

**Giorgio Linguaglossa**

## **DAL DISCORSO LIRICO ALLA POST-POESIA**

Mario Benedetti, Massimo Sannelli, Leopoldo Attolico, Salvatore Martino, Lidia Are Caverni, Laura Canciani, Massimo Giannotta, Maria Teresa Ciammaruconi, Marco Onofrio, Andrea Di Consoli, Luca Benassi

Certo che c'è un modo diverso di fare poesia tra Nord e Sud. La latitudine così come la longitudine, cambiano il profilo di una lingua, cambiano la sensibilità. Con la pubblicazione dell'antologia *La linea lombarda* di Anceschi nel 1952, la marginalizzazione della «Linea meridionale» diventa un fatto compiuto. Poeti del calibro di Luigi Compagnone, Stefano D'Arrigo, Sebastiano Addamo, Gesualdo Bufalino (tanto per restare negli anni ottanta) e, negli anni sessanta, Guido Calogero, sono degli isolati, delle monadi che non comunicano neanche fra loro. I vincitori dettano le regole: la poesia meridionale viene espunta dalla storia della poesia italiana con la complicità del conformismo della critica letteraria, sempre più inesistente ed evanescente.

Con gli anni ottanta e novanta si consuma la definitiva subordinazione della poesia meridionale all'egemonia del parametro stilistico imposto dalla poesia di matrice lombarda e dal post-sperimentalismo.

Recentemente, in una intervista, mi è stato chiesto quale sarà, in un tempo irrequieto come il nostro, il futuro della poesia.

Ho risposto che gli ultimi libri di poesia (tra cui metto anche il mio *La Belligeranza del Tramonto* (LietoColle, 2006), sono venuti alla luce in un tempo impaziente, un tempo in cui il discorso poetico è rimasto irrimediabilmente indietro rispetto alla velocità di riproduzione e rinnovamento dei linguaggi mediatici. Ciò che in un tempo lontano era una attività di «avanguardia» è oggi diventata una attività di numismatici che collezionano monete fuori corso. L'emancipazione dalla letteratura borghese non è avvenuta e, forse, mai più avverrà; gli dèi sono tramontati e dio è scomparso, e probabilmente è meglio che le cose siano andate così. Nel frattempo la poesia si è mutata in *discorso poetico*. Qualcosa di determinante nel suo DNA si è mutato irreversibilmente. Qui non si tratta di indicare come perduta l'«innocenza» della scrittura poetica (ammesso e non concesso che sia mai stata innocente), e neanche l'ipercriticismo (anch'esso una diversa modalità di confezionamento dell'«innocenza»). Ciò che un tempo apparteneva alla profondità adesso pertiene alla superficie, ciò che un tempo corrispondeva alla fenomenologia di apparenza ed essenza, adesso pertiene ad una dimensione unica che comprende e giustappone superficie e profondità, durata (dell'opera d'arte) e suo carattere transeunte, periclitante, effimero. Davvero, non c'è alcun dramma nella scomparsa della poesia, che è stata sostituita dai paralinguaggi degli addetti ai lavori. Ci inoltriamo sempre di più in un mondo virtuale ed effimero e non vedo perché la poesia non debba situarsi entro questo contesto culturale come meglio le aggrada e meglio la soddisfi. Alla «coscienza infelice» di Hölderlin e di Leopardi fino al primo Montale è subentrata la coscienza felice della piena integrazione della società globale.

Mi chiedo, chi oggi riflette sul «metodo» che negli anni settanta Franco Fortini suggeriva ai letterati italiani:

Ogni composizione poetica dovrebbe essere sottoposta ad una prova di resistenza dei materiali, ad esempio

- raddoppiando o dimezzando il tempo di lettura
- trattando la dizione mediante deformati fonici arbitrari
- pronunciandola con cadenze dialettali varie
- sperimentando quale è l'unità minima espressiva a carattere riassuntivo simbolico del tutto; sulla base del principio (anticrociano) che la positività è da ricercarsi nelle macro e non nelle macromolecole
- traducendo

Credo che oggi sia giunto il momento di mettere a fuoco la nuova «ideologia del conformismo», la «nuova insensibilità» delle élites intellettuali nella situazione del Dopo il Moderno. E chiederci se non sia il caso di ritornare con urgenza alla lezione di un Fortini e capire il perché, tra l'impostazione di Fortini e quella di Vittorio Sereni, sia stata quest'ultima a prevalere. Quali sono state le ragioni politico-estetiche che hanno determinato il successo della riforma gradualistica del linguaggio poetico introdotta da Sereni e spalleggiata da Giovanni Raboni? È indubbio che la riforma sereniana offriva un traliccio stilistico, un paradigma stilistico più adatto alle esigenze di rappresentanza culturale della piccola borghesia italiana da sempre alla ricerca di una stabilizzazione sociale, economica e politica. Quella riforma stilistica era indubbiamente più rispondente alle esigenze di una classe in perenne attesa di riconoscibilità e di rappresentanza culturale. D'altro canto, la strada suggerita da Fortini era davvero ostica e in salita, avrebbe significato una situazione di attrito e di rigetto delle posizioni stilistiche della piccola borghesia italiana, avrebbe comportato l'introduzione di «una prova di resistenza dei materiali» che avrebbe ridotto in calcinacci la costruzione del Palazzo stilistico. Fatto sta che la strada indicata da Fortini è rimasta da subito un sentiero interrotto, anzi, un sentiero abbandonato. La mancata attuazione di una riforma culturale della poesia italiana e lo scacco subito dalla proposta fortiniana sono due pesantissime pietre che pesano ancora oggi (e peseranno forse molto di più nel prossimo avvenire) sulla poesia contemporanea. Da un lato il letargo politico dell'Italia, dall'altro la stagnazione culturale (o meglio, il conservatorismo culturale) della società italiana hanno favorito questo disegno sul quale, in ultima analisi, è stata fondata la lenta ripresa economica italiana degli anni ottanta e novanta e sul quale è stato edificato il decennio della ristrutturazione craxiana dell'economia italiana.

Fatto sta che oggi la parola «impegno» è ormai invecchiata e fuori corso, parlare di «riforma» del linguaggio poetico viene addirittura considerata un'eresia; il qualunquismo, il tautologismo e il talqualismo della poesia dei più giovani e meno giovani è una spia allarmante di questo conservatorismo di massa. Siamo entrati nello spazio internetiano dei blog e degli innumerevoli siti dove si propaga come una peste la simil-poesia. Alla società di massa è definitivamente subentrato lo spazio della post-massa. Come ha affermato Baudrillard è «la massa stessa che mette fine alla cultura di massa». Nei linguaggi poetici degli anni Dieci si afferma e si propaga alla velocità della luce, uno stile «polivalente», un «surrogato», uno stile «emulsionato», dove vengono a coesistenza un certo numero di frasari de-privati, multi-uso, de-territorializzati, che comunicano tra di loro come tra vasi comunicanti, una stessa religio, quella del conformismo modellizzato, standardizzato: quello della post-massa la cui regola aurea è, appunto, la riconoscibilità assoluta e univoca delle scritture poetiche. Ormai nessuno delle nuove generazioni si pone la domanda di comprendere il mondo con spiegazioni, ipotesi, responsabilità; antiquati miti reazionari, che ingenuamente la mia generazione credeva di aver debellato, riacquistano vigore e credibilità: lo scrivere bene, l'innocenza dello scrittore, l'aura delle parole poetiche, l'invasione delle storie d'amore catechizzate e drammatizzate, una retorica della interiorità e del buonismo si sostituiscono all'esigenza di una riflessione politico-estetica della situazione attuale dell'arte.

«Questa spoliticizzazione dell'arte, - scriveva nel 1953 Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura* - della Letteratura, non può essere accidentale, particolare. È l'espressione di una crisi generale che si potrebbe così definire: ideologicamente la borghesia non ha più realtà *immediata*, moltiplica gli schermi, i ricambi, le mediazioni: quasi non le si riconosce più una fisionomia».

Credo che oggi, anche nella situazione di disarmo generale dell'intelligenza del Dopo il Moderno, non ci possa essere altra strada che quella di un nuovo impegno e di una nuova responsabilità del *discorso poetico*. Oggi più di ieri, il ruolo dello scrittore dipende dalla tragicità di un *linguaggio impossibile*.

Non per paradosso, ma sono convinto che oggi l'unica forma possibile di scrittura sia quella del *talqualismo* delle scritture letterarie denaturate alla Valerio Magrelli, alla Franco Marcoaldi alla Vivian Lamarque, etc; al di fuori del *minimalismo* sembra non esserci nient'altro che il minimalismo. Il minimalismo di una cultura piccolo borghese che non vuole arretrare di un passo sembra occupare tutto lo spazio dell'orizzonte poetico. Ma non è vero. Bisogna dirlo con forza ai giovani: non imitate i modelli deresponsabilizzanti offerti dai falsi padri. La via da seguire è esattamente l'opposta: la critica radicale ai falsi padri e ai falsi modelli che essi rappresentano.

L'arte e la letteratura europea degli anni novanta del novecento, sembrano segnare il passo di una lenta e inarrestabile crisi della grande cultura novecentesca. L'arte dell'ultima decade del Novecento sembra

avviluppata in una inarrestabile *deriva epigonica* delle grandi direttrici della cultura novecentesca. Si profila una crisi di identità di *una* cultura, determinata anche dal dato di fatto della scomparsa del *limen*, della divisione in due parti dell'Europa, che in qualche modo contribuiva a tenere in vita una certa *belligeranza* politica, etica ed estetica nello scontro tra i due blocchi.

Oggi, noi non possiamo comprendere la crisi della cultura epigonica del *minimalismo* senza gettare lo sguardo al di là di essa, a quegli sviluppi dell'arte contemporanea che sembrano prefigurare uno sbocco, una via di uscita dall'arte dei *minimalia*.

Credo che la poesia degli ultimi due decenni del novecento debba esser catalogata in questo quadro problematico, in quelle linee di forza che si dispiegano all'interno del minimalismo producendone una implosione tematica e stilistica, e all'esterno di esso una invasione di elementi allotrî quali le istanze narrative. Fanno ingresso in poesia in modo massiccio i linguaggi della cronaca «privata», delle cronache, dei gergalismi, i linguaggi specialistici; negli esiti più maturi fa ingresso il linguaggio saggistico. Le istanze critico-saggistiche prendono il posto lasciato vacante all'interno della forma-poesia. Il discorso poetico riceve così una enorme congerie di materiali di «inquinamento» e di «impurità», con la conseguenza che gli esiti poetici vengono contrassegnati da un mix di elementi spuri e allogeni. Il «duogo» della poesia diventa, per riflesso, un luogo spurio e allogeno. La poesia perde la «riconoscibilità». La poesia contemporanea diventa così il luogo dove si incontra una mixture di linguaggi e gerghi specialistici, di linguaggi di nicchia e di settore, di linguaggi saggistici, e reperti di esistenzialità del quotidiano, trapiantato direttamente (e acriticamente) dalla «vita» allo spazio letterario. Il quotidiano diventa così un «pronto-fatto», una miniera di elementi la cui matrice «magica» può essere applicata alla pagina bianca senza patemi d'animo. Il luogo della poesia diventa una zona «contaminata» da linee di forza eterogenee e contraddittorie. Ancor prima di addivenire alle questioni stilistiche, la questione poesia è già compromessa. L'esperienza vissuta si incontra con l'esperienza virtuale (spessissimo senza alcuna speculazione intorno alla liceità e alla compatibilità di tale incontro) e gli esiti stilistici si ramificano e si suddividono in una rete di derive epigoniche, dove le esperienze biografiche allignano e si affoltano in una «zona franca» (ma può mai esistere una zona franca?), in una zona di diretta contiguità con le esperienze «astratte» (possono mai esistere esperienze «astratte»?) colte come un flash sullo schermo bianco della pagina. E la pagina diventa il sostituto del monitor a cristalli liquidi. Nel migliore dei casi, il linguaggio del «quotidiano» (ma quale quotidiano?) viene ad esser contaminato da sintagmi «alti» a carattere elegiaco-iperbolico, oppure da fraseologie appartenenti al piano del linguaggio cronachistico. Insomma, il risultato di tutta questa grande confusione è che fanno ingresso in modo massiccio in poesia i reperti della cronaca «privata».

Il risultato di questa situazione è che la poesia contemporanea diventa la lettura del piano cronachistico del «quotidiano» e del «privato». Tutto ciò che esula da questo quadro aproblematico viene espunto dal linguaggio poetico. Ormai tutto è possibile in poesia: il piano «alto», il piano «medio» e il piano «basso» attraverso la mediazione di uno stile «contaminato» fondato sulla paratassi (o sulla ipotassi), sulla ridondanza semantica e lessicale e, molto spesso, sulla assenza (o l'eccesso) di punteggiatura. I dati ed i valori acquisiti dalla tradizione si presentano, nella poesia delle nuove generazioni, come remote entità non più utilizzabili, un serbatoio di segni irriconoscibili, un demanio abbandonato e sconosciuto (e disconosciuto). Un mondo dal quale voltare pagina per un (nuovo) inizio? O un sintomo per una fine (già avvenuta e non ce ne siamo accorti) ingloriosa?

Non più ancorata alla solidità della cultura tecnologica dell'*experimentum*, la poesia contemporanea delle nuove generazioni è così costretta ad accogliere la solitudine stilistica quale legato testamentario di una civiltà letteraria ormai tramontata e non più attingibile. Ma, facciamo un momento un passo indietro, nel novecento italiano possiamo notare subito una vistosa lacuna: non abbiamo avuto un equivalente del surrealismo francese, come non abbiamo avuto un equivalente dell'espressionismo tedesco; assente risulta anche un equivalente dell'imagismo anglosassone o russo.

Il secondo novecento poetico italiano risulta stretto entro la forbice di un duopolio: da una parte lo sperimentalismo «consapevole», dall'altra, un antisperimentalismo altrettanto «consapevole», dove il concetto di linguaggio resta una questione meramente «tecnologica», dove il libero campo di intervento delle «tecniche» si configura come istituto stilistico (?).

Credo che si possa affermare che quello che resta degli istituti stilistici del novecento sia qualcosa di analogo ad un pavimento con le mattonelle dissestate, come se un sisma del nono grado della scala mercalli si fosse abbattuto sulla sua superficie e ne avesse divelte le mattonelle, letteralmente facendole schizzare via dal cemento sottostante. Le parole degli istituti stilistici novecenteschi sono così, letteralmente, schizzate fuori dal posto che era stato loro assegnato; prive ormai dell'ancoraggio della cementificazione stilistica, le parole sono diventate leggere, hanno perduto la loro fondazione. È questa la situazione oggettiva che si trova davanti la poesia contemporanea. La risposta di Mario Benedetti (*Pitture nere su carta* Milano, Mondadori, 2008) sul piano stilistico è tutta circoscritta nel bordeggiamento e nella replica mimetica delle sconnessure e delle disarticolazioni della lingua strumentale. È evidente che la poesia contemporanea, vista attraverso i suoi migliori esponenti, sconti sul piano stilistico questa situazione di oggettiva impraticabilità della lingua strumentale, ed è ancora più evidente, ad una analisi approfondita, che le sconnessure e le disarticolazioni penetrano osmoticamente e demoticamente negli istituti stilistici ormai disancorati dagli statuti ideologici ed epistemologici. Quello che resta sono le disarticolazioni, le zattere linguistiche che galleggiano sulla superficie della lingua strumentale. E qui sorge la domanda d'obbligo: qual è la risposta della poesia contemporanea a questa situazione? È ancora possibile una risposta in sede stilistica? Le parole sono materiali di scarto del quotidiano e il quotidiano è il materiale di scarto di qualcosa che non è più il quotidiano. Mario Benedetti fa una poesia del quotidiano, avvicina la lente di ingrandimento alle «cose» del quotidiano a tal punto che, improvvisamente, quello che resta sulla pagina è «irriconoscibile». Sta di fatto che il «quotidiano» della poesia di Benedetti è «irriconoscibile». Queste poesie, viste da vicino, come con una lente di ingrandimento, ci rivelano ritmi e intensità della materia materiata di cui sono fatte le parole. Lo scarto, l'inversione sintattica, la sovrapposizione sintattica, lo scambio tra soggetto e predicato verbale, tra la verbalizzazione del verbo e la stazione logocentrica del soggetto, lo scentramento e il decentramento del soggetto, lo scambio tra sostanza e sostanza, tra astratto e concreto, e viceversa, tutta questa infrastruttura stilistica accidentata e sregolata della dis-congiunzione sintattica non è altro che una sovrastruttura che si è sostituita alla struttura. O una struttura che si è sostituita alla sovrastruttura. A questo punto, e soltanto a questo punto, il linguaggio poetico diventa incomprensibile e irriconoscibile. Soltanto adesso il nostro occhio sa cogliere il nesso «significato» e quanto esso sia stato deturpato e offeso: ogni parola è come slegata e slogata dalla sua congiunzione, dalla sua giuntura sintattica e significazionista; ogni parola è come isolata e inchiodata ad una fissità, ad una rigidità cadaverica, come se soltanto dopo la cadaverizzazione fosse possibile aderire al significato delle parole. È l'impossibilità di attingere il «significato» delle parole il motore immobile di questo linguaggio poetico, che si muove sul *limen* tra un al di qua e un al di là, tra un progetto di impianto lirico dopo l'età della lirica e un prodotto di narratologia dopo la caduta delle grandi narrazioni. È una strettoia, un sottilissimo canale di collegamento che separa e unisce due continenti, due continenti vuoti, riempiti di nulla («*Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente*»). L'interpunzione, frastagliata e serratissima, finisce per polverizzare, desemantizzare, diserbare il linguaggio poetico rendendolo apocentrico, privo di direzionalità e di temporalità. Forse, tra i poeti contemporanei questo di Mario Benedetti è il progetto più compiuto di desertificazione significazionista portato alle sue estreme conseguenze. Benedetti riprende là dove Maurizio Cucchi aveva lasciato dopo *Il disperso* (1976), procede nella terra di nessuno della defondamentalizzazione del linguaggio poetico e avanza, a spron battuto, verso le irrigue sponde del nichilismo. E qui il discorso potrebbe continuare ma è proprio a questo punto che interrompo l'indagine...

Altro discorso dovremmo fare se intendessimo collegare quest'opera di Mario Benedetti con il panorama della poesia contemporanea, che sembra prediligere una pluralità di direzioni e di svolgimenti. Si tratta di una vasta gamma di possibilità tematiche e stilistiche che hanno in comune il pensiero di un ricompattamento del discorso poetico in vista di una funzione «significazionista». La «nuova poesia» degli anni novanta non si pone più come «bacino di raccolta» delle esperienze stilistiche pregresse, come era avvenuto nel corso del Novecento, ma come «bacino di irrigazione», un delta stilistico e tematico, ed anche un delta linguistico; come un campo di esperienze stilistiche e tematiche fondate su un nuovo patto di autenticità con il lettore, con il pubblico dei lettori e sulla estraneità al paradigma novecentesco così come si era sviluppato nel novecento: da un lato il binario dello sperimentalismo, dall'altro il binario dell'abbassamento al parlato piccolo-borghese.

Non c'è dubbio che siamo dinanzi ad una vera e propria rivoluzione copernicana del linguaggio poetico. Sono gli esiti estetici e la pluralità delle scelte e delle direzioni intraprese dai singoli autori che non lasciano margine alcuno al dubbio: con gli anni novanta e, più ancora in questi primi anni del nuovo millennio, ci troviamo davanti ad una nuova geografia poetica, si ha la sensazione che la «nuova poesia» nuoti nel vuoto, nell'enorme vuoto provocato dalla circolazione delle merci linguistiche e nell'enorme vuoto provocato dalla scomparsa del mercato, e quindi di un pubblico di lettori... e dallo stallo di un vero dibattito critico attorno alla poesia.

Nell'opera poetica di Massimo Sannelli (1973) *L'aria – poesie 1993-2006* (Novi Ligure, puntoacapo, 2009), siamo dentro la disarticolazione del linguaggio poetico, dentro la dis-connessione del discorso poetico: un labirinto di strade che convergono e divergono, segmentate da buche profonde, crepacci linguistici, vere e proprie tagliole linguistiche che spezzano il «senso» e lo dirottano altrove, come se un maledetto clinamen avesse sconvolto per sempre la direzionalità delle parole, che sortiscono dai loro bunker e si arrestano all'improvviso, come davanti ad un campo minato, davanti e intorno c'è il campo minato della punteggiatura che arresta e devia il soggetto, gli avverbi, gli aggettivi, i sostantivi (che non indicano più alcuna qualità o sostanza) e incalzano la «materia» linguistica che appare crivellata di colpi, come se ci si trovasse dentro la cappa di una «invasione» demotico-dispotica di una invisibile setta segreta che corrompe il vocabolario, la sintassi, la punteggiatura, la stessa fibra del discorso, di ogni discorso. Potremmo esprimerci con una parafrasi: che le parole-automobili viaggiano dentro la città-labirinto del supersistema cripto-mediatico, senza l'ausilio di alcun sistema di ordinamento del traffico urbano, senza i semafori linguistici, senza corsie preferenziali, senza gli «stop» e la segnaletica di pericolo, come dentro un gigantesco luna park di autoscontro o dentro a giganteschi flipper dove le parole-palline rotolano e sbattono contro tutti gli ostacoli e tutti gli spigoli, contro tutti i fili elettrici in un gioco virtuale funereo senza fine. Come una visione al microscopio della materia linguistica, notiamo tutte le asperità e il disformismo del tessuto linguistico. È come se ci trovassimo dinanzi alle parole dopo un terremoto linguistico: non c'è possibilità alcuna di orientamento nel testo. Non nascondo qui di aver chiamato in causa l'epoché del mio disincanto dinanzi ad un bombardamento siffatto: il tempo, un giorno, metterà ordine al caos.

In questo quadro di implosione stilistica come non menzionare l'ultima opera di Leopoldo Attolico? (*La realtà sofferta del comico* – Cagliari, Aisara, 2009). L'antipoesia di Attolico nasce da una «discesa culturale» dalla poesia alta alla poesia bassa; un atto preterintenzionale, carico di emotività e di umori che trovano nel corto circuito la scarica liberatoria delle cariche antagonistiche accumulate durante la frustrante frequentazione della «poesia maggiore» («...almeno tu, Giuseppe / schiariscimi le idee / intingimi nel Po / inzuppami nel Tevere / traducimi a Paris nella tua Senna / lasciami a lungo a mollo in quella febbre gialla / fammi riconoscere in un verso sopravvissuto d'incanto / alla leptospirosi della linea lombarda»). L'antipoesia di Attolico intende punzecchiare, titillare, ciò che comunemente viene spacciato per «poesia maggiore»; si pone quale veicolo di profanazione della sacralità di quella. Di qui il logos del poeta incolto e povero in canna «tra precariato e produzione di reddito»; di qui un certo anarchismo piccolo-borghese che scintilla in alcune composizioni («Ero giovane, volenteroso, referenziato / timoroso di Dio; una perla rara: / proprio come desiderava l'annuncio di Famiglio Cristiana. / Mi presentai come domestico»). Ma è come se un'istanza del super-io intervenisse sul «poeta precario» per incenerirlo per la sua audacia (con immediato ritorno all'ordine dei valori piccolo-borghesi) e imporgli di fare chiarezza nella sua «confusione / fra Erba Gramigna e Malerba, / per sussumere le paturnie di ceronetti senza somatizzarle». Così, tra un colpo di spillo e un solletico, l'anti-poesia di Attolico si nutre, come un vampiro, dei luoghi, dei personaggi e dei topoi della «poesia maggiore», indugiando, tra il serio e il faceto, sulla posizione di «Totem» del tabù della istituzione poetica egemone, dinanzi alla quale l'anti-poesia non può che genuflettersi.

Gli ultimi due libri di Salvatore Martino (1940): *Libro della Cancellazione* (Roma, Le Torri, 2004) e *Nella prigione azzurra del sonetto* (Faloppio, LietoColle, 2009), lo rivelano quale autore di spicco di quella generazione di poeti che negli anni novanta ha percorso la strada della ristrutturazione del *discorso poetico*. Per Martino, poeta modernamente lirico, la strada da seguire era quasi obbligata: la sliricizzazione della poesia e il tono *understatement*, il piano basso del linguaggio, con abbandono del terreno eminentemente novecentesco dell'«ironizzazione» del reale e/o di «iconizzazione linguistica» dell'«io». Con il senno del

poi, possiamo guardare agli anni Novanta come ad un percorso ad ostacoli nel quale era già stata tracciata la direzione da seguire: una poesia «dopo l'età della lirica», una poesia «Dopo il Moderno», da alcuni ipotizzata come una sorta di generica poesia narrativa, da altri, invece, tra i quali Martino, preconizzata come una ripresa dei modelli poetici novecenteschi rivisitati e opportunamente ristrutturati.

Clausura, esperienza del limite e della soglia e conseguente angoscia di non poter attraversare la soglia dell'identità novecentesca. È la problematica centrale attorno alla quale ruota la poesia di Salvatore Martino. Ciò che si intende genericamente per poesia «moderna» è una sorta di «cancellazione», una sorta di tabula rasa che l'ultimissima poesia sembra volerci comunicare, in un contesto di eterna «belligeranza» (vedi la poesia «E lotteranno sempre l'angelo-dèmon e il bambino») e di ripiegamenti al privato, ad un privato depurato di ogni narcisismo cronachistico. Quanto alla *Cancellazione* potremmo, fra tutti, citare l'esempio dei tre autoritratti («Autoritratto a punta secca», «Autoritratto su carta pergamena», «Autoritratto in sanguigna sopra carta di riso»), dove la ricerca ruota attorno alla condizione del soggetto che scrive il proprio autoritratto. È ancora possibile il ritratto? E l'autoritratto? È ancora possibile stabilire il binomio: ritratto-verità? È ancora possibile la tematica dell'identità? È ancora possibile intendere lo spazio poetico come il luogo della «verità»? È ancora possibile lo spazio poetico? - Ecco, il libro di Salvatore Martino tenta una risposta a queste domande. E già averlo tentato è motivo di grande considerazione. Innanzitutto, il «viaggio»: turisticamente attrezzato, podisticamente computerizzato e stilisticamente standardizzato; ma ha ancora senso parlare di «viaggio» in poesia? Perché sia chiaro che per Salvatore Martino chi parla di «viaggio» o è un *laudatores tempore acti* o è un furbo, o un baro, un prestigiatore, un falsario che tenta di spacciare la moneta falsa del «viaggio» per quella vera con il ritratto, o meglio, l'autoritratto del poeta in effigie. La strada che Martino percorre è l'esoterismo, a metà tra il triviale e il sublime, che è la replica, in negativo, di «Oswald's Restaurant» di Cattafi («la vermiglia rete che ci tiene»), in una *suite* così ricca di cromatismi quale è *Partenza da Greenwich*, per non parlare di certo Cendrars, con le sue trasvolate oceaniche in altri continenti. Leggasi la poesia «Quella ragazza-dèa del Guatemala», ecco un colore che *chiude*, pur con la sua controllatissima tinteggiatura: «Ricordo una ragazza creola / nel bananeto presso Quiriguà / rideva imprecava si esibiva / contro una ciurma oscena d'individui / Non ho mai visto una bellezza uguale / perduta in un totale smarrimento». Mi sembra degno di nota che la serie intitolata «Dobbiamo imparare ad amare le nostre tenebre / anch'esse hanno bisogno dell'amore», consacrata più delle altre al dilatato sapore dell'avventura nel mondo fuori di casa, venga a culminare nella stanza di «Mi ricordo una notte in Amazzonia», ambito circoscritto di per sé, cella senza confini, tempio della fantasia, continente della libertà fissato in una «sospensione temporale». Il tema del viaggio, paradigmatico e diaristico, farà posto alla descrizione d'una temperie spirituale, ma più volentieri il perimetro formale sarà quello d'un luogo all'aperto, distante dalla stanza dove si svolge l'autoritratto del poeta. Fino alla sezione finale del libro, che così suona: «Alla radice al pozzo che risuona / alla dolce risacca torneremo / limpidamente oscuri d'ogni traccia», dove la borghesiana esibizione metaforica risulta ben orchestrata in contrappunto con una metessi metonimica. Con *La prigioniera azzurra del sonetto*, Martino va in contro tendenza: il linguaggio deterritorializzato del Moderno viene ricondotto, a forza, dentro l'alveo delle forme chiuse. È così che avviene l'incontro con la sua opera migliore.

*Il prezzo dell'abbandono* (Rimini, Raffaelli, 2009) di Lidia Are Caverni, è un libro dalla stilizzazione circolare. I quadretti campestri della Are Caverni che sembrano così gentili e a modo con i suoi orti ben pettinati e il lessico forbito, tradiscono in realtà, ma come in filigrana, la crudeltà dei nuovi rapporti di produzione stilistica, alludono a cosa c'è dietro la paratia di uno stile ben ordinato e polito. Ci si dimentica spesso che dietro un lessico ed uno stile ben pettinati c'è sempre una ideologia piccolo borghese che vuole apparire gradevole e seducente. Ma nella poesia della Are Caverni ciò che appare seducente è anche altamente tossico. Il pentagramma lessicale è caratterizzato da una circolarità semantica, al pari di vasi comunicanti messi in circolo nei quali trascorre l'intenzione significante che passa da una parola all'altra, e così via, all'infinito. È lo «scambio» la categoria fondamentale di questa poesia: «scambio» di luogo e di funzioni tra le parole, le frasi, il periodo. Come se allo «scambio» che presiede il mercato nella società della libera circolazione delle merci venisse preposto lo «scambio» di parole all'interno del linguaggio poetico, visto come un *hortus conclusus*. Il titolo del libro forse vuole alludere (inconsiamente) proprio a questo: al «prezzo» a carico del linguaggio poetico che versa in questo stato di instabilità permanente. Come se ci si

trovasse davanti ad una inflazione permanente del «prezzo» delle parole. In incremento costante. E in costante perdita.

Lo stile frammentario quale unica possibilità di resurrezione del «frammento» è il marchio di riconoscibilità della poesia di Laura Canciani *Il contagio dell'acqua* (Firenze, Passigli, 2009), probabilmente la migliore erede della tradizione del «frammento». La sua poesia, esoterica ed elitaria, riposa sulle possibilità espressive dell'anacoluto, della cifra allusiva, indiretta, della aggettivazione sghemba e della sostantivazione obliqua. Intermittenze lessicali, fratture dell'ordine sintattico, il discorso *interruptus*, la metafora sghemba e obliqua, la parola come impronta, traccia degenerata di una antichissima numinosità, archeologia di un'angelologia; la lingua umana come sinopia della lingua edenica, trasmigrazione dalla lingua edenica fino alla spiaggia della compiuta peccaminosità, la lingua umana come lingua del peccato, come lazzaretto di ciò che è scampato alla rimozione della crisi della Ragione poetica novecentesca. Conseguentemente alle sue premesse, la Canciani tenta una irrigazione del deserto significazionista del linguaggio poetico novecentesco con l'intento di accudire le esilissime piantine del suo orto botanico, retrocedendo ad un concetto artigianale di *ars poetica*, pagando con ciò il prezzo di una poesia tutta dentro una solitudine stilistica, metrica e materica. Ma è appunto questa posizione, questa solitudine (testamentaria e utopica) la qualificazione di qualità di una poesia che ha saputo evitare, anche a costo di un discorso *interruptus*, la fluviale discorsività narrativa delle tendenze epigoniche della poesia tardo novecentesca.

Lo stesso angelo, dunque,  
e rivolgeva il passo al mio  
fresco di psoriasi e sangue:  
il varco elegantemente  
risvegliato  
nell'elemento a pelo d'acqua  
da fecondare

\*

Rigogliose voragini  
soffiano  
piogge collose e acuminate  
- la colomba più alta  
muore.  
I richiami propiziatori  
hanno scatto metallico  
e addosso cadono condanne  
di dolore spurio

*Incerte latitudini* (Roma, Empirila, 2009) di Massimo Giannotta è senz'altro uno dei libri più interessanti degli ultimi dieci anni. Stupisce che dopo il *Ciclo della crudeltà* (2006), il poeta romano sia riuscito a superare se stesso. Stupisce il coraggio intellettuale di Giannotta, il quale già da *Il ventre della notte* (1992) si è mosso in solitudine verso un nuovo progetto poetico, cancellando il *bric à brac* del cerimoniale poetico degli epigoni per inoltrarsi nell'ignoto di quel territorio stilistico che ho definito in anni recenti *post-poesia*, cioè quella zona (non più franca) dove le differenze tra i generi e le differenze tra le posizioni stilistiche si sono assottigliate fin quasi a scomparire. Dinanzi alla «narrazione» di un libro del genere è come trovarsi dinanzi ad eventi che sono occorsi al popolo dei Massageti, vissuto intorno al X secolo, così lontani nella memoria e nel tempo da apparire irreali e irriconoscibili. Giannotta capovolge l'approccio al «quotidiano» degli odierni minimalisti piccolo-borghesi, assumendo nel *narratum* un «quotidiano» deturpato, capovolto e antiteatralizzato. Dalla critica dell'economia politica Giannotta approda, come è giusto, alla critica dell'economia stilistica. Il viaggio del pittore Prospero è un anti-viaggio, è la derisione politica del viaggio dei turismi poetici e delle viandanze poeticamente e turisticamente attrezzate della stragrande parte della poesia contemporanea, è il viaggio di un intellettuale, Prospero, (che attraversa una megalopoli

bombardata e diroccata occupata da una armata straniera di «tecnosoldati», tra un coprifuoco e l'altro, in mezzo ad una nera pioggia che asfissia), alla ricerca di «Arabella» (chi non ricorda la Beatrice di Dante mentre attraversa il *Paradiso*?), la controfigura del sogno, utopia del femminile e della «poesia», utopia dell'indipendenza intellettuale nel villaggio globale sempre più globalizzato e alienato. Una struttura a gironi infernali. Si inizia con «Scene della città occupata», una serie di fotogrammi fulminanti e taglienti, affilati come rasoi (un linguaggio poetico isotopico e isometrico); si prosegue con «ritratto di Arabella», di lacerante bellezza; improvvisamente, ci si imbatte in «Processo a Tommaso Campanella»: l'interrogatorio dell'Inquisizione e la strenua resistenza dell'intellettuale isolato dal mondo. Fino ad arrivare in «Galleria di Prospero» al «Ritratto di assente» (in un purissimo linguaggio isotopico), ovvero, l'autoritratto del poeta nell'epoca dell'impossibilità della poesia; segue «Ritratto dell'autore in sembianze di Achab», e un «Ritratto virile in abiti regali». Si giustappongono e si sovrappongono il nobile italiano della ex-tradizione, l'italiano del *reportage*, la stringatezza del linguaggio giornalistico, la neo-lingua dei tecnosoldati (una sorta di nuova lingua neobarbarica, un mix di linguaggio degli sms e delle e-mail, un linguaggio sbrigativo e asessuato, un super espressionismo adulterato ed inquinato dove l'abilità e la sensibilità del poeta romano può risaltare) e la lirica (quale lirica?) (quella debellata dall'età della non-lirica?); una rete stilistica (invisibile) in sofisticatissima tensione che si protende in direzione di un nuovo continente tematico e linguistico. Si annuncia un nuovo modo di impiego del mezzo «poetico». Le ultime pagine sono tra le più intense, belle e disperate che io abbia letto della poesia degli ultimi lustri:

«Nn è possibile l'arte. Siamo con-dannati alla tacenza silenzio in mezzo a un rumoreggiare assordante. Qualcuno crepa sul margine della strada, accanto al muro x nn essere d'inciampo. Dove sparire? Nel muro? Dov'è mai Arabella? E il mare? Sogni, o incubi, sotto la negra pioggia. Lontano il ricordo di pigre mattine di sole. Anke le parole muiono, si decompongono come la piova. E Nn c'è il tempo neppure x un ultimo saluto».

Un altro autore che si è mosso in direzione della *post-poesia* è Maria Teresa Ciammaruconi. La sua opera di esordio *Liopè* (1998), la rivela come una degli autori di maggiore originalità ma è con la successiva *Iperpoema* (2004), un canto polifonico a tre voci (canto, controcanto e ipercanto), in tre stili diversi, dove la poetessa romana (di origine calabrese) attinge esiti inequivoci di espressionismo. In primo luogo, il policentrismo dell'«io» e il plurilinguismo: tre diversi punti di vista rispetto ad un medesimo oggetto. Ciascuna delle tre voci intende reclamare un proprio contenuto di verità del messaggio; scopo dell'autrice è smascherare le modalità di codificazione del discorso persuasorio, ciascuna voce articola un proprio discorso di senso, pretende una egemonia del senso fino ad assurgere a discorso apodittico e ottenere dal lettore un consenso emotivo, razionale/irrazionale. Il tal senso il «macchinario testuale» della Ciammaruconi mira alla demistificazione implicita del piano retorico dei linguaggi, pur senza adire il piano tecnologico del montaggio ma semplicemente mediante l'impiego di un discorso tripartito: frammenti pseudofilosofici della tradizione presocratica si alternano e si omogeneizzano con i lacerti del linguaggio scientifico e della poesia culta della poesia novecentesca della diramazione sperimentale. Il risultato è la destituzione di senso di ogni linguaggio che ambisca ad una pretesa egemonica del senso. Strategia stilistica che mira ad una implicita demistificazione dei tentativi stilistici del versante post-modernistico. Operazione brillante ma ancora tutta dentro il quadrante concettuale del novecento. Il fatto è che la Ciammaruconi dovrà scontare tutto intero il suo magistero di esperienze linguistiche fino alla terza opera: *Donne madonne e santi* (Roma, Lepisma, 2008), la quale segnerà un profondo rivolgimento della direzione di ricerca stilistica che, dal versante post-modernistico, slitterà verso una direzione decisamente modernista. Se in *Iperpoema* venivano giustapposti linguaggi eteronomi al fine di creare smottamenti e peristalsi semantiche, in *Donne madonne e santi* la direzione di ricerca mirerà ad un linguaggio univoco e onnivoro che ha metabolizzato gli apporti linguistici di altre entità linguistiche, gli apporti extralinguistici e dialettali, gli apporti diacronici al fine di giungere ad una definitiva stabilizzazione linguistica e stilistica. Con quest'ultima opera la poetessa romana mette definitivamente il punto fine ai linguaggi protocollari e alle metodologie compositive tipiche dello sperimentalismo del novecento. Dall'iperpoema l'autrice romana passerà al poema delle radici, ad una rivisitazione del folklore e della storia delle terre del Sud. Questi i plot: nella prima sezione viene ripresa la fabula di Gioachino di Celico il quale «si mette in cammino / da solo cerca la sorgente di una voce che chiama»; nella seconda fabula, intitolata «La madonna con la spada», viene ripresa l'antica leggenda della disperata ed eroica

resistenza opposta da un pugno siciliani male armati, guidati da una «Madonna con la spada» alla invasione araba del 864, dopo venti anni di assedio. Capita così che la poetessa romana attinga gli esiti più alti della poesia contemporanea grazie al combinato disposto di crescendo e di diminuendo, con un verso franto e spezzato, particolarmente adatto alla concitazione e alla emotività della esposizione. La trilogia che segue, con i poemetti «I tamburi di San Rocco», «Della luna perduta» e «Per il Santo di Paola», sono la esemplificazione del personalissimo nuovo stile della Ciammaruconi: una sorta di espressionismo stilistico: una ibridazione dal basso, dal piano del folklore e da alcuni lemmi dell'italiano culto caduto in disuso, e una ibridazione dall'alto, dal piano culto dello sperimentalismo novecentesco coniugato con la ballata popolare, con il ritmo e la coloritura della canzone popolare. Il risultato è una koiné linguistica culto-plebea, un linguaggio democratico e non demotico, di una leggibilità assoluta e di grande varietà lessicale e semantica. È il definitivo accomiarsi della Ciammaruconi da ogni residua influenza dello sperimentalismo novecentesco, e il definitivo approdo verso un concetto di arte poetica di nuovo conio, che fa uso di ibridazioni, di conglomerati e di agglutinazioni stilistiche.

Per quanto riguarda la generazione degli anni Dieci mi limiterò a tre soli esempi: Andrea Di Consoli, Luca Benassi e Marco Onofrio; quest'ultimo con il «poemetto di civile indignazione» *Emporium* (Roma, EdiLet, 2008) e la rifondazione della lirica di *È giorno* (Roma, EdiLet, 2008), riparte proprio dal punto (dal crepuscolarismo primonovecentesco) in cui la poesia italiana aveva deviato per un'altra direzione di sviluppo. Sta di fatto che Marco Onofrio, con questo scarto verso un quotidiano teatralizzato, mette la parola fine a quella «linea centrale» che dagli anni cinquanta ha cessato di funzionare come il «regolatore» delle tensioni stilistiche che oggi attraversano le linee di sviluppo della poesia italiana sempre più stretta nella forbice tra la «poesia degli oggetti» e uno sperimentalismo «privato». Se consideriamo che il secondo Novecento vedrà il consolidamento del duopolio dello sperimentalismo e della linea lombarda quale «alternativa» allo sperimentalismo, avremo ben chiara in mente la valenza strategica e l'importanza della prosecuzione della «linea centrale» del primo novecento quale insostituibile elemento di equilibrio dialettico e di movimento dialogico nei confronti della colonna centrale della poesia italiana del secondo novecento.

La poesia del romano Marco Onofrio salva stilisticamente, il suo contenuto di verità là dove, mantenendo uno stretto contatto con la tradizione crepuscolare, al tempo stesso la allontana da sé, come per distanziarsene o per interdizione. Onofrio non vuol tradire la felicità presunta o la promessa di felicità che la tradizione «minore» dell'anticrepuscolarismo promette; si riallaccia ad essa (alla tradizione «minore» del crepuscolarismo), per meglio prenderne le distanze ed avviare su questo zoccolo duro un discorso poetico modernizzato. Avviene così che il «traliccio» crepuscolare viene riformulato e riconfigurato (dal pre-moderno al post-moderno), saltando il novecento sperimentale. La *imagery*, il sistema del verso libero della poesia di Marco Onofrio, alludono ad una possibilità sepolta che si nasconde sotto le macerie della tradizione: «la tradizione può riemergere soltanto in ciò che ad essa spietatamente si nega». <sup>1</sup> Onofrio volta le spalle alla tradizione (tra Parini e Ottiero Ottieni) per meglio ereditarla, utilizza quella possibilità stilistica volgandola in onda sonora, fluida estensione musicale, scansione ritmica, ventaglio cromatico. Onofrio sa che oggi, dopo il novecento sperimentale e nel mezzo della crisi della lirica nell'epoca della stagnazione (economica e stilistica), è incalcolabilmente più complesso pensare in modo non ingenuo i problemi estetici proprio in quanto «la coscienza estetica avanzata converge con quella ingenua, la cui visione aconcettuale non si arrogava il diritto di possedere alcun significato e, proprio per questo, talvolta lo acquistava. Ma anche su questa speranza non si può più contare».<sup>1</sup>

Il secondo autore è Andrea Di Consoli. Volendo fare ordine tra gli eventi l'«io» poetico pone invece in evidenza l'irreparabile caos del «reale», l'irrimediabile assurdità di ogni ipotesi di poter introdurre una economia monetaria dentro il tubo catodico dell'autenticità dell'«io»: come se fosse ancora possibile uno «scambio» tra le esperienze significative dell'autore e quelle del lettore, con lo «stile» a fare da moneta, da garante dello scambio. È ancora possibile l'autenticità dentro l'involucro dell'«io»? È ancora possibile la posizione poetica come una posizione legiferante che ordina (o scombuscola) i segni e le segnaletiche, i codici e i subcodici che ci consentono la lettura del «reale»? È ancora possibile la posizione «fissa» dell'«io» poetico dinanzi e/o intorno al «reale»? È ancora possibile il «reale» come lo abbiamo conosciuto nel lontano Novecento? Se tutto ciò è ancora in predicato, ne deriva che oggi, negli anni Dieci, nelle

nuove condizioni della società internettiana e mediatica, ogni sforzo ordinatorio e classificatorio del «soggetto» non può non naufragare nella eteronomia delle «cose», degli «oggetti» e dei segni del «reale», sia perché manca un luogo determinato nel quale si possano raggruppare con regolarità i fenomeni e gli eventi, sia perché manca un «soggetto» monadologico e centralistico che legifera il suo monologo lirico. Questo luogo che si è frantumato è il pensiero, l'«io», il «soggetto» il quale non può e non vuole più risolvere in una sua propria presunta unità e omogeneità le contraddizioni e le eteronomie del «reale»; anzi, lo stesso «soggetto», empirico prima e poi quello poetico, è diventato un epifenomeno di quella fluidificazione universale entro la quale si dissolve l'unità e l'omogeneità del mondo e del vissuto. L'«io» poetico si mimetizza con il non-io del «quotidiano» diventato fluido sino a confondersi con esso e a perdere la nozione di identità dell'«io». Allora, l'unico ordine è quello puramente nomenclatorio. Ecco perché l'ultimo libro di Andrea Di Consoli *Quaderno di legno* (Roma, EdiLet, 2009) si presenta con la struttura di una grande clinica psichiatrica, suddivisa in tanti reparti a seconda delle peculiarità delle malattie dell'«io». 11 Reparti: Reparto n. 1 (Intorno alla poesia); Reparto n. 2 (Giorno dopo giorno, a Roma); Reparto n. 3 (Lucania che non ci sei più); Reparto n. 4 (Dora, Claudio, il padre e la madre); Reparto n. 5 (Cose che uno pensa di sapere); Reparto n. 6 (Con Don Carlo al cimitero di Aliano); Reparto n. 7 (Pagana e oscena filosofia del paese); Reparto n. 8 (Dio, la luce, le facce di merda); Reparto n. 9 (Nel fondo della disperata carne); Reparto n. 10 (Frammenti per Claudio); Reparto n. 11 (Commiato dall'amata carne).

*Quaderno di legno* chiude una ideale trilogia iniziata con *Discoteca* (2003) e proseguita con *La navigazione del Po* (2007), dove è l'«io» che parla, che racconta di un'autobiografia e del proprio «quotidiano». Ma in una società come quella attuale che non ha più i connotati di massa, dove la standardizzazione della post-massa di quella che un tempo lontanissimo era la massa, si risolve in massa critica che implode in se stessa autoannientandosi, dove la fluidificazione del pensiero e dei pensieri li ha resi tutti indistinguibili e interscambiabili, è ancora possibile la poesia? Ma davvero le cose stanno così si chiede Di Consoli: e la scoperta è bruciante e scioccante («Sotto a queste parole / ci sono altre parole»). Parole, miliardi di parole che fanno esplodere dall'interno l'involucro beneducato e corretto del linguaggio poetico-letterario egemone. Emerge una furia iconoclasta ed eslege che non risponde più a nessun ordine, a nessun mandato né sociale né privato, né di avanguardia né di retroguardia; l'«io» non rappresenta neanche se stesso, non ha neanche il ruolo di *testimonial* della propria inautenticità e/o identità, non è neanche veicolo della propria inautenticità. Quello che resta, e che il poeta lucano-romano può ancora utilizzare, è un linguaggio intellettuale-plebeo, un idioletto individuale «privato», un tubo catodico dove possono transitare le idiosincrasie, i dolori, le apprensioni, le rabbie di un «quotidiano» deturpato e scisso, non più leggibile da una semantica, da una semiologia del dolore o da una semiologia del contro-dolore. Esilaranti certi scorci grotteschi hanno in sé la disperazione, una carica antiretorica e antiletteraria che non intende scendere in alcun modo a patti con l'educato e forbito linguaggio curiale del linguaggio poetico egemone e con il doroteismo dell'emiclo parlamentare del conformismo nazionale. Di Consoli raggiunge la stabilizzazione linguistica proprio a ridosso di quel pavimento sconnesso costituito dai linguaggi poetici del contemporaneo, si alimenta proprio delle sabbie mobili e delle disarticolazioni, delle fratture dei linguaggi poetici novecenteschi devalorizzati e derubricati come non affidabili. È questo il suo punto di forza.

1 T.W. Adorno, *Teoria estetica* trad. it. Torino, Einaudi, 1975