

La poesia italiana di fine secolo tra eredità e “invisibilità”

Francesco MUZZIOLI
(Università di Roma – La Sapienza)

Se guardassimo agli esigui spazi editoriali che le sono attualmente riservati dovremmo dire che la poesia in Italia oggi è pressoché estinta; non è quasi più *pubblicata*. Eccettuati pochi autori, in qualche modo già storicizzati, che trovano posto nelle grandi collane (ad esempio, Zanzotto ha avuto pochi mesi fa l'onore della *opera omnia* in un “Meridiano” di Mondadori di milleottocento pagine), gli altri — *tutti* gli altri, di qualsiasi tendenza e a dispetto delle differenze di qualità — devono accontentarsi di un circuito secondario, di edizioni in gran parte provvedute dall'autore, e di una circolazione autopromossa, con nessun riscontro sui quotidiani, per non parlare dei media radiotelevisivi, affatto preclusi, a meno che il poeta non si presti a fare da “fenomeno da baraccone” nei *talk show*.

In fondo, tutto ciò potrebbe semplicemente essere visto come l'ultimo atto di una secolare contrapposizione della poesia al mercato. Fin dai primordi della società borghese, l'ottica utilitaria rivolge alla poesia la sua cinica domanda “a che serve?”, e si presenta — nella brutalità del computo del valore e dell'interesse — come quanto di più *prosaico e impoetico* esista; dal canto suo, reciprocamente, la poesia — nei diversi gradi di modernismo, dai romantici alle avanguardie — controbatte e rifiuta la ragione funzionalista nel nome di una “sragione” e di una anarchia dell'immaginazione deraglianti dai binari del linguaggio d'uso quotidiano. Non c'è quindi tanto da indignarsi per l'indifferenza del mercato verso la poesia; è, piuttosto, l'esito di una progressiva “separazione consensuale”. Quello che c'è di nuovo, proprio in coincidenza con il passaggio epocale al nuovo millennio, è che l'espansione del mercato, invadendo tutto, toglie alla poesia anche quegli spazi residuali riservati, per istituzione, ai valori culturali “senza prezzo”.

Non per questo la situazione è semplice. In essa, infatti, si lasciano scorgere non poche conseguenze paradossali. La prima: una volta estromessa dal mercato editoriale, la poesia guadagna una enorme libertà. Mentre la narrativa, in concorrenza con la *fiction* dei media come genere di intrattenimento, è costretta a svilirsi sempre di più, dovendo attenersi a modelli commerciali molto costrittivi (che escludono, ad esempio, l'eccessiva sperimentazione linguistica o le rotture alla scorrevolezza), per cui i giovani narratori nascono già vecchi, con in testa già la censura dell'editing; la poesia non è "condizionata" e quindi può prendere qualsiasi direzione. E, infatti, nel recente periodo, si può riscontrare una grande quantità di autori e di opere interessanti e sperimentali (una sorta di nuovo rinascimento poetico italiano, oserei dire); un panorama, però, del tutto "sommerso" e "invisibile", perciò "indescrivibile", perché nessuno può pensare di conoscerlo per intero. È anche difficile dire in che linee si muova la ricerca, dato che ciascun autore lavora in isolamento e questa fioritura di proposte si basa, appunto, sull'acuirsi della singolarità di ciascuno.

Il secondo paradosso riguarda il senso dell'evoluzione: da un lato, possiamo leggere la sorte attuale della poesia in un arco discendente di perdita di valore — in passato, la poesia è stato il genere principe della letteratura, era parente della magia e della religione, era il tipo di linguaggio che consacrava i potenti e li rendeva eterni, guadagnandosi così il loro sostegno; oggi è come un nobile decaduto, un pezzo d'antiquariato, una specie in estinzione. Tuttavia, nel momento in cui diventa difficile pubblicarla e diffonderla in libro, la poesia ritorna alla circolazione orale, e cioè esattamente alle proprie origini antropologiche. La condizione attuale rimanderebbe perciò alla profonda vitalità corporea connessa a una espressione *di base* (anche se ciò non elimina la preoccupazione: l'umanità potrebbe smentirsi e non aver più bisogno di un modo di parlare che è andato bene per millenni).

Qui si innesta un terzo paradosso: potremmo infatti sostenere che il mercato non uccide la poesia, ma la adatta a nuove forme. Dovremmo allora cercare di scorgere i travestimenti del poetico proprio nel cuore della comunicazione-merce, nelle tecniche dello slogan pubblicitario o del titolo di giornale o dei testi delle canzonette, che assumono le regole della concisione, della coesione di suono e senso, della parola che deve colpire. Ma allora ci si dovrebbe chiedere: se il mercato privilegia il messaggio rapido, adatto ai ritmi serrati della nostra esistenza quotidiana, come mai non apprezza la poesia alla quale bastano a volte pochissimi versi per definire un testo completo e ricco di significato? La risposta riguarda intanto l'importanza della comunicazione: più la comunicazione diventa centrale, nel mondo della pro-

duzione stessa, e più deve essere tenuta sotto controllo, vitandi gli usi troppo creativi, critici, anticonvenzionali. Perché a ben guardare lo scopo della comunicazione-merce non è tanto nel colpire il destinatario, ma nel trattenerlo: i messaggi della pubblicità sono brevi, ma continuamente reiterati in modo da essere subito riconoscibili; la narrazione di massa è seriale; la programmazione dell'immaginario tende a non "spegnersi" mai. La poesia invece si gioca tutto nel minimo tempo, che sempre più si concentra nel *momento* della lettura pubblica, dell'esposizione, dell'evento; si apre quindi come fugace intercapedine nel vissuto. Ma, a petto di questa "concisione", la poesia, per i suoi molteplici piani, risvolti e rimandi, richiede un tempo inversamente molto lungo di decodifica e di assimilazione; ed è proprio in questo che essa non coincide con l'economia di tempo-lavoro mentale della megamacchina della comunicazione dominante.

A questo punto, assodata l'oggettiva "diversità" della poesia nel mondo attuale, restano possibili molteplici reazioni, che si dispongono tra i due poli, da un lato della sua difesa come valore del passato da conservare ad ogni costo (come un monumento o un ricordo), dall'altro della rivolta che rende funzionali i suoi tratti specifici alla critica della comunicazione. Di due linee, la poesia italiana ha sempre vissuto, fin dall'inizio della sua storia, dalla contrapposizione tra linea dantesca e linea petrarchesca. Nel Novecento, si potrebbe mettere da un lato la tradizione simbolista e poi ermetica, e dall'altro l'avanguardia. La prima confida nel potere rivelativo della poesia e nel suo incantesimo verbale che, pur andando fino in fondo a tutte le crisi della parola, riesce a riscattare alla fine il senso dell'esistenza; l'altra propone l'attivazione parossistica di tutti i livelli significanti, sottomessi però all'autoironia nella consapevolezza della parzialità della poesia, oppure proiettati verso una mobilitazione pratica. Certo oggi le due linee sono entrambe tradizioni del passato, sia pure prossimo, rispetto alle quali si pone il problema dell'eredità (secondo la domanda: cosa ci serve raccogliere dalla generazione che ci ha preceduto?). Gli autori che provengono da quelle esperienze sono comunque "storici", fanno parte ormai del patrimonio letterario, sono "classici della modernità", siano essi Zanzotto o Luzi, come Sanguineti o Pagliarani. Eppure, differenze ci sono: ma per vederle non dobbiamo confrontare la loro "autorevolezza" o il riconoscimento ufficiale, ma cercarle con attenzione nelle pieghe dei testi.

Cominciamo con un "paesaggio" di Zanzotto:

calittico, dove in ciascuna sezione, le parole significative iniziano tutte con la stessa lettera, dall'a alla z. Citerei, per l'effetto sonoro particolarmente "tagliante", l'ultima sezione, quella della "z":

zinne & zanne di zanni in zanzariera,
 zingare con zigàni in zuccheriera,
 zecche di zecca & zane di zerbini,
 zanfate di zolfare in zatterini,
 zebre alla zuava, a zimarre, a zucchetti,
 zighe zaghe di zuffe con zibetti:
 zuppo di zeta e il zozzo zibaldone,
 zampilla zuppa di zuzzurellone.

(da *Bisbidis*, 1987)

che arriva ad un alto grado di neobarocca artificiosità spericolata, in cui la ripresa della tradizione (gli endecasillabi, le rime bacciate) è accompagnata fino all'uso ossessivo dell'allitterazione, nello "scioglilingua". Il versante del contenuto è rappresentato invece, in *Sanguineti*, dal modello della poesia di viaggio, buttata giù come un appunto volante a contatto con l'esperienza dello "straniero" — che è, ormai, esperienza della globalizzazione: cioè che niente è davvero straniero: — in questa sorta di pratica ininterrotta della poesia, il testo si fa critica dell'ideologia vissuta, antropologia da camera, attivismo intellettuale quotidiano. C'è un progetto di esposizione e nello stesso tempo di sparizione dell'io. Come si vedrà, sottratti luoghi e nomi, resta una sostanza gestuale esasperata e scomposta. L'esempio, che ho scelto perché di argomento spagnolo, comincia subito rovesciando il tema del "buen retiro":

dentro il cattivo retiro, tra le bancarelle della fiera (un ballerino giallo e verde e bianco sfidava il fango, fiacco, piroettando), sprofondammo prima in tre, poi in quattro: (la scoperta delle architetture cartacee, da sforbiciarsi con disperata tenacia tutta iberica, e delle molli frittelle, da ingurgitarsi inzuppate, avvenne poco dopo, con le lacustri e tacite quaquà, che sono universali, invece):

ma è molto tardi, è notte buia, e già chiudono tutto, e arriva il taxi:

(da *Corollario*, 1997)

Si noti la sintassi frammentaria dell'inserto (le parentesi) e della aggiunzione che è fatta per echi sonori ("sFidava il Fango, Fiacco") o per ripetizione di particelle, in anafora ("è molto tardi | è notte buia | e già chiudono tutto | e arriva il taxi").

Per quanto riguarda Pagliarani, il versante formale è rappresentato soprattutto dalla citazione. Non è una citazione mascherata o che assimila e ingloba i materiali (come quella che prevale sotto la sigla del postmoderno), ma una citazione palese e non addomesticata: il poeta non ha più altra parola che quella dell'altro. La voce della protesta contro la società dei consumi cadrebbe nella retorica e nella banalità (e sarebbe anch'essa una merce da consumare), se l'autore non l'affidasse alle parole "passate" di Savonarola, che vengono chiamate a celebrare una rivincita non solo sul potere che le ha represso storicamente, ma anche sul potere del tempo che le ha allontanate da noi. Così una predica su Giobbe diventa *Della manna di Maastricht, mormorazioni*:

Gli occhi nostri non veggono se non manna (...)

*Et per la carne si pigliano gli huomini carnali, per e pesci l'avaritia,
che sono mercatanti, che solcano l'acque del mare
per avere roba. Cocomeri gonfiati*

(...)

*Così mi pare faccia hoggi il popolo Fiorentino, & mormorano
& come e' sentano qualche tribolatione dicono queste non sono le promissioni,
che tu ci hai detto & ti pare che questa non sia la via:
tu vorresti le cose presto, e questo Cito ti affligge il cuore.*

(da *La pietà oggettiva*, 1998)

Il testo rivela la sua attualizzazione nelle minime aggiunte di mano dell'autore: nel titolo con l'allusione ai parametri coartanti dell'unificazione economica europea, nell'ultimo verso con il nome di uno squalificatissimo personaggio della politica-spettacolo italiana: così la "manna" che cade dal cielo viene a rappresentare la cieca fiducia in un consumo che pensa solo all'immediata riproduzione e non si preoccupa di consolidare le risorse, le forze produttive, il benessere dei cittadini.

Oppure, Pagliarani sceglie la strada di un verso lungo del tutto "disadorno", privo di abbellimenti tecnici o astuzie metriche, per produrre una critica che ribalta i luoghi comuni dell'ideologia contemporanea. Si veda questa quasi-prosa, in polemica con la funzione di sfogo e di contenimento del tifo

vilegiato i temi della memoria e della rievocazione lirica. Per ragioni di maggiore comprensibilità, do qui un esempio della poesia in italiano di Ruffato, che riguarda il pubblico della televisione e come l'ingestione quotidiana di efferatezze nelle immagini dei telegiornali non porti a una reazione contro i mali del mondo, ma piuttosto a una stanca ed annoiata assuefazione:

Adulti sul divano bimbofonano la psiche.
 Il racconto aggalla sempre qualche buco
 la gobba portafortuna da sfregare
 debole balzello da sistemare.
 (...)
 Sdegno per le ingiustizie irriducibili
 mosse laide, ambiguità plagianti
 per gli attestati di liceità,
 per la bugia etica nella manica.
 (...)
 i minorenni tremano
 quando la tivù macabra
 coagula petecchie di fame e macilenza
 con figure troppo vere inverosimili
 di reportage e di repertorio.
 L'orrido si spegne sulle labbra
 del piatto e si cambia canale.
 La luce spasma sulle pance piene.

(da *Etica declive*, 1996)

Faccio notare le invenzioni di nuove parole, come il verbo "bimbofonare" (far parlare in modo infantile). E soprattutto alcune immagini: le "bugie etiche" che spuntano dalla manica come gli assi di un baro (e potrebbe anche alludere a una morale di "manica larga"). E quella bellissima alla fine, in cui gli scarti di luce dello zapping televisivo sono l'unico "spasmo" (l'unico riflesso del dolore del mondo, completamente rimosso dalla soddisfazione alimentare dei privilegiati).

A sua volta, Mario Lunetta ha al suo attivo una vasta produzione (oltre che poeta è narratore, autore per il teatro, critico e saggista), in cui ha dispiegato le risorse della retorica poetica (somiglianze sonore, rime, ecc.) e della libertà associativa ereditata dal barocco e dal surrealismo. Nella sua ricerca recente, si è inserita con forza una dimensione di polemica civile con-

tro i guasti della società italiana, che l'autore ha sintetizzato nella formula della “poetica dell'orrore”. Si veda il titolo del suo ultimo libro di poesie: *Catastrofette*, gioco di parole che unisce la catastrofe alle strofette, alludendo al contrasto tra il tragico delle cose e il gioco delle parole. Un brano è questo:

quella muraglia mutila, muflone avviato
 a un perno ombelicale che non si vede
 altro che in fotocolor, luce diapositiva
 finta, vettovaglia turistica, penoso maremoto
 delle meningi al pampepato (o alla porchetta),
 quella muraglia immobile, che raglia
 le sue futili irruenze paralitiche contro
 il vuoto ed il nulla, recita ormai al modo
 di un asino immodesto e sfiancato, si dimena
 impietrita come un fanfulla cieco, simula
 uno scenario che atterrisce. In questo
 anfiteatro per topi allora
 il nostro volto in istantanea
 si nega e si definisce indefinito, cancellato
 nella luce che svapora, annerito
 di smog, crepato su una crêpe.

(da *Catastrofette*, s. d.; datato 1996)

L'immagine della “muraglia” (che rimanda a un esistente che non mostra possibilità di mutamento) è aggredita dall'impeto delle associazioni sonore (“*muraglia*” – “*mutila*” – “*muflone*”; “*scenario*” – “*atterrisce*”; “*crepato*” – “*crêpe*”) e degli sbalzi metaforici (le “meningi al pampepato” indicano alla commestibilità — e quindi la commerciabilità — del nostro pensiero, che è anche nella “vettovaglia turistica”; l’“anfiteatro per topi” riduce le dimensioni dello spettacolo e ne connota il livello di vile parassitismo). Le immagini toccano la contraddizione dell'ossimoro: le “irruenze paralitiche”, il “si dimena impietrita”, “si definisce indefinita”; segno di un movimento che non riesce a incidere e che piuttosto applica la propria tensione su se stesso. Uno dei caratteri della poesia di Lunetta è sempre stato la derisione dell'io lirico, l'abbassamento delle sue pretese eroiche, che qui ritroviamo in particolare nell'immagine del “fanfulla cieco” e nella cancellazione del ritratto fotografico.

Se Lunetta discende dall'eredità surrealista, Giulia Niccolai assume quella dadaista, con l'aggiunta, negli ultimi anni, di una sfumatura zen. Nei suoi *Frisbees*, la poesia è, appunto, un gioco, qualcosa che si brucia nell'istantaneità di un lancio. È anche qualcosa che l'autore trova già in natura, precisamente in quelle coincidenze fortuite, controsensi, *calembours*, lapsus, che costellano l'esperienza quotidiana. Il poeta non deve far altro che raccoglierla e trascriverla, la poesia, con una minima messa in forma, che può a stento assomigliare a una versificazione. Spesso si tratta di ispirazioni improvvise che attraversano la mente al modo del "motto di spirito" («Roman Polanski. / E abbiamo un papa Roman Polanski»...). Un tempo la Niccolai faceva le poesie con l'orario ferroviario; ora continua a estrarre significati dai nomi propri sull'eco del loro suono («"E Omero?" / "Ooom-ero / a modo suo / era cannibale"»). Potrà sembrare un puro divertimento, ma c'è dietro una ricerca sistematica per ricavare dall'insignificante materiale comune tutta l'ironia inconscia che contiene. Ad esempio:

Letto sulla vetrina
del negozio di ferramenta
in allestimento sotto casa:
PROSSIMA
APERTURA
CHIAVI
SERRATURE.
Che siano ladri?

(da *Frisbees*, 1994)

Questa poesia trascritta dal vissuto è a un passo dalla poesia come evento, *happening*. Anche per ovviare alla problematica diffusione dell'oggetto libro, vari "operatori" poetici hanno puntato sull'alleanza della poesia con altre pratiche artistiche. È l'area multimediale o intersemiotica, che va dalla poesia visiva (scrittura che diventa figura, quadro, esposizione, oppure "videoarte"), alla poesia fonetica e sonora (scrittura che diventa voce, recitazione, *performance*, teatro, musica oggi anche su base elettronica). Penso a Lamberto Pignotti per la poesia visiva, Gianni Fontana per quella sonora, e inoltre a Bianca Menna che opera nel settore con il nome d'arte maschile di Tomaso Binga. È ovviamente difficile dare qui esempi delle ricerche multimediali. Riporto come esempio un testo di Tomaso Binga, in cui il rimbalzo sonoro delle parole tende a scomporre il linguaggio in modo tale da conferi-

re alla *performance* della voce anche una particolare e imprevista spinta etica. Naturalmente il testo andrebbe ascoltato nella dizione e con la presenza scenica dell’attrice. Ecco comunque *La storia*:

COME porci con la STORIA?
 COME porci con la GLORIA?
 come PorcI o come SorcI?
 ... come sorci... come sorci... come sorci...
 come SorcI o come OrcI?
 ... come orci... come orci... come orci...
 come OrcI o come OrchI?
 ... come orchi... come orchi... come orchi...
 come OrchI o come OcchI?
 ... come occhi... come occhi... come occhi...
 per guardare e riguardare
 per scrutare e riscrutare
 percepire percepire
 percepire per capire
 ... E SE DICO CAPIREI...
 vuole dire che ho capito
 capirei capirei
 capi REI capi REI
 REI REI REI REI REI
 tutti i CAPI sono REI

(da *Vorrei essere un vigile urbano*, s. d., datato 1993)

E siamo giunti nell’area di minore “visibilità” nel panorama della poesia italiana di fine secolo (anzi di fine millennio): è quella in cui si trovano gli autori emersi negli anni Ottanta e Novanta, ormai in assenza di precise coordinate storico-critiche. È un’area in cui — contrariamente a quanto potrebbe suggerire la prospettiva della crisi e del “declino” — ci sono oggi molte apprezzabili e interessanti linee di ricerca. Tuttavia è chiaro che su questa zona non si possono esprimere che indicazioni soggettive e militanti. Io farò tra poco riferimento ai poeti che si sono espressi attorno al dibattito sulla ripresa dell’avanguardia e sulla “Terza Ondata” (rimando all’antologia di Bettini e Di Marco, edita da Synergon nel 1993), assumendomi tutte le responsabilità del caso e nella consapevolezza di

compiere una scommessa sui valori che non ha possibilità immediate di verifica e di conferma. Del resto, così come la poesia torna all'oralità della viva voce del poeta, con tutta la casualità fortuita dell'uditorio che incontra, altrettanto la sua *traccia* torna ad essere confidata più che altro alla "tradizione orale" (indicare i poeti validi degli ultimi anni dà la sensazione di rivelare un "segreto" all'orecchio).

Come accennavo prima, la ricerca recente ha caratteri di libertà e quindi presenta soluzioni plurali (al di là della nozione di stile come contrassegno dell'autore: tutti gli stili diventano possibili, ciò che conta è l'opposizione alla comunicazione dominante). Eppure taluni aspetti comuni sono pur sempre riscontrabili. Ciò che più colpisce è soprattutto il reimpiego massiccio della lingua antica, propria della tradizione "alta", e nello stesso tempo l'istanza pelemico-politica che torce il linguaggio della poesia; e non solo questi due aspetti separatamente, ma il fatto che essi siano un solo aspetto: la radicale ri-funzionalizzazione della tradizione. L'attacco dell'avanguardia alla tradizione non ha più il senso di prima, perché la tradizione "alta" si trova già emarginata e svalutata nella cultura di massa. Il capitalismo distrugge la memoria. L'alternativa letteraria deve allora recuperare e non respingere il passato; anche se non si tratta però, semplicemente, di ridar vita nostalgicamente alle parole perdute, quanto di renderle attive e produttive nell'insieme di un linguaggio antagonista.

Si può notare, dunque, un plurilinguismo *diacronico*, che lavora nel serbatoio della lingua a vari livelli storici. In particolare, l'interesse per la lingua del passato si interseca con quello per il dialetto: la lingua nobile, "aulica", è ormai cancellata al pari di quella volgare e corporale del dialetto, entrambe partecipano a un complessivo "ritorno del rimosso" linguistico. Vediamo, ad esempio, un testo di Carmine Lubrano, che accoglie, attorno alle tematiche del corpo, il dialetto napoletano e, qui, lo fa sfumare nel francese e lo intreccia poi con il latino (lingua dotta per eccellenza), giocando questa pluralità di stimoli verbali contro l'uniformità del desiderio standardizzato:

(lasse lasse
 stu core
 ch'ampasse)
 San cesse san cote s'a-gite
 Semper est mio frammento (contorno i tuoi seni)

(da *Scovera jorda pilosa*, 1995)

Un altro esempio potrà venire dalla poesia di Gaetano delli Santi, che mette insieme alla lingua del passato le voci e i gerghi della nuova immigrazione. Mentre le avanguardie storiche inventavano nuove parole (si pensi alla lingua “transmentale” dei futuristi), qui le parole sono tutte già esistenti: se risultano di difficile comprensione ciò serve a stigmatizzare la depauperazione attuale della lingua, il fatto che la nostra stessa lingua ci è diventata “oscura”. Prendiamo un testo inteso alla satira dello “stile di vita” consumista:

In scolaresche mezzecadreghe può essere che voi
 dobbiate lumeggiare talcosi sandwiches subdecupli
 al ringrammaticchito sorrecchiare da ficosino,
 succhiosa eleganza dello sbracione,
 decorativo deputatonzolo
 a sbalestrare fuori dello sninfio
 retorica madre di vanezza?

(da *Il resto ve lo dirò dal mànfano*, 1995)

La nuova “retorica” del comportamento è messa sotto tiro da una domanda anch’essa “retorica”. Se è pressoché impossibile “tradurre” (ammesso che si possa dir così per la medesima lingua) tutti i termini adottati da delli Santi — forse solo l’autore potrebbe fornire un adeguato glossario... — possiamo però facilmente recepire l’effetto di reviviscenza espressiva delle parole desuete (l’attributo “mezzacadrega”, alla lettera “metà sedia” indica personalità poco spiccata, basso livello intellettuale e aspetto fisico infelice: qui attribuito alle masse giovanili degli studenti; “ringrammaticchito” sottolinea l’adeguarsi alla norma dell’abbigliamento come se fosse un linguaggio, una “grammatica”; “sbracione” e “sninfio” connotano il narcisismo esibizionista il primo alludendo al ravvivarsi del fuoco, il secondo ad atteggiamenti da “ninfa”, entrambi con uso intensivo della “s” iniziale); e si veda l’effetto dei derivati come “talcoso” per il sapore polverulento del mangiare pre-confezionato; e dei diminutivi (“ficosino”) o peggiorativi (“deputatonzolo”), satiricamente efficaci. Per queste vie, la poesia di delli Santi acquisisce uno straordinario dinamismo lessicale.

Passando a Sandro Sproccati, troviamo adottata la forma metrica più canonica dell’endecasillabo e del sonetto. Oppure, come nel caso che ora riporterò, del madrigale. Ma fortemente spostato di funzione: il madrigale, infatti, ha finito per indicare una forma poetica sentimentale e galante, mentre

qui il discorso piega verso l’invettiva e il confronto conflittuale (e per questo la forma metrica fa pensare, piuttosto, alla terzina dantesca). Il livello “alto” della lingua poetica è adibito qui — con una sorta di *escursione semiotica* — all’espressione di una rabbia fisiologica e materiale:

Che merda fa di quel che si trangugia!
— insonnia che mi coglie di sovente
nel ripensare i desti fini avari,

i destini in cui il mondo si pertugia
— se d’umani non è alimento mente
ma cupidigia e affanno di denari.

Allor tre rime fesse e sei versetti
son di una dura digestione effetti.

(da AA.VV., *Poeti contro Berlusconi*, 1995)

In Sproccati, appare molto curata la compattezza del “tessuto” linguistico (vedi i rimandi interni: “desti” — “destini”, “alimento mente”, “pertugia” — “cupidigia”), ma essa è posta al servizio di un impatto sul destinatario. Il paradosso (che già riscontravo a proposito di Pagliarani) è che il linguaggio più cronologicamente lontano venga usato come forza d’urto.

Anche Antonio Pinto ha svolto un lavoro sulle parole desuete, rilanciando in particolare la lingua dei giullari. Egli ha privilegiato spesso la chiave giocosa della “favola” con protagonisti animali. Ma di recente l’ironia si è curvata verso la cupezza dei tempi presenti. Leggerò un brano dal suo *Canto di San Silvestro*, che attacca con l’inversione negativa di uno dei più noti componimenti della tradizione letteraria italiana, le “chiare fresche e dolci acque” di Petrarca. Invece:

Acque scure di bettola, recapito concesso ai corpi resi pigri dalla Parca,
tempio di nera nottola; cecato tempo e gonfio fiore di pensamenti,
ruffiano dell’agire; sciancato mare, dire onde si sfanno i dolci sentimenti:
(...)

Trarupano nei segni: le pere, il mercimonio degli organi posticci,
i cancheri, gli ingegni corrivi, il manicomio dei mostri di Scandicci,
rasate teste cotte (*sieg heil! Chi se ne fotte!*), massacri e stupri spicci.
I frutti, canzonaccia, sterrati nel carnaio orrendamente canti

e dentro la bisaccia del nano che a Gennaio strascina il ceffo avanti
li insacchi con le preci, li celi sotto ai ceci, al lardo, la pane, al Chianti.

(da *Istoriette*, 1999)

Anche qui come nei precedenti autori la perizia tecnica (della metrica e delle rime) va in direzione dell'abbassamento tematico (che contiene non solo la visione generale delle nefandezze della storia, ma anche i dettagli della cronaca nera) e dello scoronamento dell'artista: la canzone è una "canzonaccia" e l'invio tradizionale si mescola a un imperativo gastronomico.

Vorrei concludere con i testi di due poetesse: Paola Campanile e Nadia Cavalera. Questi testi mostrano una propensione non minore a fare i conti con il contesto e a tentarne una analisi critica attraverso le immagini poetiche, che restano tuttavia di quelle ad alto tasso di "elaborazione". Infatti, i passi che ho estratto si trovano nel numero recentissimo di una rivista, «Bollettario», che raccoglie sotto il titolo *Chiamata contro le armi*, numerosi contributi letterari sulla guerra del Kossovo. Perciò, non siamo di fronte a "poesia al femminile" ristretta all'identità psicologica o a minimalismi personali. Anche qui si tratta di correlare la tecnica sperimentale con lo sforzo di scalfire il ritratto che il mondo vuole dare di sé. Questa è Paola Campanile:

altisonanti – raid – schizofreniche – messe a fuoco – tutto da – riempiresvuotare
– come in un – videogame –
mortifera guerresca animalità – di più e non se ne può più...
mentale incubo carrellata invalicabile rettilare mefitici vampiri a sguazzare nel
fango pestilenziale
come dai distributori le – sigarette – così i – siluri – sulle città e – chewing-gum
– per – l'inconscio collettivo –
dentro sabbie mobili nei propri escrementi gomito a gomito... a saltar per aria anche
il bambino nel campo
contro campo disseminato di – mine antiuomo –
divelto il – passaggio a livello – per il desiderio d'amore che scema inespreso
a farneticare "a crepar de' muri"

(da «Bollettario», maggio 1999)

Questa è Nadia Cavalera, che è la curatrice di «Bollettario» e ha ideato il numero sulla guerra:

Finché il valore che conta è quello che ti sonda monta svuota e annienta con frequenti collaterali errori intelligenti bombe terapeutiche di feti etiche fetide ostetriche bolse scuse irriverenti compiaciutezze saccenti (...)

Finché... Finché... Finché... Finché... Finché..... sempre malercherà una guerra ad intermittenza su committenza spontanea lenza umanitaria ingerenza spocchiosa invadenza (: e mai avrà d'una rivoluzione la dolente pur tetra apparenza valida sostanza per rivoltare i fatti in lucidi tratti)

(da "Bollettario", maggio 1999)

Diverse le tecniche (la Campanile si volge allo spezzettamento del verso e agli scarti del montaggio; la Cavalera piuttosto al sovraccarico di una catena che prolifica per somiglianza sonora), ma comune l'obiettivo delle scottanti questioni dell'Ordine Mondiale.

Questa varietà dei procedimenti attorno a un nucleo tematico necessario e quasi obbligato, potrebbe essere la cifra della attuale ricerca poetica italiana. A mio parere — ma tutte le affermazioni contenute nell'ultima parte del mio discorso vanno prese non come asserzioni storicamente suffragabili, bensì come pronostici azzardati, tutti a carico di chi li enuncia, "scommesse intellettuali" — a mio parere, dunque, si sta aprendo alla poesia una nuova fase di clandestinità e di resistenza. Sarà una fase di dispersione e anche di solitudine dei poeti (e si rischierà di perdere delle forze e delle intelligenze a causa della delusione e del mancato riconoscimento pubblico), ma che conterrà, tuttavia, una grande carica vitale. La poesia si rende conto che l'umanità può fare a meno di lei, ma proprio per questo il suo compito è diventato ancora più ingente e fondamentale.