

Paesaggio invernale (o quasi)

di Remo Pagnanelli

Da alcuni anni seguo con partecipe interesse le sorti «magnifiche» se non «progressive» della poesia, specie di quella generazione che si suole definire postmontaliana, e vorrei, in queste sommarie annotazioni, delineare un *paesaggio* (nel ricordo di uno splendido libro, scritto con erratico e geniale *saggismo* da Marzio Pieri, appunto *Biografia della poesia*, Parma, [La Pilotta] 1979, che reca l'emblematico sottotitolo di *Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, fitto di quei caratteri che Lukács attribuiva al *saggio*: ironia, paradosso, vettorizzazione almeno culturologica, se non politica, *cose quasi sempre mancanti dalla nostra odierna critica*). Le maglie del mio micropaesaggio sono alquanto slacciate e aperte, così da consentirmi di citare, non a sproposito, opere di poeti che la classificazione di Macrì non consentirebbe, quali Zanzotto, Giudici e Loi; ma le coincidenze tra queste esperienze poetiche mi paiono così causali e forti da non poter essere eluse. Esse delineano un *paesaggio* iperformalizzato (anche se, per costituzione del movimento storico e di chi scrive, *lacunoso*) e tale da consentire l'azzardo di una definizione circoscrivente il comune pulviscolo intertestuale. Forse è impossibile fare storia della poesia come parlare di uno stile della «senescenza», ma, umilmente, è altrettanto possibile scorgere dei fili rossi, delle isotope che legano opere e testi (più che i poeti) sotto un medesimo cielo. Per comodità chiamerò tale condizione fondante con la formula de *l'esperienza del con-fine*.

Una allegoria, più di altre, mi ha abbagliato negli ultimi tempi con la suggestione di un possibile *concetto generale*, quella, p.e., che la poesia stava e sta attraversando una stagione *invernale*, un vero e proprio inverno-inferno, che poi, debordando dai limiti estetici, ci compete e compenetra tutti. Credevo che, per omologia o parallelismo, alla discesa del *rigore* invernale si appaiasse quello stile *testamentario, refertuale*, che si riscontra, con opposte ragioni, da Montale a Sanguineti, la fascinazione di una poesia-prosa prossima al grado zero, ridotta, non senza una certa grandiosità, al rivolo musicale, al balbettio e al silenzio. Ora scorgo anche l'altra faccia della medaglia, l'altro versante di una scrittura dalla qualità semantica altissima. Come accade per i crepuscolari, quello che poté sembrare un tramonto «decoroso» conteneva gli stessi indici dell'alba prossima. Non si tratta di pessimismo o di ottimismo ma della binarietà di una poesia necessariamente ambigua e ossimorica e che non dipende dal luogo comune delle epoche di transito o di crisi. In sostanza, noto in tutti i poeti più significativi di questi anni il medesimo atteggiamento: giunti alla fine del tempo e della storia, ai confini della lingua, inalberano una non rassegnazione alla morte, una tenace resistenza. Questa non fa leva su un panpoetismo salvifico né sfonda in una gestualità romantica e disperata, ma *staziona* «perenne» e dialogante con e sulla *precarietà* assoluta. Così in Caproni (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 1965, *Il muro della terra*, 1975, fino all'odierno *Kevenhüller*), il radicalismo di un'avanzata nell'increato heideggeriano e nel silenzio di qualsiasi Dio, è controbilanciato da una tendenza del dire i bordi dell'indicibile; se questo non può essere né pensato né «agito», almeno se ne dà l'aroma amaro, l'eco, una residua orma. Il *bianco* invernale coincide anche col massimo tono della luce della parola, con la sua beanza accecante.

Nell'inverno (sempre per usare metafore che strettamente operano e testimoniano il contatto con una mai sopita Tradizione, con un passato arcaico

irriducibile), la poesia si scava (cfr. *Viaggio d'inverno* di Bertolucci, 1971) una sorta di *intermezzo* purgatoriale e autunnale, quello della coscienza che sa di stare, goethianamente, nel mondo e fuori di esso, tangente al reale ma non del tutto centrifugata né decostruttiva: ancora e nonostante tutto una *poesia intellettuale* (Kassner; e chi ha letto questa citazione in *L'anima e le forme* sa quel che comporta tale predisposizione). Così nel *Posto di vacanza* (1973), l'assenza viene *marcata* nei due simboli del *mare chiuso* e dello *specchio immemore*. Ma Sereni considerava questa *poesia in sette parti* una stazione di passaggio, necessaria, non immobile, né [si] può dimenticare che il tutto va a inserirsi nel macrotesto di *Stella variabile* (1982), cuore di uno stile e di una pronuncia che riprendono la strada (proprio di lì) del sublime: lo stadio mengaldiano della *premorte* viene saltato ed esaltato, malgrado le contropinte di un Super-io eccessivamente repressivo, da una lancinante e per nulla depressa *voglia* di cantare (non solo *volontà* di). L'istanza significativa, ma nello stesso tempo così «incarnata», della solmiana *ultima illusione* sostiene la sapienza linguistica di questi infiniti congedi, di una poesia non consolatoria, che discorre imperterrita *della* e *sulla* fine: lessico baluginante e sostenuto, velature miniate, metriche che crescono l'innovazione quantitativa sulla base isosillabica, variazione interminabile di pochi e iterati *topò*, la cui fissità apparente è di continuo rinnovata dalla *maniera* dialettica di tonalismo e atonalismo. Il Bertolucci del *Viaggio* lo insegna in tratti magistrali (idem per il romanzo *La camera da letto*, 1984, dove la cornice narrativa e allegorizzata-stilizzata di un programmatico *Bildungsroman* ha una precisa funzione architeturale).

Il Giudici degli ultimi tre libri (*Il ristorante dei morti*, *Lume dei tuoi misteri*, *Salutz*, tutti degli anni Ottanta), anch'egli alle prese con la claustrofobia dei *suoi omini*, si ripara e pure contrattacca dalle *buche* di una lingua sempre più proliferante e libera, fatta di pure invenzioni, di recuperate energie metaforiche in funzione allegorica, di associazioni di *tempi e codici* imprevedibili, sottesa da un *cozzo* fra tradizione e immaginario, neppure lontanamente crepuscolare. Quindi tutti questi poeti, alle porte di un privato e generazionale Ade, simulano una strategica ritirata e, fattisi astuti come colombe, adoperano i nascondimenti e i trucchi della testura per riaffermare la superiorità della poesia sulla letteratura, della forza primaria e pulsionale sulle invischianti ragioni della Cronaca e della Biografia; il vitalismo di questa posizione «liminare» è, nei fatti, grandioso. La tentazione abbandonica si ribalta, pur deviata nel paradosso e nell'antifrasi, in *energia*. Lo prova Fortini (speculare di Zanzotto), quasi sempre allo stremo delle forze nei suoi agghiaccianti «racconti» politici, nella violenza non catartica delle sue visioni oniriche, ma più che mai propenso, nell'usare la valenza antitetica di una pronuncia colta e di una descrittività realistica, alla profezia e al titanismo utopico (parodizzato, naturalmente). Il *non-luogo* che questi itinerari sembrano sfiorare (*l'atopia*) non sono senza ritorno né memoria; i morti parlano e dialogano sia in fogge di *vendicatori* sia in qualità di presenze e voci della Natura, eroi (Panzieri, Vittorini) o semplici nomi quasi annullati dall'anonimato (la povera gente di Soligo nell'ultimo Zanzotto di *Idioma*, 1986). In *Paesaggio con serpente* (1984), ci sovrasta ancora la lotta «mentale» (Luperini) tra circolarità del tempo della natura e disforicità delle traiettorie extraletterarie (da notare una emergenza significativa e convergente tra il Fortini che dice in una poesia: «Però l'estate non è tutto» e Luzi che, in uno dei suoi *frammenti battezzati*, si sorprende che in una storia così distruttiva ricompaia la primavera e ci sia «tutto incredibilmente»: da prospettive differenti, l'aspirazione al *tutto*, regge una resistenza condotta ad oltranza e a dispetto della parola stessa). Zanzotto, forse più di altri, nella sua falsa trilogia, esplora i margini egualmente perduti dello ctonio e dell'alto con un linguaggio sovrano nel *mimare* le decelerazioni verso l'afasia e le accelerazioni verso la poesia (seguitando a scambiarsi perfetti sonetti e ipersonetti con Fortini, sodale attentissimo alle forme).

Consapevole della storia come nessuno, nel *Galateo in bosco* (1978), riesce a sintetizzare l'evento dei caduti del Montello, la loro degradazione a reperti

compenetrati e trasfigurati nella nuova Materia della Natura, nel rifiorire dalla terra marcia, della lingua letteraria e del dialetto come punto di congiunzione dell'autenticità originale e dell'*exitus*, della memoria collettiva e individuale, della forma e dell'indistinto. Non è questa una tipica dinamica della metamorfosi? Nella *vicenda* che tento di raccontare trova spicco la *controversia* (così suona il penultimo titolo di Luzi) bruciata nel fuoco e nella vampa di una luce che regge il conflitto uomo-società. Tale luce è *giocata* e variata fino al delirio ellittico e barocco. La datità della luce è anche l'elemento primario della perenne trasformazione cui soggiace il mondo: non esiste confusione di ruoli ma incessante interscambio di opposti: il macrosegnale di una mai doma esistenza si trova nell'intrecciarsi delle domande sul destino nostro e della specie, se volete, sulla maniacalità di una coazione al dubbio che non smette di pungere il poeta. Una poesia che domanda non si stanca di cercare, pur sepolta tra macerie sempre nuove, almeno un simulacro di speranza: un tonalismo iperconnotato, sciorinato senza alcun senso di colpa, copre lo stesso ruolo «politico» della secchezza fortiniana. La Tradizione, come punto di riferimento costante e codice attivo, svetta in tutti i poeti citati: la poesia del passato è la grande interlocutrice *istituzionale*, proprio perché su essa si possono puntellare eliotianamente le rovine e finanche ipotizzare una progettualità contestuale. Lo attesta la rima, sia essa ludica o tematica, come *permanenza di una direzione riconoscibile*. Luzi con l'attesa di una comune rinascita o destino, Fortini con l'orizzonte socialista, Bertolucci con la pratica dell'opera quale esercizio di felicità, Zanzotto con lo scandaglio dell'umano, troppo umano, Giudici nel contenitore uterino della Lingua Madre, Caproni con la danza «acrobatica», Sereni con le screziature del sublime, danno a questo inverno i colori di un'esperienza da farsi e non da respingere, la misura morale sulla virtualità della poesia alla continuazione nella parola. Esempio lezione per noi, per le nostre sinfoniette da camera, per il nostro decoroso e encomiabile epigonismo ornamentale. Allora, si obietterà, il negativo, Montale e il suo «quartetto di cannucce»? Per il negativo (Fortini insegna), beato chi può soggiornarvi senza rimorso *ad libitum*, per Montale rammenterei che accanto alla dimidiazione compaiono sempre angioli, senza ali, capaci di resuscitare il *tu* antico e la vecchia conversazione, fino all'ultimo.

Ma se il manierismo è l'ossessione dell'inautentico (Pieri), è anche una risposta, la più consapevole e autoriflessiva del *valore* della lingua poetica e della lingua poetica come *valore*: allo stesso modo di Agosti, il quale ebbe a dire, a proposito di Zanzotto, che il troppo falso stava per garanzia dell'autentico, lo stile dell'odierno è la finzione e il mascheramento. Il vero e essenziale centro della instabilità viene attraversato da un supercodice *ingegnoso* (Poros?) che nei suoi sfrangiamenti idiolettici, gergali e materici mantiene la costanza della proteiforme metamorficità della scrittura. Non credo affatto che questo generi confusione né oblio nel meraviglioso idillio dell'Arcadia: accanto a uno schematismo arido e apodittico la poesia ha scelto ancora di distinguere e di sapere, una assoluta mobilità per combattere la viscidità delle frontiere della menzogna. In quest'ottica va letto l'assiduo appellarsi e incontrarsi con altri modelli culturali, *maxime* con il *teatro* (l'opera lirica in Caproni, la tragedia in Luzi, il cabaret jiddisch in Giudici, il palcoscenico della grande oratoria miltoniana in Fortini), che resta sempre l'apice di un protendersi verso il pubblico (vs. la lirica, secondo la distinzione di Tynjanov), una forma aperta all'ascolto, alla rappresentazione dei conflitti, alla esplicazione della Voce. Il teatro richiama anche il motivo, neppure sotterraneo, della poesia come testimonianza e *martirion*, sacrificio di sangue per la crudeltà della Storia e della Lingua.

Vorrei chiudere con quella che ritengo la massima «forbice» di quanto sostenuto, nel nome di un poeta certo più giovane ma degnissimo di entrare nelle larghe falde di una storia alquanto sovragenerazionale, Franco Loi. Nei suoi due ultimi lavori, *L'aria* (1981) e *Bach* (1986), proprio l'archetipo dell'aria viene scelto analogicamente quale supporto della libertà e disponibilità con cui il corpo della poesia si fa attraversare dalle infinite voci dell'amore, del dolore,

del desiderio. La fluidità della sua esistenza è già garanzia leggendaria di un'accettazione della totalità, svincolata sia da eccessive ipostasi estetiche e convalidata da una volontà di farsi «tramite» delle istanze segrete degli uomini, aldilà di ogni tirannia o suggestione dell'*artefice*. Nell'umiltà, nella fatica del portare alla luce quelle balenanti sigle che poi sono ciò che restano del nostro destino, nel rischio di farsi trascinare e *forare* (in parte, almeno, la disponibilità verso l'esistenza è stata anche la *firma* di Sereni), consiste la certezza di un superamento dell'inverno, il viatico del nostro proseguire.

In *Poesia e Tempo* (a cura della rivista *Verso*), il lavoro editoriale, Ancona 1988, pp. 182-187