , "sotto il traslucido de lengua".

Eppure l'incantesimo di Arlecchino e la luna sono una vera e propria distesa lirica appena interrotta dalla battuta teatrale che chiude la scena: la lirica allora ha una vita di parole contro cui si erge il fatto nudo e crudo. Il fatto nudo e crudo è raccontato dalla maschera, mentre la parola lasciata a se stessa non ha più radici.

Il narratore, la distanza. Le formiche sotto la terra e l'orrore.

Anche il narratore, il cantastorie *a parte*, luogo metapoetico eppur funzionale al cucirsi della storia, fa distanza. È la scelta di fondo non diretta, del dramma, appunto, di prestar voci a voci, voci a sussurri. Ma non voci e neanche sussurri: slabbrature, invece, di ciò che una volta erano state voci. Con questi resti la narrazione si fa. La puntata lirica di Arlecchino è come una distorsione all'inverso: invece di lacerare espressionisticamente, ricomponi; invece di distruggere a livello dialettale e microlinguistico, costruisce frasi su frasi, versi su versi che fanno il poetico e con lui civettano.

Ma è proprio dentro la distorsione di Arlecchini che prende forma l'astorica questione del vivere e del morire. E il modo è leggero e dolce, il modo è quello di chi non teme la parola che consola perché sa che poi non consola per niente. "Ghe se voi rasegnamento". Oppure "oh... ghe ne xe de formighete rosse / a far i scarpelini soto tera... / milioni al minudo, un mar che bòie (...) la tera / xe za un scolabrodo pien de busi"... Visione carnascialesca medioevale ma restituita dal dialetto come addolcimento barocco e lirico, intima concettosità, affettuoso approccio al vero, meravigliata grazia che tenta di contenere l'orrore poggiandolo tutto sulla metafora (o sull'allegoria).

C'era aria nella città, come in Valery le pagine del libro si aprivano e si chiudevano davanti al cimitero marino. Qui invece nel cerchio di Mangiafoco, maestro di retorica.

Eppure è tutto vero, cosa tostissima e vera, direbbe Pinocchio. Pinocchio alle prese con la cognizione del dolore. Come ben sa il narratore, la cui distanza è precauzione igienica ma anche gioco ariostesco.

Ma il punto che ricorda *Camera Iperbarica* è quello dove l'amletico dubbio si fa icona e significante del corpo in respirazione: è l'utilizzo della poesia concreta che rinvia direttamente al corpo elementare. Almeno così si può interpretare la pausa, come del russare, del dormire... (pagg.22-23) Anche qui lo stesso pendolarismo tra l'astratto e il concreto. Anche qui la svolta che sorprende, che disattende le attese del lettore. E Pinocchio diventa una "quiete concentrata".

Certe cose non si possono dire.

E Ofelia diventa Barbie.

Ora il punto critico è: ma davvero non c'è scampo? È come se le parole del sentimento non potessero aver corso proprio se non mascherandosi e deturpandosi insieme. La parola del poeta passa attraverso uno sguardo esterno, sociologico. Canto dell'estrema reificazione alla cui modulazione è pur destinata la fatica della letteratura. E infatti il tema esplicito dell'amare arriva con amarezza o forse solo cognizione. Qui appare come il cedere ad una imperfetta disciplina di solitudine. Il narratore psicanalizza inventariando viete interpretazioni e blabla. Ma è proprio amaro (e sì anche cognizione) quel "si è puniti per non aver saputo restare soli"...

Ma la solitudine è davvero il contrario dell'amore?

Interrogando nel merito chi legge si chiede. E se la disciplina della solitudine fosse il presupposto dell'amore? Dopo aver tutto consumato?

L'innamoramento da giovani e da uomini maturi: va bene, era una sciocchezza. Solo il tempo può...

Fenomenologia dell'innamoramento pinocchiesco al cui esito fallimentare si associa il tempo come questione cruciale e irrisolta.

I due temi non s'incrociano. La solitudine non è il contrario dell'amore se il tempo si spoglia delle sue attese e pretese. Il tempo della disponibilità e del vuoto potrebbe incrociare l'amore. Ma vi sarebbe tanto di cui sbarazzarsi, innanzitutto della storia, della presunta direzione del tempo (secondo speranza a paura,

rigida e irrigidente, poco spaziosa ed ossessiva). Ed è qui l'amarezza. Il risvolto dell'ossessione di aria, il pagare lo scotto dell'inarticolato.

"pinocchi e pinocchie che diventano / gelosi / e dipendenti come quelli, / tutti quelli a cui si mente, / delicati / e paranoici - a volte / non credono al vero". Inarticolato come solitudine mai raggiunta perché perfetta e solo lambita nella regressione della frantumazione lessicale. Alternativa a questa infinita e fallimentare ermeneutica della parola dell'altro, la quasi riuscita divinazione delle viscere, che "non giungono per poco / al nome nuovo / annidato nell'altro". Ma è il nome nuovo annidato nell'altro? Ma c'entrano la verità e la menzogna? O non è piuttosto infelicità da curare, che non sappiamo curare?

II padre, la madre, l'orologio.

La storia, sul piano cosmico, è finzione. Su questa s'innestano le radici contadine, l'infanzia della lingua e l'edipo.

Di qui l'intraverbalismo come chiave stilistica d'accesso dello "scompletato homunculus" di Pinocchio.

Anche qui sembra tornare l'aria dell'inizio, ma non per il paesaggio, quanto per la fuga utopica, prima attraverso la città, ora dentro la scomposizione lessicale e per generazione onomatopeica. Ad incorniciare la fuga infantile e impossibile, prima ancora del trionfo della morte, il frammento quotidiano che sigla la memoria con i suoi tre personaggi: il padre, la madre e l'orologio. Il "metro-ritmo" può essere appreso solo per "demutizzare", sotto minaccia di una pistola. Giovinezza che ha di fronte a sé il compito della maturità: o invecchiare nella nostalgia rancorosa della fine o reinventarsi facendo la pace col tempo (la morte non era laggiù, come sembrava da ragazzi, è sempre stata qui e intorno, matura in noi maturandoci, e i pensieri di allora fanno sorridere e commuovono come i passi maldestri del bambino).

La cronaca, le scienze umane, la politica e l'esperienza collettiva.

Il narratore s'incarica di ulteriore mutamento tematico e di registro, con disinvoltura. E dal preverbale si passa al formalizzato delle scienze umane: sociologia, psicopedagogia, economia. È davvero ammirevole e sorprendente e degna di lode la maestria registica di questi materiali. Che rimette in funzione l'allegoria originaria ma toccando la cronaca. Il dato sociologico

riappare come esperienza collettiva del presente che d'autorità ristabilisce la funzione storicizzante dell'allegoria. Il mito si rianima e amaramente rende atemporale anche l'imbroglio dei "finanziamenti per l'imprenditoria giovanile" (pag.38). Ed è dentro questo contesto che l'originario Pinocchio ci rimette le penne o i legni. L'osteria, che è " il centro del mondo", è anche il luogo dove all'inganno segue la legittimazione della violenza, sotto la forma dei gendarmi. Pinocchio dovrebbe finire qui. Dopo breve tragitto, dalla fuga ariosa iniziale all'intermezzo teatrale, dal romanzo di formazione con annessa educazione sentimentale, a questo tentativo di vita adulta attraverso l'autonomia economica. Ma la società capitalistica tradisce con un colpo solo due generazioni: quella dei padri che non riescono ad andare in pensione lasciando il lavoro e quella dei figli che non riescono ad ottenere un lavoro. Per ironia della sorte il "lavorare meno lavorare tutti" è diventato il lavorare a generazioni alternate.

Il trionfo del cibo e della morte, il digiuno, la salute e la dieta.

È la grande abbuffata necrofila del consumo, masticazione assassina, ottenebramento della sensazione. Rabelais ancora rovesciato: vitalità interdetta; l'accumulo punta solo al corrispettivo di ossa di cui la terra abbonda. L'occhio dell'aragosta rivela "la noia ghiacciata della morte". L'altra faccia dell'abbuffata è il calvinistico trattenersi per investire: economia dello spreco e speculazione vanno insieme nell'essere radicate in quell'impulso alimentare che si raccorda con le ossa. Il tutto viene servito con l'equivalenza di cibo e retorica: fabula, allegoria e idillio. Il consumo riguarda anche i generi e la fisicità di quell'impulso si raddoppia nella sua estetizzazione. Digiuno e virtualità dentro l'istituzionale menzogna del raggio fino a diventare forma di vita (o distribuzione di morte sociale).

"Nessun sentiero" e "Cari assurdi".

"È io" potrebbe essere *l'io è un altro* rimbaudiano come gioco del "neocollodi" che non regge più la distanza e attraversa il testo con il paradosso della terza e della prima persona. Crisi del neocollodi, atto di amore e di identificazione, abbandono fluente compensato dalla questione successiva del neocollodi che fa del rifacimento una integrale riproblematizzazione del rapporto triangolare che lega autore, editore e pubblico nella finzione dominante del mercato. Tanto il neocollodi è libero di intrattenere rapporti con l'extraletterario (fino ai riferimenti al

"telefono azzurro"), quanto l' "è io" sfonda il codice minimo della narrazione: il narratore implicito fa scoppiare la finzione della focalizzazione mentre l'autore esplicitamente mascherato strappa pezzi di cronaca e di contemporaneità... Dentro e fuori dalla letteratura secondo la scommessa allegorica. Ci si muove per slittamenti stranianti ma dentro la "sagoma di un argomento".

È la morte che consiglia, è lei alla radice del "chiarovedente" e allora "s'irricciano anarchie di verdi sfoghi "e l'accadere "accadde senza tregua / senza saper nulla", in un continuo "dare il cambio soppiantare / i morti", che è denunciato come un "accordarsi con il tempo". Poi il girasole si ribalta in giraluna.

La lettera, il bambino reale-mimetico che può essere Pinocchio, i fans, la regressione e la verità.

È il contrario di "Io speriamo che me la cavo": qui il mimetismo è apparente, è a tre strati, da un lato c'è l'ortografia, l'immaginario pubblicitario, televisivo, cinematografico e il reale negativo della cronaca, dall'altro c'è la sindrome di Peter Pan che maschera appena la terza istanza che è il rapporto dell'autore implicito con la morte. E le difficoltà del crescere riguardano il sostentamento, l'immaginario borghese e, insieme, megalomane, e, contraddittoriamente, la paura di vivere che subito si rivela paura di morire. Per di più Pinocchio non è un tipo "pratico" e pare che per questo debba meritare la morte. La condizione di orfano si associa al timore della morte e alla paura della vita. È un modo molto bello di trovare nella sgrammaticatura infantile la chiave linguistica per dire il massimo problema metafisico che per lo più viene sistematicamente rimosso. L'elaborazione del lutto e della morte comincia, infatti, molto presto nei bambini e solo dopo l'adolescenza va in latenza per ricomparire soltanto in occasione di un trauma. Quella possibilità di saggezza viene socialmente negata agli adulti (non si muore, si sparisce) ma non ai bambini.

Filologia e riabilitazione. Il pre-umano irriducibile.

L'esito di imborghesimento improbabile del diverso Pinocchio soggiace a logiche di mercato. La rimozione della morte chiede la falsificazione della vita, come sua condizione. Il neocollodi viene meno al contratto e anche alla ghiotta occasione di un rifacimento ideologico e spiazza se stesso e il codice dei rifacimenti per rispondere ad un mercato mancato come si mancano storicamente le occasioni. Eppure è la commozione per la richiesta dei bambini (la funzione della letteratura, la vita del

mito) a ripetere, in senso forte, Collodi, a realizzare ciò che non fu possibile all'autore originario. È qui il rifiuto massimo della citazione postmoderna e anche della mitopoiesi delle avanguardie storiche: né collezione di calchi superficiali, né invenzioni palingenetiche, ma riapertura del circolo ermeneutico, ripresa della tradizione che è rapporto critico con la storia. Fare ora ciò che allora non fu possibile, rimettere in gioco e usare il gioco per una partita, tutta da giocare, oggi. Usare i resti della lingua e del mito per far leva sull'opaco del mondo.

L'identificazione con l'autore originario è follia che apre la poesia a declinarsi al presente.

Alice e Pinocchio.

A tirar fuori dalla morte, dal giralune, a ricominciare il racconto è Alice, forza di gravità e danza nel surreale. Coppia di processi "come di crepe lungo i muri", rarefazione del contatto: pagina del vuoto e corsa verso il nulla. Dialogo propriamente inudibile, senza determinazioni, dematerializzando...

I primi effetti del neocollodi dimissionario, in crisi, i primi effetti del rifiuto della facilità ideologica, confermano l'ampiezza della scrittura che si dedica a descrivere "processi": dissoluzione dell'oggetto, mutamento continuo del suo statuto ontologico, in definitiva sua precarietà. Torna aria e spazio, ma all'incontrario: è aria "interrata", è lo spazio della letteratura e dei suoi processi. Questa rinascita di Pinocchio non avviene nella topografia della città di mare, ma in una sorta di Averno nebbioso ed evanescente, forza senza materia, senza "oggetto", puro cadere, condizione di sospensione.

La scomparsa del Neocollodi, ciò che resta del desiderio di totalità, il postumo e l'autore nudo e crudo.

L'autore nudo e crudo appare dietro la scomparsa e i degrado del Neocollodi transfuga e dietro le macerie del teatrino. E si presenta seccamente inventariandosi, con tocco di cinismo, quasi a riempire il vuoto cosmico provocato dalla caduta doppia nullificante di Pinocchio e Alice e della coppia "sintonizzata", forse suicida o solo, "solo", incidentata: e l'elencazione è alla rinfusa e per cenni:

insonnia
gabbia infinita appesa al tempo
vitalità che vuole rovesciarsi in altro
desiderio di totalità che continuamente viene smentito e deriso

dai poveri eventi del nostro reale

un io che non vuole vedere il finale di nessuna partita

un io che vorrebbe fare la sua partita pulita solitaria immemore

etc. etc.

etc. etc.

tra gli etc. vi è la questione del "microquotidiano"

Per chi legge, una spia rossa s'accende quando si parla del "microquotidiano". Come se vi fosse un persistente idealismo di fondo, del fondo, a dispetto dell'avvedutezza gnoseologica posta in atto. Il microquotidiano non sembra investito dal punto 3, dal punto 4, dal punto 6, etc, quasi vi fossero zone del reale inevitabilmente macchiniche (come prima l'esistenza delle fate, solo possibile, dovesse rovesciarsi nella necessità della loro sparizione)... E, in entrambi i casi, così non necessariamente è. E allora diventa un gioco perso in partenza: il desiderio di totalità e di coerenza può realizzarsi nella costruzione letteraria così come in una prospettiva esistenziale. Il discredito del microquotidiano crea una scissione platonizzante che manca proprio quell'obiettivo di totalità. Eppure è questa contraddizione che fa "affondare il libro" e la sua autonomia, la sua buona coscienza, la sua capacità terapeutica all'interno delle regole date dal mito e dalla sua ri-attualizzazione. E il tutto s'infrange proprio per far emergere qualcosa che possa decidersi a non stare più in suplesse.

Il Libro affonda ma si nuota e si naviga. Ancora una promessa (di aria e di luce). Al Neocollodi impazzito e imbarbonito, devianza al negativo, fallimentare, segue la vitalità del racconto del vecchio marinaio e la sua ballata; a Pinocchio segue il nuotatore Crawl, con assonanza al metamotore di ricerca della navigazione internet.

Ancora una fuga, ancora un aperto.

Di nuovo, come all'inizio, l'apertura e la solitudine, la solitudine e la fuga, l'aperto di mare come prima l'aperto di città: una corsa strana, una nuotata strana, tra gli interstizi delle case e tra le onde. Anche graficamente la liquidazione dei livelli metaletterari (narratore proliferante di seconda, terza; metamorfosi di protagonisti, doppi in sintonia tra il preumano e il terrestre) fa respirare la pagina che era diventata gremita per ospitare l'inventario nevrotico dell'autore nudo e crudo: E tra una bracciata e l'altra, si riducono gli elementi e passa di nuovo aria, cresce spazio, si assottiglia all'essenziale, "steccuto" come Pinocchio: la pagina, nella sua concretezza cartacea, respira e il bianco circonda e regge la bracciata: perfino il gioco delle

maschere, quasi filologico all'inizio, si distende in un Pulcinella di mare, e nel suo volo.

La poesia nuova è sempre sperimentale, perciò non te l'aspettavi.

C'è qualcosa di nuovo, di disinvolto, di terra lasciata alle spalle, è strada insolita e rivelante, vera e propria evoluzione che fa ballata, poemetto, senza aver bisogno di montarsi per contraddizione, ma solo per messa a fuoco di un vissuto in cerca delle sue parole. Perché qui le parole della letteratura non devono essere disinnescate, a libro affondato. Non si ha più paura della letteratura, la si usa per quel che può servire.

Rinascita per "nuoto mite".

Rinascita e metamorfosi, risalita dalle macerie del libro e del rifacimento, novità. Il vecchio "sballone" marinaio è ancorato non ad un progetto letterario che avrebbe dovuto restituire verità storica al Collodi iniziale, riprendendo il discorso laddove censura o autocensura l'avevano interrotto, ma al nodo da sciogliere dell'ossimorico carico di "dannati ricordi". Ed è tutta una risalita temporale e dalla morte. L'elemento acqueo garantisce l'amniotico per ripartire, come ambiente e carburante. Il verso, la breve strofa di "ballata minchionatoria" sono agili come le bracciate di chi risale per acqua dal buco nero della terra o del sotto-terra. E "l'abbracciato al mare" si staglia sullo sfondo di un Averno marino di annegati, con energia potenzialmente infinita e perciò mite, solenne.

Mare e maree dentro la testa.

Ma questo mare è "tacente e marcio" e fa "maree dentro la testa". E qui l'andamento si fa leopardiano e classicheggiante con stesure larghe e senza fretta, con appena un "cristo" d'impaziente rivolta. È cognizione e pre-cognizione del limite, naufragio, morte per acqua. Eppure, dove la morte dovrebbe essere ossificazione, nulla, rimette invece in gioco, è ripresa di interpretazione, "carte sempre riprese", "linee tracciate", lotta contro la dissolvente senilità.

Non sono come te o lo sono: in ogni caso non abbastanza. Perché sono un altro. Ma chi?

Ma sono le parole, la *lettera al padre*, a costituire le pagine più

toccanti del libro. Drama dell'identificazione impossibile come della impossibile differenza. Come è impossibile l'intimità. E lo sparire è silenzioso e veloce come lo scivolare di "una slitta su una collina di neve".

L'utopia è l'umanità dell'uomo.

Ma la poesia è come l'utopia e l'utopia, ed è questo che non ti aspetti, è l'assunto illuminista-razionalista per cui l'antropologia non può che essere positiva. Leopardi, toccato nell'idillio, viene qui accerchiato nelle retrovie dello *Zibaldone*. Natura, piacere, ragione, senso: la nuotata che lega utopia ed estasi, culmine politico e culmine psico-spirituale, prima o poi tocca terra, ci sbatte col naso, appunto. E la nettezza di quel tuffo nel mare delle parole ritrovate dall'autore nudo e crudo è pari solo al contrappunto secco e cronachistico delle negatività. Per la violenza privata e pubblica, per la violenza della e sull'infanzia, giovanile e aberrante, non c'è utopia che tenga e neanche basilare fiducia sulla sostanziale umanità dell'uomo.

La gioia nella vita ci è prescritta dalla natura stessa.

Ingenuità razionalista e programma monco del Moderno, col suo anti-discorso critico, negativo. Ma è la storia di una disillusione o di una amara ricognizione del dolore. Non tollerato come ingrediente, Né rielaborato come quantità energetica, riappare come un muro sempreverde, semprevero. Lo spazio dell'umano non riesce a stagliarsi, in assoluto continuità com'è, con il preumano, il bestiale e il perverso.

Antropologia negativa e immaginario su rete (nella rete).

I versi conclusivi mutano un'ultima volta configurazione e ambiente. Lo spazio che era quello della città di mare, poi quello teatrale, poi quello marino, ora è cyberspazio. E in questo spazio virtuale si ripropongono i grandi temi e le grandi domande (a fronte della de-realizzazione, il ricordo della brutalità corporale).

Qui forse si troverà il "globale della luce", il "bit interno alla tenerezza", in questa finale metamorfosi di creaturina virtuale, il "pinocchio hacher". Al caos si aggiunge solo (solo) la privazione del corpo esperienziale (per il progetto moderno-sensistico è quanto dire, costretto a reistallarsi come programma protetico). Ma ogni epoca ha la sua "arte del nulla", e questa restituisce la fata in recupero e montaggio dei resti dell'immaginario filmico.

Se è vera scommessa del tempo, forse si tratterà del "rivenire dell'immaginazione", delle illusioni e dell'aspirazione a una "più bella () tela delle cose". Questa scrittura che puntava alla liberazione (dalla gravità di ogni tipo) si ritrova come a riva di un altro mare (persa la terra, a suo modo affondata con il libro e il progetto del moderno; perso il mare fatto di acqua, che prima o poi finisce, come finiscono i sogni, le visioni, i tentativi intensi di comunicazione). L'autore nudo e crudo, ingombrato dall'io, può solo veder sgusciare la "figurina" di Pinocchio, altrettanto indipendente del gatto che chiude la scena. Compimento della paternità, avvio ad una perfetta solitudine, si spera.

IX. Lettera ad Andrea Inglese, come se fosse una postfazione

Alle soglie

Queste parole *post-factum* sono nate come una lettera all'autore di questo libro, ma poi per via si sono trasformate e, nel corso di due anni, hanno assunto l'aspetto presente, sgangherato e frammentario da cui la provvisorietà è inestirpabile, ormai. In questi due anni il libro, invece, si è assestato, quasi trovando un suo equilibrio biologico, e anche il leggerlo, l'entrare e l'uscire dalle sue pagine, di mutazione in mutazione, hanno trovato una sorta di pace.

È il primo libro di Andrea Inglese. Dopo molti anni di ricerche, pubblicazioni su rivista, antologie, finalmente si può tenere tra le mani un oggetto che raccoglie con corposità e organicità i risultati di un lungo percorso, e che permette di riconoscere con facilità ciò che dalle apparizioni sparse si poteva solo intuire.

Cominciamo così: è un poeta che non crede al "poetico" preconstituito e quindi lo rischia. Facciamo un esempio: per lui l'effusione sentimentale e verbale sono impossibili; la sua passione dominante è la lucidità. Ma cosa vuol dire, in poesia, la lucidità? Forse vuol dire non barare con le parole, usare le parole per illuminare l'esperienza, non per surrogarla o per eluderla. Sarà costruita comunque un'esperienza estetica, certo, ma tale esperienza sarà anche orientata dall'esigenza etica di "dire le cose come stanno". E allora si tratterà di una lucidità malinconica, che non cede alla tenerezza se non perché non potrebbe fare altrimenti, perché è messa alle strette. Alle strette dalle stesse situazioni della vita che avrebbe voluto anatomizzare e che non può, perché la vita molto spesso è troppo. Ed è troppo anche per chi, come l'autore di questo libro, tenta di difendersi con la logica e la filosofia, con l'analisi e il metodo impersonale. C'è la vita e il racconto della vita: in mezzo la retorica, l'oratoria, i rapporti di potere, le tradizioni, la confusione metropolitana,

globale, massmediale, di degrado in degrado fino all'orrore puro e semplice...

E qui il discorso comincia ad avvicinarsi all'oggetto. Il primo libro di Andrea Inglese porta a compimento una prima maturità umana e letteraria, libro d'esordio e già libro di bilancio, già punto fermo, architettura e organizzazione dei significati, stile. Lo stile non va deificato ma neanche sottovalutato: lo stile è conquista globale, è chiarezza del racconto di chi ritorna... (lo stile può anche essere retoricamente "oscuro", ma non cessa di essere "chiaro" nel suo senso, nella sua destinazione). E la chiarezza di Andrea Inglese è quella di chi si trattiene dal chiudere gli occhi, è quasi l'iperrealista ostinazione a tenere gli occhi spalancati. Chi legge vi ritroverà, credo, le sagome, le strutture, le ricorrenze delle ordinarie, crudeli esperienze del vivere metropolitano ma senza il compiacimento complice del trash. C'è un'intenzione realista in Andrea, e quindi, oggi, necessariamente problematica. Perché il lettore che alla poesia chiede un'occasione di intelligente intimità, una miscela di passione e precisione, la restituzione con parole inaudite di qualcosa che gli assomigli, ritroverà lunghe elencazioni, inventari, implacabili accumuli di oggetti... Potrà capitare di ritrovarsi straniati e come disarmati in una sorta di greto, di fondale urbano zeppo di fossili, un pò come se intorno a lui, scomparse le gallerie del metrò, restassero solo i vissuti essiccati delle migliaia di anonimi passeggeri...

Noi ci inoltriamo nel libro tra interni ed esterni metropolitani come tra scenari a cui è stato tolto un velo e contro cui qualcuno — per noi, anticipando la nostra rivolta — ha puntato il dito. Qualcuno il cui metabolismo richiedeva un atto d'accusa, di intelligente accusa.

Eppure la poesia cerca le ragioni, non "descrive" soltanto: ed ecco i nessi che l'autore traccia tra i suoi frammenti allegorici: quella che emerge e che lega è la violenza, non solo maniacale, o passionale, ma quella istituzionale, storica, condivisa, prima che negli atti, nell'ideologia se non nell'immaginario. Tanto dolore, insomma, non è una fatalità, è un risultato. Capire, capire perché si soffre e capirlo per il modo in cui lo si dice, il

dolore, attraverso la forza cognitiva dello stile, della forma... La pronuncia martellante, la visione metallica, senza sbavature, il tono tendenzialmente imperturbabile: elementi della ricognizione che, privando le situazioni della loro accidentalità, impone loro, in cambio, la responsabilità dell'emblema. Come dire: "guardate, guardate anche voi di che si tratta qui, cosa succede qui e ora, cosa succede nell'ovvio che quotidianamente ci schiaccia". Ecco, nella poesia di Inglese, il giudizio etico va insieme alla precisione nella scelta degli emblemi: sarà questo o quel frammento di esperienza a smascherare l'inganno socialmente prodotto e alimentato. Lavoro di smascheramento che attraversa la comunicazione sociale nelle sue dimensioni massmediali, così come la comunicazione privata nelle dimensioni proprie a promesse che non si possono fare, che non si possono mantenere o, meglio, che si teme troppo di formulare. Riappare così nella poesia il problema della verità, al di fuori della suggestione simbolista ed evocatrice, e all'interno, invece, di un lungo apprendistato filosofico: andamento raziocinante, disponibilità a registrare qualsiasi esito ancorché desublimante, o semplicemente imbarazzante. Tutto il lavoro di poeta e di ricercatore di Andrea Inglese ruota intorno allo scarto che si instaura tra le cose che si vivono e il racconto che poi di queste cose se ne fa. La domanda è intorno a quella narrazione specifica che è la biografia e l'io, come dire alla radice dello statuto dell'esperienza privata, che viene di fatto svelata come collettiva e istituzionale. Tale problema connette direttamente l'individualità del poeta, il suo dire inevitabilmente personale, lo stile, alla storicità della sua stessa riflessione. E un lavoro sin dall'inizio paradossale: provare a guardarsi con occhi che, pur essendo propri, nello stesso tempo si fanno di altri: ciò che la poesia raccoglie è la mancanza di quest'appartenenza e, insieme, la sua necessità. Laddove non si dà una comunità vissuta (che non potrebbe darsi nel mondo così com'è se non, appunto, utopicamente), si dà una comunità come presupposto del senso "comune". Nel libro, le sezioni funzionano un po' come distribuzione in "regioni di senso" del flusso degli oggetti e delle percezioni.

Dentro

Su *Inventario dell'aria*. Il polline è la felice allegoria dell'alternativa al mondo così com'è. È l'utopia dell'assenza del dominio e del male. È dissipazione gratuita, edenica, ma proiettata, piovuta sulla città inconsapevole, tutta calata nel suo quotidiano meccanismo. La perfezione di questa poesia sta tutta nella capacità di restituire il movimento, la leggerezza e l'ubiquità del polline con la scansione fonica dei versi che si spandono e si espandono sulla pagina.

È un movimento trasversale che accosta oggetti disparati, che ricostruisce il disegno della città secondo la sola necessità del caso e della gioia effusiva. Flusso ed effluvio, apoteosi di un desiderio senza soggetto, senza neanche il problema dell'economia del soggetto: il nome, la relazione, la continuità, la gerarchia... Visionarietà che deve pagare un pegno: la rimozione della storia e della memoria. E questo è un nodo centrale del libro: può l'antinomia vissuta come tale nel concetto, sciogliersi nella vita, nell'esperienza nuova, finalmente, della vita?

La forza visionaria si fa poi concreta, la gente diventa acquatica, l'utopia ora ha il sapore dell'eros e dell'indistinzione: si va dalla panoramica corale alla zoomata del dettaglio, dalla vista all'olfatto, all'udito.

Su *Inventario delle prove*. Qui il linguaggio (la storia, l'istituzione, l'economia) — presupposto logico e materiale della poesia — è chiamato a confrontarsi con la concretezza della vita — nella cornice del consumatore — e con la possibilità dell'amore. Dimensioni diverse per un bilancio di "ciò che resta se si toglie": strategia di sopravvivenza, qualificazione del "si" all'esperienza, inventario domestico di ciò che si possiede per poter essere: "ma tolte le tracce, i pittogrammi, le foto, il fato/ cosa resta? tolte le scarpe, le chiavi di casa,/ i vasi d'erica, cosa resta? tolti i segni/ che appiccico su carta da parati, i romanzi/ in bottiglia, i segnali morse col cucchiaino,/ e se tolgo pure te di mezzo, cosa resta?". Bellissimo il passo riportato, termine irriducibile della sottrazione, numero primo per un esperimento mentale di deprivazione al di sotto del linguaggio e dell'amore.

Andrea qui ci fa attraversare lo spessore di una relazione umana e sentimentale, ponendosi contemporaneamente dentro e fuori di essa, disegnandone, per così dire, il confine logico. La poesia eccessiva e gratuita, da un lato (agganciata al senso per istituzione, "collettiva" per statuto), dall'altro il regime generalizzato dello scambio come macelleria. Il confronto tra individuo e storia, tra privato e pubblico, tra poesia e mercato (cioè mondo) è sempre un confronto possibile per il loro minimo comun denominatore: i corpi, anzi le carni. Straziate o esaltate, comunque destinate a passare, e in fondo, a non pesare.

Su *Ecosistema 2*. Animali morenti, animali desideranti, fecondità della donna, l'organico ritratto nelle sue relazioni possibili ad un ecosistema condominiale, fino ad apparire o a tendere, nell'insieme, all'inorganico. E questa tendenza viene anticipata dalla sorpresa che il lettore incontra quando, impietosito per la sorte della blatta agonizzante, si ritrova con una successione di aggettivi improvvisamente e sottilmente incongrui: le due antenne passano da essere "eleganti" a "tecnologiche". Il flusso vivo delle cose tende a indurirsi, a farsi scorza, resistenza meccanica, divenendo disperatamente silente quando sotto la stessa luce vengono ripresi gli altri oggetti dell'ecosistema: "Mentre il felino domestico osserva/ distratto l'insetto implume e sogna// corposi merli attardati nell'edera,/ tu compari e mi mostri il ventre teso// per il mestruo, un grappolo d'ovaie/ già gonfie, anch'io trascino all'aria// due o tre idee fisse, costole di granchio/ dure a marcire sulla sabbia". La donna e il gatto, tra desiderio e possibilità di fecondità da un lato, e la blatta a lungo spiata nella sua agonia, e il poeta-crostaceo dall'altro. Crostaceo, coriaceo, ossesso e concentrato su due o tre idee fisse... Anche le idee rientrano nella sfera dell'inorganico.

Su *Bildungsroman di un punk*. Qui l'aria cambia: è come essere usciti da una condizione di possibile stallo, dove alla ricognizione non possono seguire che fantasie di morte... Chi legge, tira ora un respiro. E nuovo non è solo il sentimento dell'amore, quasi provato di contropiede, quanto le sue conseguenze "logiche": ampliamento della percezione e del giudizio, incrinatura nella

logica dell'identità, riattraversamento di una memoria collettiva non solo all'insegna del dolore e dell'orrore... Perché l'interrogativo etico è semplice: "come si può essere felici se il mondo è quello che è"? E la risposta che supera l'ostacolo è altrettanto semplice (solo che un conto è pensarla, un altro realizzarla, capirla davvero, viverla): "il mondo è questo ma è anche quello". Il poeta ha attraversato come esperienza di linguaggio la "banalità" dell'orrore quanto il suo contrario (attraversamento nel linguaggio, quindi intorno e fuori di esso...). E "tregua" c'è stata anche nell'ammorbidimento del tono, delle giunture sintattiche, quasi un "romanzo", appunto. Distensione della narrazione, economia dell'accumulo, movimento interno o dall'interno, e quindi diminuito "assedio" degli oggetti.

Dentro e fuori

** (elettricità nell'aria e nella parola)*

tutto pieno, tutto teso, tutto sorretto da una rabbiosa estroflessione, la condizione elettrica della parola, bruciate tutte le sue rotondità, essiccate e rovesciate, parole che nessuno potrà mai usare per dire cose umane. Non c'è calma, silenzio, non c'è luogo di partenza che non sia reagire e ancora reagire nell'esasperazione. Tu delle parole non ne fai una pelle, e neanche un occhio come potrebbe sembrare, neanche orecchio o bocca o naso ma una crosta che dà direttamente sui nervi e sulle ossa.

**(volontà di verità e ancora degradazione dei significati)* e dunque, gli Inventari: tentativo di articolazione e tassonomia orizzontale proprio di quella melma affiorante, urbana, privata, storica. È il tuo forte, ti sei attrezzato per questo tutto pieno, usi il mezzo della poesia perché è un mezzo con cui si può mostrare il caos non caoticamente. E la cosa non ti diverte ora che invece, in giro, vi è una nuova sorta di esibizionismo, non più ideologico, non più colpevole e tormentato, non più mitologico e bugiardo, ma cinico e di maniera, apparentemente votato alla sistematica effrazione ma poi perfettamente allineato con l'immondizia della

comunicazione sociale, sua sezione letteraria.

Perché ti dai da fare per tenere in vita la parola, ripetendo il suo degrado? Chi vuoi convincere, commuovere, cosa vuoi smuovere, collassare? Le ultime ragioni del far poesia non sono poi le ragioni delle poesie. Alzi la voce, monotona e forzata, e uno, dopo ore, aspetta che finalmente cominci a parlare, che c'è qualcosa, anche piccola, su cui ti appoggi per separare il dentro dal fuori. E invece il fuori parla in vece del dentro: fanno male le orecchie prima a te per tutto il rumore che produci, non puoi sentire altro e ti gira la testa. Il suono è attaccato al concetto e non ti dà spazio, il concetto non essendo strategia di significato ricade come un fatto. Perciò inventario.

* *(accumulo e retorica della rete fognaria)*

ogni inventario è una rete fognaria, rete del corpo, della biografia, della città.

* *(manierismo come lavoro di spurgo)*

penso a Paolo Gentiluomo, ai suoi *Cataloghi*, a Sergio Beltramo, al suo *Esilio illuminista*, penso ai diversi modi che abbiamo avuto di fare questo lavoro di spurgo, una forma di manierismo ecologico in pieno postmoderno prima che precipitasse definitivamente, complici proprio alcuni autori e critici della neoavanguardia degli anni ' 60, ogni cosa nel *trash*. E penso alle cozze che sugli scogli lo fanno con naturalezza e nonostante ciò, continuano ad esseri prelibati frutti di mare. La poesia non è bianca, la poesia è nera come una cozza.

**(e cosa importa che non comparirà neanche in un porno amatoriale?)*

Con *Modi comuni* e *Rilievi* ti sento più vicino, Andrea, finalmente. Con quanta amarezza ti sgonfi e con te sgonfi (e smonti) i tuoi paesaggi! Cominci a dire, anche se il tuo dire è pur sempre soprattutto un vedere. Quanta megalomane cerebrale gioventù sei disposto a lasciarti alle spalle? Quanto dolore corporale, che è anche gioia dei muscoli che si rilassano, sei disposto a tollerare? Questo mi chiedo quando nella lettura sono arrivato ai versi: "il tuo neo sotto l'ombelico passerà/

inosservato, non ne parleranno/ in nessuna storia ufficiale/ non comparirà neppure in un porno/ amatoriale (...)" (*Comparsa*).

Il manierismo dei *Modi comuni* è un meccanismo di difesa, è abitudine al sospetto che ormai non è più un sospetto ma è abitudine a premettere un prefisso ad ogni comunicazione, è la sua antiparticella, per annichilirne l'emozione, il peso di verità, l'accusa di ingenuità, biografismo. È un meccanismo, originariamente pensato per stabilire delle distanze, per relativizzare o per dissacrare, da cui sei il primo a difenderti, scassandolo qua e là, facendo dei buchi da cui può uscire o entrare qualcosa che vale per sé.

* (*tra Leopardi e Wittgenstein*)

forse la tua poesia ha provato a toccare le corde meno pizzicate oggi, quelle "cosmostoriche", imbattendosi inevitabilmente in quella memoria filosofica e lirica che per noi vuol dire innanzitutto Leopardi (tra lucida ricognizione dello *Zibaldone* e liricità pensosa degli *Idilli*) ma che oggi vuol dire anche l'ultimo Wittgenstein: il confine logico dell'esperienza privata, quanto il fuori costituisca il dentro, quanto questo limite sia ancoraggio e difesa ultima dal silenzio. Immagino un lettore che ripercorre a ritroso questa memoria, facendosi largo tra i detriti della postmodernità e imbattendosi nell'eco, a ritroso, di un Montale dimesso e disincantato, fin giù alle radici di un illuminismo luttuoso e riottoso nel venir fuori dal suo scacco, dal suo esser cupo... Ma in fondo credo che la buona poesia oggi la si riconosca dalla sua densità di memoria, il resto non è più neanche letteratura, è sceneggiatura, parole, parole, parole... E la tua, in tutto ciò, è un pò di luce.

Note

I Idioletto

in *Segnalibro, Voci da un dizionario della contemporaneità*, a cura di Lucio Saviani, Liguori Editore, Napoli, 1995.

(1) Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano 1981. 2 II presente lavoro si colloca al confine tra le "note a margine" di un concreto fare versi (l'anceschiana "critica dei poeti") e la poetica come trasduzione letteraria (cfr. Lubomir Dolezel, *Poetica occidentale*, Torino, 1990, pp. 210 e segg.).

(2) Il presente lavoro si colloca al confine tra le 'note a margine' di un concreto fare versi (l'anceschiana 'critica dei poeti') e la poetica come trasduzione letteraria (cfr. Lubomir Dolezel, *Poetica occidentale*, Torino, 1990, pp. 210 e segg.).

(3) Cfr. Biagio Cepollaro, «La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo», in *Baldus*, n. 1 agosto 1991.

(4) Cfr. C.G. Anderson, *James Joyce and His World*, Londra, 1967, p. 113.

(5) Antonin Artaud, «Lettre de Rodez», 22 settembre 1945, in *Totem Etrangle*, Napoli, 1970.

(6) L'episodio è narrato in *Futura*, a cura di Arrigo Lora Totino, Milano, 1975, pp. 139 e segg.

(7) *Ibid.*, p. 154.

(8) Paul Virilio, *L'orizzonte negativo*, tr. it. di Maria Teresa Carbone e Mario Corsi, Genova, 1986, p. 55.

(9) *Futura*, op. cit, p. 123.

(10) Emilio Villa, *Opere I*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, 1989.

(11) *Ibid.*

(12) La lezione di Emilio Villa per i poeti dell'ultima generazione, viene registrata da Romano Luperini in *Una nuova razionalità?*, intervento critico raccolto in *Poesia italiana della contraddizione*, a cura di F. Cavallo e M. Lunetta; Roma, 1989.

(13) Il "diario" costituisce, appunto, le "note a margine" di un lavoro

concreto: si tratta di una trilogia poetica, «De requie et natura», di cui i primi due libri, *Scribeide* e *Luna persciente*, sono stati pubblicati, rispettivamente presso gli editori Piero Manni (Lecce) e Carlo Mancosu (Roma).

(14) Sulla funzione sostanzialmente evasiva di molta poesia tra il 1975 e il 1985, riflette Luperini, parlando di «rimpianto nostalgico del passato e il tentativo di una sua restaurazione». Romano Luperini, *Una nuova razionalità?*, op. cit, p. 30.

(15) Cfr. Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, tr. it. di Gino Scatista, Bologna, 1989.

(16) Cfr. Biagio Cepollaro, 'La stagnazione del Poetico e metamorfosi del realismo', in *Le voci della poesia*, Quaderni di cultura letteraria, n.1, luglio 1992

(17) Paul Virilio, in *Appuntamenti con la filosofia*, Milano, 1989, pag.148.

(18) Su tale questione rimando a Biagio cepollaro, *Arte inconciliata e contaminazione*, in *Invarianti*, autunno-inverno, 1989-90, anno III, n.11.

(19) Ibid.

(20) E' un caso di possibile prossimità tra ricerche in campi anche molto distanti, quasi sintomo ulteriore della crisi dei vecchi paradigmi.

(21) 'Implicazioni epistemologiche della distinzione vita/non vita', intervista a Francisco varela a cura di Marco Castrignano, in *Methodologia*, n.11, 1992, pag.59.

(22) E' l'impostazione adottata, nella definizione di poeti neodialettali, anche se non vi è molto sviluppata l'implicazione idiolettale, per la specificità della materia, da Franco Brevini in *Le parole perdute*, Torino, 1990. In tale lavoro non poteva ancora essere considerata, per motivi cronologici innanzitutto, la parziale e singolare convergenza tra la poesia di ricerca e poesia 'neodialettale', come in parte è emerso nel corso della X edizione di Milanopoesia (1992)., nella serata intitolata significativamente Dialetto/Idioletto. Cfr. Catalogo, *Milanopoesia*, X Ed., Milano,1992, pp.32-41.

(23) Cfr. Edgar Morin, «Le vie della complessità» in *La sfida della complessità*, Milano, 1991, p. 52. Vi si legge: «[...] ognuna delle nostre cellule, anche la cellula più modesta come può essere una cellula dell'epidermide, contiene l'informazione genetica di tutto il nostro essere nel suo insieme». Tale prospettiva può in qualche modo scavalcare la dicotomia tra olismo e riduzionismo, con implicazioni importanti relative alla compatibilità degli stili conoscitivi propri alle scienze e alla letteratura.

II. Per una metamorfosi del realismo

in Letteratura e scienza, Il Segnale- Testuale, Editrice i Dispari, Milano, 1995

III. Il presente a venire. Una lettura

in Baldus, anno VI, n.4, 1996

IV. Perché i poeti nel tempo del talk-show?

Baldus, anno IV, n. 3-4 ottobre, 1993

V. Linguaggi senza padroni. Ipotesi di riscrittura

in Altri Termini, quaderni internazionali di letteratura, nn. 6,7,8, ottobre 1986- settembre 1987, Società Editrice Napoletana, 1987

(1) G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, 1985, pag.79.

(2) G. Bàrberi-Squarotti, *Poesia: oltre il revival*, in « Altri Termini » n. 12-13, febbraio 1977; ora in *L'affermazione negata*, a cura di Matteo D'Ambrosio, Napoli, 1984.

(3) M. Lunetta, *Poesia: un neosperimentalismo materialistico*, in « AltriTermini », n. 2, giugno-settembre 1985.

(4)M. Carlino, *La scrittura e la sabbia*, in « Altri Termini » n. 2, già cit. L'eco della polemica con « La parola innamorata », o comunque con posizioni teoriche che possono stare a monte di simili poetiche, si fa sentire, a pag. 11 dove si legge: « La frattura tra parola e cosa è sanata felicemente. La parola riguadagna il paradiso terrestre da cui, secondo Benjamin, era stata scacciata, costretta all'arbitrio di una atomistica nominazione ».

(5) G. Vattimo, *La fine della modernità*, già cit., pag. 65.

(6) In un dibattito televisivo, andato in onda nel maggio dell'86sul terzo canale della TV di stato, Vattimo oppose a Perniola

la sua definizione dell'arte come « illusione », come integrazione immaginaria dell'esistenza sempre calata in poche possibilità determinate. Non molto distante da Vattimo, Antonio Porta che dichiara: « Più che mai è tempo di scelte radicali. Occorre decidersi e dire cosa si pensa senza reticenze. Per esempio io ti dico; la poesia è trasfigurazione. Punto, e mi prendo tutta la responsabilità di una simile affermazione ». Antonio Porta, *Nel fare la poesia*,

Firenze, 1985, pag. 119.

(7) Renato Barilli, *Dal leggibile all'illeggibile*, in « Letteratura tra consumo e ricerca », Bologna 1984, pag. 18.

(8) F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, 1981. A pag. 23, si legge: « parlare è combattere, nel senso di giocare, e gli atti linguistici dipendono da un'agonistica generale ».

(9) R. Perrotta, *Canto profondo*, in « Altri Termini » n. 2, già cit., pag. 46, dove, passando da un codice ad un altro, chiude: « Il mondo? Il modo di dirlo. Predicazioni... Permutazioni ».

(10) P. Mauri, *Appunti « contro ragione »*, in « Letteratura tra consumo e ricerca », già cit., pag. 50. Impietosamente: « Non possiamo più concepire la scrittura come luogo privilegiato dell'espressione; non possiamo più utilizzare il romanzo come luogo dell'intreccio e quindi della rappresentazione (o interpretazione) del reale. La concorrenza è evidente: l'apparato multimediale riduce e delimita lo spazio che era di stretta pertinenza della letteratura. Difendere un fortino in mezzo a dei grattacieli sarebbe un'anacronismo imperdonabile ».

(11) S. Lanuzza, *Spettacolografie*, in « Altri Termini », n. 2, già cit.

(12) Un caso a sé è costituito dalla poesia « orale » o « sonora » che, nell'esecuzione « dal vivo », trova ragioni non estrinseche ma strutturali.

(13) Emblematico il suicidio del poeta Bayer ed interessante l'argomentazione di Laura Mancinelli in *La razionalità dell'Avanguardia*, Torino, 1978.

(14) T. Kemeny, *Dalla poetica del rifiuto alla poetica della seduzione*, in « II movimento della poesia degli anni settanta », a cura di T. Kemeny e Cesare Viviani, Bari, 1979, pag. 23.

(15) A. Berardinelli, F. Brioschi, C. Di Girolamo, N. Merola, *La letteratura aveva ragione?*, in « Letteratura tra consumo e ricerca », già cit., pag. 57.

(16) Giuliano Mesa, *Intenzioni e scritture: alcune note*, in « Symbola », n. 5, gennaio-marzo 1985. Nello stesso numero i miei aforismi: *Intorno alla pratica poetica*

(17) « La linguistica, per esempio, risponde il linguaggio, ma non lo domanda nella sua essenza. Si limita a descriverlo, osservarlo, sezionarlo ». Gianni D'Elia, *L'amore della lingua*, in « Lengua », Numero Zero.

(18) J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, 1972.

(19) Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, 1977.

(20) « la teoria non sarà l'espressione, la traduzione o l'applicazione di una pratica, ma una pratica essa stessa. Locale e regionale », Foucault, *Microfisica del potere*, già cit., pag. 109.

(21) Lyotard, *La condizione postmoderna*, già cit., pag. 32.

(22) « Stiamo per dare un addio ad un decennio di lutti, di terrore, un decennio di sangue — e con ridotte speranze che esso sia concluso. Il Decennio si aprì con l'alba progressista del Sessantotto (...) viviamo anni di penosa eredità ». Prefazione a *Poesia degli anni Settanta*, Milano, 1979, pag. 13.

(23) Franco Cavallo, *Che cosa si può dire*, in « Altri Termini », n. 8, giugno 1978.

(24) S. Vassalli, *La notte della cometa*, Torino, 1985.

VI. Postmodernismo, terziario culturale e crocianesimo di ritorno

in Altri Termini, quaderni internazionali di letteratura, nn. 9 – 10, ottobre 1987- maggio 1988, Società Editrice Napoletana, 1988

(1) La *Letteratura italiana d'oggi* (Roma, 1987) di Giuliano Manacorda affronta questa problematica come preliminare metodologico per poi risolverla di fatto, attraversando i fatti letterari del ventennio con continui riferimenti alle condizioni extraletterarie. Il presente lavoro prende spunto da questa « storia » tentando di ipotizzare un'interpretazione che spieghi in qualche modo la situazione « di confusione » nei fatti letterari dell'ultimo periodo.

(2) Lea Vergine, *La polemica artistica non c'è più*, Alfabetà, gennaio 1988, pag. 5.

(3) Pur schematizzando, Perniola, coglie la sostanza del processo già alla fine degli anni 70: « La situazione attuale segna il punto estremo di dissolvimento del rapporto illuministico tra cultura e società. Tra giornalismo e opinione pubblica, tra università e lavoro professionale, tra ideologia e partito, c'è uno scollamento che si sta trasformando in un abisso incolmabile » e più avanti: « Giornalismo, scienza e politica perdono effettualità, si riducono ad utopia e decadono a decorazione ». Mario Perniola, *La società dei simulacri* (Bologna, 1980); pag. 47. Ad ogni modo non si è d'accordo con Perniola riguardo alla mancanza di effettualità: l'effettualità esiste e gli anni '80 lo hanno dimostrato.

(4) E sulla profondità e pericolosità della situazione scrive Cavallo senza mezzi termini: « Quattro anni di demo-craismo hanno creato una sorta di movimento *à rebours* le cui conseguenze forse ancora non siamo in grado di valutare. Si è trattato di una vera e propria mutazione antropologica ». Franco Cavallo, *Complessità e mutamento* in Altri Termini, 6-7-8, ottobre 1986-settembre 1987, pag. 3.

(5) Per tutte, si consideri la « sterzata » di Asor Rosa in Giuliano Manacorda, op. cit., pag. 334.

(6) Ci si riferisce alle revisioni di *Salvo Imprevisti, Collettivo r*, e altre. Ma su questi mutamenti di rotta si rimanda a Giuliano Manacorda, op.cit., pag. 220 e ss.

(7) « Sgomenta il peso delle questioni che la nozione di memoria (storica e personale) porta alla luce. Ad esempio, sono bastati gli ultimi sei o sette anni di terrorismo, di politica della unità nazionale (...) perché interi blocchi di problemi venissero rimossi e considerati inesistenti » così Franco Fortini, *II controllo dell'oblio*, in *Insistenze*, Milano, 1985, pag. 131.

(8) In questo quadro andranno viste le richieste di una poesia fondamentalmente evasiva anche se l'aggettivo che si preferisce è « desiderante ».

(9) Manacorda così riassume: « Se il problema centrale continua a rimanere per i letterati quello del rapporto col politico, schematizzando si potrebbe tracciare una duplice articolazione a sua volta suddivisa, in ciascuno dei suoi bracci, in una doppia linea: coloro che rivendicano l'autonomia della letteratura rimproverando alla neoavanguardia un sinistrismo politico che vanta la primogenitura della contestazione e mette all'ordine del giorno la morte dell'arte, e coloro che la rivendicano non dimenticando la lezione ricevuta ma, insieme, cercando di riallacciare il testo ad esperienze meno tecniche e più vissute. In secondo luogo, coloro che proclamano il primato della politica (rivoluzionaria) e considerano la separatezza letteraria come una forma di politica conservatrice; e coloro che lo proclamano riallacciandosi all'ala ultra delle neoavanguardie ». Giuliano Manacorda, op. cit., pag. 103-104.

(10) In questo progetto diventano indispensabili i contributi di discipline come la filosofia, la sociologia critica, l'estetica. Al di là delle paralisi e della nostalgia, nel tentativo di estendere la riflessione sulla poetica (già così difficile) a tutta la pratica teorica come prassi sociale. Ma su ciò più avanti.

(11) Cfr. a questo proposito Lello Voce, *La nostalgia del futuro*,

Altri Termini, già cit. e Mariano Bairo, *Di « trasparenza », di retorica, d'altro*, ivi, pag. 8.

(12) Giuliano Manacorda, op. cit., pag. 338. Al termine del dibattito organizzato da *Alfabeta* (1984) sul senso della letteratura, Porta afferma « La poesia è forma del sentimento ».

(13) « Una piccola borghesia certamente rinnovata: eclettica e nello stesso tempo monoculturale, nemica dei cosiddetti " ideali " e magnetizzata dalla società dello spettacolo, polimorfa, sradicata, fluttuante e soprattutto molto più estesa della piccola borghesia tradizionalmente nota (da cui erano usciti a schiere, per circa un secolo, gli intellettuali) ». Alfonso Berardinelli, *L'esteta e il politico*, Torino 1986, pag. 68.

(14) Ci si riferisce ad iniziative milanesi di cui chi scrive è a diretta conoscenza: caposcuola in tal senso è il *Caffè Letterario Portnoy* che da due anni ospita un poeta al giorno. La poesia, motivo di richiamo, è quindi utilizzata in modo intensivo e quantitativo più o meno come il piano-bar. Giustamente si è pensato di alleggerire ulteriormente le serate, invitando cantanti di musica leggera che non di rado sono anche poeti .

(15) L'uno dissolvendo lo statuto della critica, l'altro legittimando «scientificamente » la logica della sopraffazione.

(16) « Le ideologie, che coprono gli antagonismi respinti, non si lasciano più ascrivere alla falsa coscienza di collettivi; vengono ricondotte ai modelli di una comunicazione quotidianamente distorta ». J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, 1987, pag. 347.

(17) Cfr. Giancarlo Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Torino, 1979, pag. 146.

(18) La circolarità del processo è formalmente omologa alla sparizione dell'Altro all'interno delle poetiche che considerano i linguaggi come ipostasi. Relativamente alla sparizione del nesso tra potere e linguaggi si rimanda al mio *Linguaggi senza padroni e ipotesi di riscrittura*, Altri Termini, op. cit., pag. 17.

(19) « Una circostanza però non va persa di vista. Collocare il libro in una dimensione dichiaratamente merceologica significa laicizzarlo, sottraendolo all'aura sacrale di chi lo consideri manifestazione di pure essenze spirituali ». V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Milano, 1984, pagg. 87-88. Che è come dire che l'unica alternativa alla misticheria è l'accettazione convinta e senza pentimenti dell'esistente. Vale come esempio di cinismo

all'altezza dei tempi attuali.

(20) Ci si riferisce al suicidio di Remo Pagnanelli su cui non si rifletterà mai abbastanza.

(21) Che sia questa la condizione complessiva che costringa il Sud a non proiettare sogni di pacificazione interclassista, anche sul piano della pratica letteraria?

(22) Vale la tipologia di Berardinelli come esemplificazione esaustiva. Berardinelli, op. cit., pag. 73-74.

(23) La riformulazione di una poetica o di poetiche neosperimentali non può prescindere dall'extraletterario, ricollegando così la tensione delle forme alle problematiche proprie agli anni '50-'60, problematiche occultate e liquidate dalla Neoavanguardia.

(24) Gérald Roulet, *Dalla modernità come strada a senso unico al postmoderno come vicolo cieco*, in Marx Centouno, Numero 4, pag. 69.

(25) Ivi.

(26) J. Habermas, op. cit., pag. 366.

(27) Ivi, pag. 352.

(28) Ivi, nota a pag. 353.

(29) Ivi, il capitolo dedicato ad Heidegger, pag. 135.

(30) Ivi, pag. 209, dove si legge: « L'esteticizzazione del linguaggio, che viene pagata al prezzo della duplice negazione della specificità del discorso normale e di quello poetico, spiega anche l'insensibilità di Derrida di fronte alla polarità ricca di tensioni fra la funzione poetica dischiudente il mondo del linguaggio e le funzioni linguistiche prosaiche intramondane ».

(31) D'altra parte la difficoltà di una nuova descrizione che non sia puramente riconducibile ad un modello teorico non può non generare ambiguità, ma sforzi verso questa meta si stanno compiendo: Lorenzo Cillario, *Per la critica dell'ideologia dell'automazione flessibile*, in Marx Centouno, Op. cit., pag. 101.

(32) « Luhmann trasferisce le stesse qualità che Foucault aveva attribuito, servendosi di un concetto trascendental-storicistico di potere, alle formazioni di discorsi, a sistemi operanti autoreferenzialmente, elaboranti senso». J. Habermas, op. cit., pag. 354.

(33) L'attenzione che si dà alle problematiche filosofiche è giustificata dal modo come concretamente operano i paradigmi

teorici nella riflessione letteraria, anche se ciò non sempre è palese. Ad ogni modo: C. Preve, *I conti con Hegel*, in Marx Centouno, pag. 39.

(34) Su questi temi relativi alla non elusività delle problematiche coagulate intorno alle neoavanguardie, il lavoro di *Quaderni di critica*, a cui fa cenno Manacorda, op. cit., pag. 349.

(35) Ancora nel 1984 Majorino con tenacia insiste sulla responsabilità dello scrittore di fronte all'extraletterario che in definitiva dà senso alle sue pratiche, insiste anche, ed è più raro nell'attuale panorama, sui nessi tra formalismo e corporazione letteraria, centrando in qualche modo il problema sia sul piano del lavoro critico sia su quello creativo. Ci si riferisce a *Provvisorio* (Milano, 1984) e *Passaggi critici* (Bergamo, 1984).

(36) Così Manacorda sui tre progetti di *Tam Tam*: «Statisticamente, l'ipotesi più frequentata è quella della "scrittura visuale" (...) La seconda ipotesi, quella della poesia elementare, poteva considerarsi come la tendenza più pura per tradurre in immagini la smaterializzazione del linguaggio, e punta estrema della polemica contro tutti i terrorismi verbali, da affondare nel ricordo con l'arma dell'ironia, del nonsense, della (apparente) fatuità (...) Infine si proponeva la "poesia totale", definibile come "una globalità di tendenza in un momento ben preciso" e di cui primo assertore era Adriano Spatola». G. Manacorda, op. cit., pag. 225-226.

(37) Sull'isolamento come inevitabile conseguenza della coerenza d'una ricerca più che decennale cfr. *L'affermazione negata - Antologia* di Altri Termini a cura di Matteo D'Ambrosio, Napoli, 1984.

(38) A questo proposito due testi, diversissimi nel genere e nella sostanza, come *Blak-out* di Balestrini e *Dominio e sabotaggio* di Toni Negri, possono essere accomunati dalla stessa velleità sensual-dannunziana che li anima, dove il novello Tirteo tenta con voce stridula l'epos di fantasmi a forza calati nella realtà. Sintomo della mai risolta problematica del rapporto concreto tra intellettuale e soggetti sociali.

(39) Che è ancora tutto da fare, da riprendere dopo l'interruzione degli anni '80.

VII. La poesia in Campania. Sesta Generazione

in *La poesia in Campania*, a cura di Michele Sovente e Biagio Cepollaro, Forum/ Quinta Generazione, Forlì, 1990.

(1) Matteo D'Ambrosio, *La ricerca letteraria a Napoli*, Dick Peerson, 1987; pag. 66

(2) Matteo D'Ambrosio, *Alfabeta* n° 106, marzo 1988; pag. 21.

(3) Ivi

(4) Bruno Arpaia e Silvio Perrella, *Il Mattino*, 30 novembre 1987.

(5) Punto di riferimento per le coordinate del dibattito letterario di questi anni, in una prospettiva a metà tra cronaca e storiografia, si considera: Giuliano Manacorda, *Letteratura italiana oggi, 1965-1985*, Roma, 1987.

(6) Nell'ambito del questionario diffuso da *Altri Termini* sulla situazione letteraria attuale, Francesco Leonetti concorda con la tesi del questionario: «I caratteri invece recessivi del lavoro artistico e letterario del Settanta sono appunto l'ondata di neo-orfismo e di neo-ermetismo», *Altri Termini*, n° 6-7-8; pag. 73-74.

(7) Cesare Viviani così riassume: «con la soggettività 'decentrata', anche il mito cessa di essere contrapposto al soggetto». Kemeny-Viviani, *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, 1979; pag. 13.

(8) Risulta grosso modo vicina l'analisi di Lunetta: «La poetica degli oggetti, punto di forza della migliore ricerca degli anni sessanta, si è progressivamente avvilita nella poetica dell'ovvio». Mario Lunetta, *Introduzione a Poesia italiana oggi*, Roma, 1981; pag. 11.

(9) Giorgio Patrizi: «Nel momento in cui la spinta propulsiva della neoavanguardia e dello sperimentalismo coevo andò esaurendosi (...) la cultura del consumismo rimise in circolazione una pratica letteraria legata a più vieti procedimenti d'effusione patetica e consolatoria (...). Giorgio Patrizi, *Altri Termini* già cit.; pag. 102.

(10) Mario Lunetta, *Altri Termini* n° 2, giugno-settembre 1985.

(11) Biagio Cepollaro, *Postmodernismo, Terziario e Crocianesimo di ritorno*, in *Altri Termini* n. 9-10, ottobre 1987 - maggio 1988.

(12) Franco Cordelli, *Il poeta postumo*, Lerici 1978. Qui la problematicità del fenomeno viene indagata a tratti con estrema lucidità: «Ma questo pubblico cos'è? Da chi è composto? Chi è venuto al Beat 72 quest'inverno e questa primavera? (...) quaranta studenti, una ventina di amici «non addetti ai lavori» trenta persone dell'ambiente teatrale, (...) trenta indiscutibili ragazze (...) Prima di tutto verificiamo *in corpore vili* l'ipotesi dell'antologia *II pubblico della poesia*: che il pubblico è composto di soli poeti (...) Affiora

brutalmente una latenza: la volontà di tutti d'essere «poeti» (...) Le società industriali avanzate scatenano queste fughe in avanti» (pagg. 37-38).

(13) *Poesia della voce e del corpo*, a cura di Matteo D'Ambrosio, e Felice Piemontese, Napoli, 1980; pag. 6.

(14) Ivi.

(15) *Perverso Controverso*, a cura di Matteo D'Ambrosio; Napoli, 1981; pag. 13.

(16) Ivi.

(17) AA.VV., *Tangram*, racconti e poesie, pref. di Aldo Abruzzese, Napoli, 1985.

(18) Nella prefazione a *Tangram* così si esprime: «Chi si è raccolto intorno a questa pubblicazione ha voluto definirsi poeta, vuole riconoscersi ed essere riconosciuto in tale istituzione. Bene: io credo che questa intenzione, questo desiderio, magari anche questa ambizione bastino a sanzionare il prodotto che ci viene offerto come poesia, poesia vera ed autentica. (...) Piccoli frammenti dispersi nell'universo delle merci. Non hanno bisogno di altra sanzione che non sia quella enunciata nel piccolo spazio in cui l'operazione si consuma. Non sono né belli né brutti, sono» (pag. 7). Abruzzese, con questo giudizio, nega che nel postmoderno la poesia in genere possa aprire nuovi spazi all'immaginario, essendo comunque dequalificata rispetto alla sua «Forma originaria». I poeti raccolti da *Tangram* sono: Nora Catalano, Paola Civile, Ariele D'Ambrosio, Lucia Dell'Anno, Antonio Fabozzi, Enrico Fagnano, Giorgio Forte, Paola Rago, Emilia Santoro, Nando Vitali.

(19) Sulla questione del medium e della condizione della poesia, Paolo Mauri: «La concorrenza è evidente: l'apparato multimediale riduce e delimita lo spazio che era di stretta pertinenza della letteratura. Difendere un fortino in mezzo a dei grattacieli sarebbe un anacronismo imperdonabile: possiamo soltanto simulare la difesa o celebrarne i riti». Paolo Mauri, *Appunti contro ragione*, in *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo, Bologna, 1984; pag. 50.

(20) «Siamo di fronte ad un tentativo — disperato e utopico, ingenuo e disinvolto — di riappropriazione della parola e della comunicazione. Quanto possa esserci in ciò di 'restaurazione' o invece di 'rottura' sta tutto nell'ambiguità stessa di quel fenomeno che abbiamo chiamato 'americanizzazione del dissenso', in cui rientrano anche certe manifestazioni pubbliche (in esse la recitazione della poesia diventa spettacolo e il poeta si trasforma spesso in una sorta di cantautore)». Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino, 1981; pag. 870-871.

(21) Volenti o nolenti, il rinnovamento della lingua, dato l'intenso rapporto tra scritto e parlato stabilito dalla TV, non è più roba per letterati o retori. Esso è paradossalmente nelle mani di chi scrive per i mass media o produce

testi il cui scopo è raggiungere un pubblico vastissimo». Domenico Starnone, *La lingua dei media*, in *Dove va la lingua italiana?*, Bari, 1987; pagg. 173-174.

(22) Lingua italiana in alternanza «in modi e forme diverse da luogo a luogo, ma dappertutto regredienti, con le parlate locali, i vecchi dialetti, tutti profondamente intrisi di italianismi, tutti diventati la variante casalinga e affettiva, ora bassa e sguaiata, ora tenera, del comune parlato italiano». Tullio De Mauro, *Viva e vera*, in *Dove va la lingua italiana?*, op. cit., pagg. 71-72. Pasolini, ancora nel '64, prevedeva una lingua omologata, economica, industriale, mentre il letterato aveva il compito della «espressività linguistica, che viene a coincidere con la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione». Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, Milano, 1972; pag. 23. Nulla di tutto questo e, in prospettiva, nella società postindustriale così come si è rivelata nel Decennio che sta per finire, al contrario, l'espressività e le sue implicazioni estetiche sono assunte direttamente dalla riflessione pubblicitaria: «La funzione estetica della pubblicità non può essere trascurata (...) essa fornisce un campo libero alla creatività». Abraham Moles, *La qualità della pubblicità televisiva*, in *Mass Media*, n. 5, novembre-dicembre 1988.

(23) «I dibattiti che oggi polarizzano i discorsi sulla pubblicità riguardano l'accelerazione continua del processo di perdita di senso di tutti i linguaggi. (...) Quello che mi sembra tragico è il fatto che noi, in questa accelerazione e frantumazione sempre più forti dei linguaggi, siamo ormai ad una soglia critica della nostra capacità di metabolizzare il rapporto tra finzione e realtà». Alberto Abruzzese, *Strumenti inconsapevoli*, in *'68 Vent'anni dopo*, Roma, 1988; pag. 140.

(24) Soprattutto il McLuhan di *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1967; pag. 75 e sgg.

(25) Si riferisce alla discussione di Barilli in *Tra presenza e assenza* (Milano, 1981) del concetto di «Raccogliitore» che in McLuhan ha un significato critico contro il torpore indotto dai media, in relazione al passaggio da una forma ad un'altra della Tradizione e al «montaggio» di codici diversi. In Barilli la funzione critica della consapevolezza mediologica si perde a vantaggio di una tecnica fenomenologicamente considerata come innovativa. Di qui la lettura di Barilli di una Modernità che ha detto sostanzialmente tutto e quindi si supera nel ciclo della citazione.

(26) Antonio Porta, *Nel fare poesia*, Milano, 1985. A pag. 119 si legge: «Più che mai è tempo di scelte radicali. Occorre decidersi e dire che cosa si pensa senza reticenze. Per esempio io ti dico: la poesia è trasfigurazione». È evidente l'assunto crociano che viene in soccorso all'exavanguardista, ma è anche evidente la doppia possibilità insita nella spettacolarizzazione della poesia (Porta è stato instancabile organizzatore di MilanoPoesia), il doppio

esito, insomma, della nuova condizione linguistica: da un lato, questo, rappresentato da Porta— fondamentalmente regressivo e restaurativo —, dall'altro, quello che riprendendo il livello adeguato della riflessione, accetta la sfida della nuova posizione della poesia all'interno della situazione linguistica creata dall'enorme incremento delle comunicazioni di massa.

(27) La differenza è comunque consistente; la funzione liberatoria della poesia era surrealisticamente intesa da Percorsi nell'ambito di un insieme di pratiche anche sociali tese allo stesso obiettivo, cosa invece assente nel manifesto di De Mauro e Pontiggia (*La parola innamorata*, Feltrinelli, 1978).

(28) «L'opposizione tra ideologia e utopia è dissolta: l'effettualità è per entrambe un pio desiderio. Il risultato finale è dunque mera decorazione». Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, 1980; pag. 48.

(29) Biagio Cepollaro, *Postmodernismo, Terziario e Crocianesimo di ritorno*, già cit., dove si legge: «C'è un nesso tra la crisi della ragione — vera o presunta che sia —, lo sviluppo prepotente del «terziario culturale» in questi ultimi quindici anni, la formazione e l'emergenza di un nuovo ceto di «nuovi piccolo-borghesi», il clima culturale e di costume post-moderno, la propagazione e diffusione di filosofie misticheggianti e, non ultimi, "crocianesimi di ritorno" in letteratura» (pag. II). Così, nello stesso numero di *Altri Termini*, Baino e Voce concludevano l'analisi delle antologie letterarie degli ultimi anni: «Riteniamo, in conclusione, che alcune delle prove antologiche di quest'ultimo quindicennio, evitando di tener conto della dinamica delle tendenze, abbia contribuito a dar fiato alle tesi di moda relative al dissolversi delle ideologie. La svalutazione di queste ultime, presentata come fattore di progresso e di evoluzione storica (in realtà, e più semplicemente, un'ideologia tra le altre), ha favorito il consumismo culturale e il diffondersi di una concezione dell'opera letteraria come «autorivelazione». Mariano Baino-Lello Voce, *L'indice e l'ideologia (note su alcune antologie italiane di poesia)*, *Altri Termini*, n. 9-10, ottobre 1987 - maggio 1988; pag. 36.

(30) Renato Barilli, *Viaggio al termine della parola*, Milano 1981.

(31) Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino 1978.

(32) Gianluigi Beccaria, *Grande stile e poesia del Novecento*, in *Sigma* 2/3, 1983.

(33) Questo pericolo sorto con la cultura della neoavanguardia e cresciuto in questi anni fino alle reazioni in senso anti-formalistico, è avvertito da Majorino che ancora nell'84 insiste su questo problema: «La precipitazione nella scrittura ha provocato iperletterarietà, circoscrizione tra gli addetti. Scarse le formalizzazioni adeguate al movimento del reale dirimpetto alle quali montano testi cinici, merci da buttare dopo la consumazione». Giancarlo Majorino, *Passaggi critici*, Bergamo 1984; pag. 36.

(34) Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1980; pag. 170.

(35) D'ora in poi per indicare *Altri Termini*, si userà l'abbreviazione A.T.

seguita dal numero e dalla pagina cui ci si riferisce.

(36) Questo discorso può portare lontano: contrariamente all'utopia di Adorno d'una pacificazione con la Tradizione in una fantomatica società liberata, la pacificazione è avvenuta qui e ora e senza altre pretese. Nella Teoria Estetica quasi un presagio: «È possibile che ad una società pacificata tocchi di nuovo l'arte pacifica che oggi è divenuta complemento ideologico della società non pacificata (...) T. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, 1970; pag. 434.

(37) È interessante notare questa declinazione del manierismo assumere finalità dichiaratamente neoclassiche in uno degli autori più «trasgressivi» degli anni '70: ci si riferisce a Michelangelo Coviello e ai testi presentati nel corso della rassegna milanese *Poeti d'inverno* documentata da un testo edito da Corpo 10 nel 1987. Inversione di tendenza: dall'uso dissacratorio della citazione aulica al compiacimento neoclassico.

(38) Quanto siano distanti i «campi poetici» condizionati dall'ermeneutica da quelli condizionati dall'allegoria, lo dichiara, presentando un suo lavoro, Romano Luperini: «Penso infatti che il misticismo e/o il nichilismo oggi prevalenti abbiano il loro presupposto in poetiche di tipo simbolistico, alle quali mi sembra utile opporre un realismo allegorico, consapevole della scrittura e del linguaggio non meno della necessità di rinunciare a ogni fondamento di tipo metafisico». Romano Luperini, in *Alfabeta*, 110-111, luglio-agosto 1988; pag. 14.

(39) Esempi simili si ritrovano nella poetessa Rubina Giorgi, romana, ma attiva a Salerno, che appunto studia e diffonde il verbo holderliniano. Rubina Giorgi, *Esercizi di stile 2-3-4*, Ripostes.

(40) Marco Longo, *Là dove la ruota gira*, gruppo Farà, Bergamo, 1981, dove si legge: «vi sono forme in cui sono costretto / che sono porte e delimitano spazi / non c'è danza e non c'è gioco / non c'è terreno sotto le scarpe / nel cuore dimorano spettri notturni» (pag. 36).

(41) La scelta del termine va giustificata: non si tratta di una connotazione in qualche modo negativa — come spesso si è usata in questi anni — ma di una categoria positiva, riferibile all'ipotesi di Walter Siti che rimanda al nesso tra poesia e lingua comune. Per quanto a nostro avviso la stessa nozione di lingua comune è divenuta in questi anni assai problematica, l'atteggiamento etico che sottende il discorso di Siti ci pare in qualche modo «riciclabile» anche negli anni '80 caratterizzati dalla moltiplicazione degli effetti dei *media* sulla lingua. Del discorso di Siti si privilegiano qui alcuni luoghi: «E in che modo può essere bandita una "lotta per il realismo" senza confondersi nel contenutismo più o meno tollerante?»; o anche: «la scelta realista si caratterizza per l'esistenza d'un rapporto stretto tra testo ed extratesto». Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, 1975; pag. 20. Siti definisce neocrepuscolare la problematica di questo tipo di realismo. Funzionerebbe, insomma, da antidoto all'ermeneutica e alle sue degenerazioni

misticheggianti.

(42) «II poeta è determinato dall'idea di una lingua unica e unitaria e di una enunciazione unitaria, monologicamente isolata». Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979, pag. 104.

VIII. Su 'Quattro quaderni' di Giuliano Mesa

in l'Immaginazione, n. 174, gennaio 2001

IX. Pinocchio (moviole) di Mariano Baino: una lettura.

in Lo stato delle cose, bimestrale, n. 13, 2001

X. Lettera ad Andrea Inglese, come se fosse una postfazione

in Andrea Inglese, Inventari, Zona editrice, Genova, 2001