

Giorgio Linguaglossa
IL TEMPO PRESENTE
MONITORAGGIO CRITICO DELL'ATTUALE CONFORMISMO POETICO

Appunti critici. La poesia italiana del tardo Novecento tra Conformismi e Nuove proposte (Roma, Coed. Libreria Croce, Scettro del Re 2003 pp. 320 E 24,00) raccoglie - ho scritto nella prefazione al volume - "una ampia selezione di articoli, stroncature, recensioni, spunti di riflessione pubblicati quasi integralmente sul quadrimestrale di letteratura "Poiesis" dal 1993 al 2002. Qualche altro scritto, come quello su "Dante e Petrarca", è apparso sulla rivista internazionale di letteratura "Hebenon" (n. 5, aprile 2000); così come anche il saggio "Appunti per la costruzione della nuova poesia", è apparso su Linee odierne della poesia italiana (Quaderni di Hebenon, n. 7-8 ottobre 2001). Si tratta di cavalleria leggera, azioni di guerriglia e di disturbo delle istituzioni poetico-letterarie, delle loro retrovie come anche delle posizioni di punta delle poetiche egemoni, condotte in solitaria esposizione e nella convinzione, un po' donchisottesca, di pungolare ai fianchi le istituzioni letterarie costrette e costipate in una generale epidemia di conformismo e di elefantiasi. Nella scelta ho privilegiato quegli scritti che avevano un diretto e immediato riscontro con i testi dei poeti contemporanei, e che sono stati redatti, diciamo così, nel fuoco della controversia, lasciando i saggi più propriamente speculativi ad altra più idonea occasione di pubblicità". Si tratta di un vero e proprio "bombardamento a tappeto degli adiposi conformismi che hanno intorbidato gli anni Novanta"

Ovviamente, la *pars destruens* precede la *pars costruens*, poiché, come ha scritto Enzensberger in un famoso saggio del 1960: "L'inverso di ogni distruzione della poesia è la costruzione di una poetica nuova". Il volume, che consta di ben 320 pagine, è "strutturato secondo due grandi categorie estetiche: a) *la belligeranza del Tramonto* e b) *tra Modernismo e post-modernismo*, precedute da un'area di conflittualità cui ho dato significativamente il titolo di *tra Egemonia e isolazionismi*, nella quale sono ricomprese posizioni 'statutarie' come quelle di Eugenio Montale e di Giovanni Raboni e posizioni 'isolate' come quelle di Amelia Rosselli, di Dante Maffia o degli sconosciuti Maria Rosaria Madonna, Giuseppe Pedota, Lisa Stace, Roberto Bertoldo e altri significativi poeti contemporanei come Daniela Marcheschi ed Eraldo Garelo. Questa sezione è seguita da quella denominata *L'Egemonia del conformismo*, una spregiudicata serie di analisi di autori posticci come Jolanda Insana, Bianca Maria Frabotta, Vivian Lamarque, Gianni D'Elia, Albino Pierro, Mario Lunetta, Edoardo Cacciatore, Antonella Anedda fino ad arrivare a delle messe a punto critiche su poeti di taglio elevato come Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti e Maria Luisa Spaziani". Per quanto riguarda la poesia di Valerio Magrelli, la ponevo a capostipite del "nuovo" conformismo degli epigoni del magrellismo. *Ora serrata retinae* è del 1980. E' noto che la posizione di Magrelli in ordine al problema dell'interlocutore della poesia moderna è che la poesia è "libera", nel senso che può svilupparsi liberamente in tante diverse direzioni, ed essa è "l'impronta digitale di chi la scrive". La poesia di Magrelli, nella sua tensione verso l'oggettività assoluta, quella che ho definito la *ristruttura ottica*, diventa asettica ed asessuata: il punto di fuga dell'oggettività assoluta finirà per coincidere, nelle opere seguenti, con la micrologia e la poesia del commento.

E' noto che nei *micrologisti epigonici* che verranno, come Antonio Riccardi e Maurizio Cucchi, la *ristruttura ottica* inaugurata dalla poesia di Magrelli, diventerà adeguamento linguistico ai movimenti micro-tellurici del reale: la composizione poetica assumerà la veste di *frammento* incompiuto, dove il silenzio tra le parole assume un valore semantico preponderante. In questo quadro concettuale è agibile intuire come tra il *minimalismo romano* e quello *milanese* si istituisca una alleanza di fatto, una coincidenza di interessi e di orientamenti "filosofici": Il risultato è che la *micrologia* convive e collima qui con il solipsismo più asettico e ap problematico; la poesia come fotomontaggio dei fotogrammi del quotidiano, buca l'utopia del quotidiano rendendo palese l'antinomia di base di una tale impostazione "filosofica".

Oltre ai poeti dianzi menzionati, nel mio libro di saggi nominavo Roberto Bertoldo e Tommaso Pignatelli, personalità significative "di straordinaria densità intellettuale" da inquadrare "alla luce della categoria del tramonto", "quali autentici messaggeri di quel climax poetico, autori tutti nelle cui poesie avverti i fruscii degli strascichi serotini di vestizioni sordidamente *contro il tempo*, nelle cui poesie

baluginano e sferragliano le metafore della decomposizione di un'epoca e di una civiltà (ma oggi aggiungerei poeti poco noti come Fornaretto Vieri, Francesco Giuntini, Alfredo Rienzi, Salvatore Toma, Maria Marchesi, Gino Rago, Mirko Servetti, Lidia Are Caverni, Chiara Moimas, Michele Leone Barbella e Sandro Montalto). Non è un caso – proseguivo – che i poeti dianzi citati siano tutti, in tutti questi anni, rimasti nell'ombra del loro stesso Tramonto, avviluppati nel grigiastro e viscido torpore di un conformismo dilagante”.

Uno dei compiti del mio libro di saggi è stato quindi quello di “rendere palese e pubblico il rischio di un autentico eccidio dei migliori poeti contemporanei, forclusi nel forcipe del conformismo e del minimalismo” (Ibid.). Di qui la necessità di leggere il Novecento dal punto di vista di coloro che tolgono il proprio abito dall'attaccapanni; dal punto di vista di coloro che prendono congedo dal conformismo delle posizioni di rendita. *L'Antinovecento* è ancora tutto da scrivere.

Sempre nella *Avvertenza* al libro, scrivevo: “Sia il *Modernismo* che il *Post-modernismo* partono dal comune presupposto “*il faut être absolument moderne*” di Rimbaud, si pongono in posizione di contiguità con il Moderno, tentando di svecchiare la forma lirica per adeguarla alla nuova sensibilità dei lettori. In questo tentativo di restituire una leggibilità e fruibilità dell'opera di poesia ad un grande pubblico, si consuma e sempre più si consumerà la possibilità stessa, della poesia, di attingere una nuova identità. Se la poesia vorrà sopravvivere alla sfida che il futuro le impone, essa dovrà assumersi tutto intero l'onere di questa sfida, pena il dissolvimento e la scomparsa della sua stessa entità di opera d'arte. Perché è ovvio che un genere artistico non può vivere né sopravvivere a lungo senza la sponda di un pubblico attento ed intellettualmente libero.

In questo cammino, il *Modernismo* appare più legato al paradigma della Tradizione del Novecento rispetto al *Post-modernismo*, che invece tende a ripercorrere e leggere il secolo appena trascorso nei suoi punti di svolta contrassegnati dalle post-avanguardie della seconda metà del Novecento. Altri autori sembrano muoversi in una sorta di via di mezzo tra queste due grandi correnti, oscillando tra l'una e l'altra, nel tentativo di conciliare stilisticamente le due Tradizioni. Allo stato, non sembra più ipotizzabile un poeta che fondi un nuovo linguaggio, e quindi un nuovo “traliccio” linguistico (alla maniera del Pascoli, tanto per intenderci); in questa accezione siamo tutti diventati *epigonici*, non c'è più una scuola di poesia che possa arrogarsi il merito di essere “in avanti”. Caduta, con la fine del Novecento, la stessa accezione di avanguardia come l'abbiamo conosciuta, penso che una nuova avanguardia di là da venire, se mai verrà, sarà del tutto diversa da quelle che abbiamo frequentato. E' paradossale, ma sono convinto che una nuova vera avanguardia non potrebbe che scegliere il Silenzio compiuto piuttosto che la Parola, non potrebbe che autosuicidarsi nell'atto stesso del suo collocamento. Così, l'impossibilità di una nuova Avanguardia connota la drammatica condizione dell'artista contemporaneo. Ai posteri l'ardua sentenza.

Lo stato attuale della poesia assume dunque l'aspetto di un arcipelago, di una serie di individualità scisse e disarticolate, senza un centro e senza una periferia. Altro aspetto di questo fenomeno è, ovviamente, la scomparsa della critica militante, sostituita da una moltitudine babelica di microlinguaggi dichiarativi, epifenomeno direttamente correlato al primo ed equipollente alla scomparsa della società letteraria”.

La deriva delle poetiche epigoniche

Se gettiamo uno sguardo retrospettivo alla poesia dei due ultimi decenni, non possiamo non notare il pendio declinante di quelle che ho definito *poetiche epigoniche*. Cosa intendo dire con questa definizione? Intendo dire - come ho affermato e ribadito innumerevoli volte in più occasioni sulla rivista “Poiesis” – che tutte quelle poetiche che sono sorte sulla “fede” nella tecnologia dei linguaggi, sono miseramente fallite. In primo luogo, già nel concetto così ipostatizzato dallo sperimentalismo si può notare il sostrato teologico di un atto “politico”: la fede nella costruzione dei linguaggi rivelava la ingenuità teorica di tutte quelle posizioni che speculavano sulla possibilità di “costruire” i linguaggi poetici. E che tra tutti i linguaggi proprio quello poetico si sottragga ad ogni istanza di “costruttivismo”, è un dato talmente palese che oggi balza agli occhi con autoevidenza assoluta. Oggi finalmente si comincia a comprendere che se i linguaggi mediati sono fungibili e costruibili, l'unico tipo di linguaggio che non si può

“produrre” è proprio quello poetico; ed una ragione ci sarà pure del perché di questa stranezza. Da alcune parti si è parlato (a sproposito) della fattibilità di un “evento” che accade ed opera in modo quasi magico, al di là di ogni interferenza del soggetto. Appare di tutta evidenza che siffatto concetto non è degno di esser preso in alcuna seria considerazione: un evento che cade dal cielo come una manna sul deserto del Sinai, rientra più nella sfera della taumaturgia che non in quello dell'estetica, e noi possiamo tranquillamente ignorarlo in quanto abitanti del secolo primo del terzo millennio. E' pacifico che, alla soglia di una *poetica allo stato zero*, cioè alla soglia di una poetica che faccia tabula rasa della sofisticata macchinosità del pensiero estetico del Novecento, debba e possa venire riproposta *la questione della lingua come questione originaria*, giacché la lingua (nella sua duplice funzione: mimetica e simbolica), in quanto principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali, è categoria fondante di tutta la realtà.

Le “cose” non sono mai state neutrali. Il termine greco *Agalma* non contrassegna infatti una “cosa” solidificata e determinata nell'hic et nunc, ma una “zona” in perpetuo movimento. Il nostro essere-nel-mondo non è neutrale (al di là di ogni heideggerismo di maniera). “Il linguaggio dell'anonimia e della faziosità è specchio crudele della palude della neutralità e del gergo cosmopolitico che ad essa corrisponde”, scrivevamo nel *Manifesto della Nuova Poesia Metafisica* apparso nel n. 7 di “Poiesis” (1995). “Le parole di tutti gli estetismi dilagano, sgorgano dalla medesima infetta palude, sono bastarde e servono solo al boia che ammicca alla nuca del condannato” (Ibidem). “Il linguaggio della quotidianità è specchio crudele dell'orrore e dell'anonimia della prigione all'aria aperta quale è divenuto il nostro mondo. Chi si arrende a questa realtà, chi ne celebra gli obbrobri e le nefandezze, si consegna altresì agli obbrobri e alle nefandezze della sua lingua” (Ibidem).

Lo sperimentalismo ha sempre considerato i linguaggi come “neutrali”, come fungibili e manipolabili, incorrendo così in un macroscopico errore filosofico. Inciampando in questo zoccolo filosofico, cade tutta la costruzione estetica della scuola sperimentale.

Per contro, le poetiche “magiche”, ovvero, “orfiche”, o comunque tutte quelle posizioni che tradiscono una attesa estatica dell'accadimento del linguaggio, inciampano nello pseudoconcetto di una numinosità quasi magica cui il linguaggio poetico supinamente si offrirebbe. Anche questa posizione teologica rivoltata inciampa nella medesima aporia, solo che mentre lo sperimentalismo presuppone un iperattivismo del soggetto, la scuola “magica” ne presuppone invece una “latenza”.

La *poetica metafisica* che “Poiesis” propugnava nel n. 7, era il procedere, il camminare, l'entrare dentro l'oggetto, superamento del diaframma che separa l'oggetto dal nome, il nome dalla sua pronuncia. “Occorre che nell'uomo si verifichi una rivoluzione di tutta la sua concezione del mondo, il rovesciamento della sua natura. L'uomo intero (il *Ganzmensch*) è l'esigenza di vivere la realtà intera, l'aspirazione al volo di Icaro, l'impulso insurrezionale di non accettare la legalità della datità ma accettare il confronto con la peripezia dello spirito” (Ibidem).

La *poetica metafisica* era il tentativo di uscire fuori dalle secche della poesia epigonica, la presa d'atto, alla fine del Novecento, dell'esaurimento di un intero processo di civilizzazione, dell'esaurimento del *canone novecentesco*, e il tentativo di ristabilire un nuovo rapporto tra il soggetto poetico e l'interlocutore, tra soggetto e mondo, tra soggetto e Storia. Si trattava di un ripensamento globale della *nuova poesia* vista nel più ampio quadro della poesia europea: di qui scaturiva la nuova impostazione teorica che spostava i punti cardinali della poesia europea l'ungo l'asse Mandel'stam- Milosz, Bachmann, Herbert, Lars Gustaffson.

Si trattava di un approccio teorico completamente nuovo che privilegiava le grandi autostrade europee e che tendeva ad inquadrare la poesia italiana del novecento in un alveo laterale e minoritario, prendendo implicitamente atto di tutte le conseguenze in sede estetica che una tale impostazione necessariamente comportava. Con il senno di poi devo prendere atto che i tempi non erano maturi e che il discorso teorico perseguito dal *Manifesto della Nuova Poesia Metafisica* incontrava sul proprio cammino ostacoli oggettivamente insuperabili: una tale impostazione di poetica restava completamente inspiegabile e incomprensibile a tutte quelle posizioni che si accontentavano di vivacchiare all'ombra del *minimalismo*, e che misconoscevano e negavano financo il concetto stesso di poetica.

“*Appunti critici?*” e il pensiero debole

Appunti critici può essere letto come un tipico prodotto della fine delle ideologie all'interno di una visione del mondo epigonica, quando siamo giunti alla conclusione di un periodo storico durato 2500 anni di cultura occidentale, da Platone ad Heidegger, che è stato definito "idealismo filosofico". Giunti alla fine del secondo millennio, oggi, converrebbe parlare di "fine di una civiltà", citando l'ormai famosa premonizione di Paul Valéry: "Noi, le civiltà, sappiamo ora di essere mortali".

Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo sono pensatori post-moderni, cioè, epigonici, degenerazioni di Nietzsche e Heidegger, perché partono dalla premessa secondo la quale la tradizione razionalistica europea avrebbe finalmente affossato i suoi stessi fondamenti. Sono pensatori heideggeriani senza avere l'onestà del pensatore tedesco, non traggono tutte le conseguenze del loro pensiero sul terreno della praxis. Nietzsche e Heidegger si rendevano perfettamente conto che la crisi del razionalismo occidentale che andavano professando avrebbe finito per travolgere le stesse istituzioni politiche e democratiche dell'Occidente. I post-moderni, da Foucault a Vattimo, sono pensatori democratici e antifascisti, ma questa impostazione collide con i risultati ultimi del loro pensiero che vuole fornire una giustificazione teorica alla crisi delle democrazie liberali europee.

Appunti critici può essere letto come una diagnosi spietata ed appassionata di un naufrago che tenti di arrestare, nell'immobilità del dagherrotipo, l'immagine del pendio declinante del carattere *epigonico* che l'arte del nostro tempo non può non assumere. Ma può essere anche letto come l'autoritratto di un epigono della civiltà del Novecento. L'appassionata requisitoria nei confronti della civiltà poetica del tardo Novecento, è il pegno da me pagato nei confronti della cultura dalla quale sono venuto e dalla quale ho voluto prendere le distanze; ho tentato una *riflessione radicale*, una *critica radicale* di quella cultura alla quale, nonostante tutto, sono sopravvissuto. Credo che questo sia un compito che ogni intellettuale degno di questo nome deve intraprendere, almeno una volta nella vita, pena l'autoriduzione delle proprie capacità critiche e l'affievolimento delle proprie capacità creative. In fin dei conti, una nuova cultura nasce sempre dalle macerie della vecchia. Una riflessione radicale sulla fine della cultura del tardo Novecento era quindi un atto dovuto, ed è stato anche il tributo da me versato alla falsità di quella cultura, alla cattiva coscienza di quella cultura. I capitoli denominati *Critica del minimalismo* e *L'Egemonia del conformismo*, costituiscono un esempio di esame di coscienza di un intellettuale solitario, cioè non inserito in alcuna istituzione letteraria e, quindi, appassionatamente libero.

L'arte del Novecento appare sempre più chiaramente essere una manifestazione di quel processo epocale che Heidegger ha denominato *oblio dell'Essere*. L'arte del Novecento non ha potuto che seguire questo modo di deriva della percezione dei cinque sensi. Un'arte dell'*accumulo* e della *rarefazione* ha tentato un moto di riscatto da questa *deprivazione sensoriale* senza operare alcuna seria riflessione sulle cause ultime di un processo storico-epocale che indeboliva alla base non tanto la comunicabilità dell'arte, quanto la sua prensione, la sua *aderenza al reale*. Un epifenomeno: la caduta del tasso di comunicabilità, veniva equivocato per la *causa realis*: la deprivazione dell'essere.

Nella *Critica del Minimalismo*, scrivo: "L'arte del Novecento vivrà sempre più neghittosamente nella forbice divaricantesi tra la deprivazione dell'essere ed il dispiegamento progressivo della tecnologia applicata all'industria. Le tarde post-avanguardie dagli anni Sessanta in poi avranno chiarezza soltanto degli aspetti epifenomenici della *crisi*: lo strutturalismo ed il post-strutturalismo si mostreranno sempre più incapaci di fornire gli strumenti concettuali idonei ad una piena cognizione della drammaticità della *crisi*. Occorreva una tempestiva comprensione del moto di deriva della *forma-romanzo* verso la dissoluzione dei linguaggi e l'implosione delle tecniche compositive, occorreva riflettere sulla crisi di deterritorializzazione della *forma-poesia* che seguiva, a rimorchio, il declino del genere artistico egemone, occorreva una approfondita comprensione del concetto di *forma-merce*, che nelle economie di mercato globali tende a fagocitare entro i propri parametri ogni tipo di artefatto o manufatto estetico".

Il *minimalismo* sarebbe la tendenza stilistica dominante della nostra epoca, esso richiede la riproduzione fotografica del reale mediante la riproduzione dell'*immediatezza* nella coscienza estetica degli artisti, nel miraggio di riprodurre dentro il manufatto la forma-merce dominante senza una previa riflessione sulle ripercussioni che essa pone all'arte nel momento in cui in essa la riproduce già feticizzata nell'operazione estetica. L'arcaicità dell'elegia, che si ripropone come linea laterale di gran parte della poesia del tardo Novecento, non deriverebbe tanto dall'arcaicità del rammemorare, quanto dalla impossibilità di evincere dall'esperienza vissuta il quid di autenticità necessario all'arte, in quanto gli

oggetti del ricordo vagano inconsapevoli nel mare della datià come astratti relitti del mondo delle cose ormai del tutto infungibili.

L'esistenza dell'opera d'arte, nell'epoca della riproduzione computerizzata dell'iperreale, è divenuta problematica. Il minimalismo è la risposta, in ambito estetico, dell'ampliamento a dismisura del mondo reale: l'iperreale ed il virtuale accrescono sì la dimensione del reale ma, ciò facendo, ne sottraggono sostrato, essenza. Poiché l'arte non può entrare in concorrenza con le smisurate capacità di creazione del "reale" della macchina gestaltica, essa ripiega nella tellurica micro-entità del mondo, portando alla estrema dissoluzione il fenomeno dell'aura, che costituisce l'apparizione "di una distanza quantunque vicina essa possa essere" (W. Benjamin).

Il *minimalismo*, come campo di forze stilistiche, resta stregato ad un'estrema prossimità al reale – il rapporto soggetto-oggetto si presenta come un reciproco star-di-fronte, *fronteggiamento d'una estraneità* (il magrellismo di tanti magrellisti, al di là della facile ironia, rappresenta un *fait social* e non soltanto una moda, e precisamente, l'impossibilità per il soggetto di com-prendere il reale, e quindi uno stallo, un alt, che è sociale e storico, prima ancora che estetico); ovvero, come una *lontananza d'una autenticità* posta magicamente nell'infanzia, prigionia del sortilegio, anche qui della fuga dal mondo e quindi fronteggiamento-rammemorazione dell'eden, con ricaduta nell'elegia, seppur corretta, negli autori più scaltri, con inserimenti di prosasticità.

Elegia ed antielegia sarebbero i due corni d'una medesima dilemmatica problematicità che l'ambiguità concettuale del minimalismo non consente di superare.

Il *solipsismo* rappresenta, sul piano filosofico-concettuale, ciò che tradurrei con *micrologia* nell'ambito estetico. Il solipsismo è "una piccola fortezza di confine. Mai può venire espugnata ma anche le sue truppe non possono mai uscire. Perciò si può passarle vicino e lasciarsela alle spalle senza alcun pericolo" (A. Schopenhauer, *il mondo come volontà e rappresentazione* Bari, 1970); così come la micrologia rappresenterebbe l'ultimo ricettacolo di autenticità nel "mondo falso e corrotto". Ma così come stanno le cose, né la micrologia incontra il mondo, né il mondo la micrologia. L'estraneità del rapporto soggetto-oggetto rimane immutata, l'origine è uguale alla meta. *Immergleiche*, la dialettica del sempre uguale, è una falsa dialettica, è il rispecchiamento nel concetto, del mondo falso e nefasto. Alla base della micrologia (che porta alle estreme conseguenze i presupposti teorici del minimalismo e, in un certo senso, prefigura l'esaurimento di quel campo di forze stilistiche), v'è un rapporto di inimicizia con il mondo, vi si avverte l'eclissi delle istanze radicali che ogni grande arte ha sempre tenuto ad esprimere pur contro la cultura di cui era espressione.

E' ovvio che il rapporto di ostilità deriva pur sempre da una sostanziale complementarità che accomuna il soggetto al mondo: là dove finisce il mondo falso, inizia il soggetto autentico: è qui che la *micrologia* manifesta con crudezza le proprie antinomie: nel voler contrapporre l'autentico all'inautentico come due categorie invalicabili ed incommunicabili.

L'atomizzazione della vita quotidiana procede inarrestabile, la contemporaneità senza identità (ciò che altri ha chiamato l'eterno presente della tarda eternità) si diffonde senza soste e la *micrologia* diventa lo *stile* che corrisponde, nella posizione estetica, alla normatività afflittiva dei nuovi rapporti di produzione, assumendola quotidianità a parametro tematico e stilistico.

esiste una nuova critica?

Credo che non si possa mettere in discussione il fatto che una *nuova critica* non può essere disgiunta dall'esistenza di una *nuova poesia* e di una *nuova narrativa*, a meno che non si tratti di una critica accademica, la quale è comunque altra cosa da quella di cui stiamo parlando. Quando qui si parla di nuova critica è qualcosa di militante che si intende. Ammesso e non concesso che esista realmente una nuova critica letteraria, sarebbe interessante vederla all'opera, esaminare come essa intenda affrontare i seguenti problemi:

- a) In *Appunti critici* mi sono posto il problema-base sul quale un pensiero critico moderno non può non indugiare se non vuole essere retrocesso a mera formulazione di quesiti retorici e a esercizio di eufuismo e di conformismo: Dante e Petrarca, quale rappresentazione?

In *Appunti critici* ho tentato di rispondere ai quesiti seguenti:

- b) Può essere tracciata, all'interno del Novecento, una linea dantesca?
- c) Il petrarchismo come malattia congenita del corpo della Tradizione?
- d) Il petrarchismo coincide con la linea pascolinizzante della poesia italiana del Novecento?
- e) Il *Post-sperimentalismo* e le poetiche neogotiche, neorfiche e neomoderate possono essere considerate varianti dell'eterna malattia italiana del petrarchismo?
- f) La poesia italiana del Novecento è una poesia sostanzialmente pascolinizzante? La riprova è che deriverebbero dal Pascoli sia il crepuscolarismo, la linea "incendiaria" di Palazzeschi, l'ermetismo, lo stesso Montale pur se in modo parziale soprattutto con il primo libro, *Ossi di seppia*, del 1925, (pur se l'operazione del ligure è strategicamente dirompente nella misura in cui prosciuga la retorica pascoliana), il tardo-ermetismo, sia l'antilirica dell'Opposizione (vedasi la costante ricerca del padre putativo effettuata da Sanguineti nei riguardi del poeta di Romagna), sia lo sperimentalismo officinesco di Pasolini. Posto questo assunto, qual è la posizione della "Nuova critica"?
- g) Una delle idee-forza di *Appunti critici* è quella secondo cui il "traliccio" del Pascoli, lo sperimentalismo inconsapevole del poeta di Romagna, con tutto il repertorio di tecniche versificatorie che gli appartengono, sarebbe il "responsabile" della *linea del riformismo moderato* della poesia italiana del Novecento, sulla quale sono saldamente impiantati autori anche antitetici come Pasolini e Sanguineti, fino al conformismo professionale di autori altrui come Gianni D'Elia e Edoardo Cacciatore, il tardo post-sperimentalismo della sedicente terza avanguardia. Devo prendere atto che il *Mitomodernismo* di Giuseppe Conte costituisce forse l'unico tentativo di porre di nuovo la poesia in una posizione di ripensamento della tradizione, pur se i suoi esiti estetici dovevano restare impigliati nella non risolta petizione della linea laterale Pascoli-Pasolini.
- h) In *Appunti critici* auspicavo che la "nuova critica" avvii una riflessione su quale idea di narrativa e di poesia entro il contesto europeo.
- i) In *Appunti critici* affrontavo il problema tuttora centrale se nelle nuove condizioni della civiltà europea sia possibile, oggi, un'arte di avanguardia.
- j) Tentavo altresì di chiarire il luogo e la funzione di una critica militante nel tardo-moderno e di approfondire le ragioni che hanno condotto alla scomparsa del rapporto tra critica militante e critica della cultura.
- k) Ed infine, oggi non posso fare a meno di chiedere: qual è l'antinomia-base del fare arte nel Moderno?
- l) In *Appunti critici* ho tentato di scandagliare, in modo rapsodico, leggendo i tanti autori affrontati, il problema seguente: la poesia del Novecento ha subito una serie di modificazioni della *forma-interna*. E mi chiedo, e chiedo ai lettori: quali sono i punti di svolta che hanno contrassegnato questi cambiamenti?
- m) Non potevo esimermi, infine, dall'affrontare alcune questioni tuttora aperte: è ancora possibile utilizzare il concetto di "impegno"? La poesia deve essere impegnata? E, infine, la poesia è un'arte del passato o c'è una speranza di una sua sopravvivenza nel prossimo futuro? E se c'è una modalità di sopravvivenza, quali sono le condizioni perché questo avvenga?
- n) Come l'ultimo degli epigoni, mi sono rivolto una domanda retorica, alla quale comunque un critico militante non può non rispondere o, in qualche modo, tentare un abbozzo di risposta: qual è la posizione della "nuova critica" in ordine alle mode culturali del contemporaneo?

sul concetto di tecnica e cultura critica

Non c'è dubbio alcuno che nel concetto di cultura sia implicito quello di confronto culturale, di dialettica tra posizioni diverse di pensiero, e che proprio in questo scambio di idee e in questo scambio di posizioni risieda l'elemento fondativo di una cultura ricca e viva e progressiva.

L'aspetto più vistoso delle scritture che ereditano l'impostazione "tecnologica" del linguaggio poetico inaugurata dalla neoavanguardia, ovvero, tutti quegli autori che ho definito del *postsperimentalismo* 1), è il ruolo assolutamente preponderante assunto dalla tecnica nell'elaborazione dei testi; la dove la tecnica è

servente alle esigenze di funzionalizzazione del linguaggio, questa non si manifesta, non appare in primo piano, non si pavoneggia, non prolifera, non si moltiplica, non invade il tessuto linguistico come una metastasi tumorale. Non è senza significato che un esponente di quella cultura critica che ha promosso la funzione della tecnica quale veicolo della funzione linguistica, (ad es. Giancarlo Maiorino) abbia ereditato un concetto di arte funzionalizzata alle esigenze del dispiegamento della tecnica. Ma, come ognuno ben sa, la tecnica è una funzione della retorica e la retorica è una funzione della persuasione, e dunque: la tecnica, presa in sé, è ancella ausiliaria della produzione ideologica. Insomma, lo stile che impiega la tecnica quale mezzo è per l'assolutizzazione dello stile, ripiega a *stilema* o la *stilematica*, cioè, a privazione dello stile. Perché, in fin dei conti, lo stile è un valore, e parametrare lo stile in funzione delle esigenze della tecnica, significa abdicare al valore per qualcosa d'altro, qualcosa che non appartiene al valore delle esigenze della prassi. Il *non-stile* della poesia di Maiorino perviene alla neutralizzazione della prassi proprio in quanto la signoria di quest'ultima festeggia il proprio compleanno nel giorno dell'assoluto predominio della tecnica. E' un circuito tautologico entro il quale la poesia di Maiorino, e tutte quelle che ne assumono acriticamente i postulati teorici, produce e riproduce se stessa, sempre nuova e sempre uguale, senza progresso e senza regresso. Potremmo dire che la poesia di Maiorino e dei suoi adepti possiede il salvacondotto universale perché il suo *non-stile*, paradossalmente, le consente di adire qualsiasi salotto e qualsiasi udienza e qualsiasi uditorio senza temere alcuna smentita o contropartita, senza pagare alcun dazio, perché il suo significato (o i suoi significati) sono assolutamente zero, tendono asintoticamente allo zero in virtù di quel dispiegamento tecnologico che poi altro non è che supina accettazione del dispiegamento della prassi a livello extraestetico. I testi in questione hanno l'aspetto di giochi tecnologico-linguistici, e quindi, in quanto tali, sono assolutamente inconfutabili e, in quanto tali, noi non vogliamo minimamente registrare qui alcuna confutazione, perché non è l'abito della confutazione il compito del critico, ma quello notevolmente più complesso, di mostrare il valore di un'opera d'arte in rapporto con la cultura da cui proviene e alla capacità di elaborazione di quella cultura che ha saputo digerire. Ma la cultura che ha saputo digerire la fronda degli epigoni della postavanguardia è esattamente la cultura che essa ha assimilato senza minimamente sottoporla a filtro critico, senza averla saputa problematizzare, senza averla sottoposta ad alcun consuntivo. Certo infantilismo (l'elefantiasi lessicale) che il *non-stile* di questi apologeti del conformismo dimostra è il risultato di una regressione della significazione complessa a significazione elementare, regressione allo stadio infantile dell'enunciazione. Paradossalmente, tanto più l'impiego della tecnologia linguistica è sovrabbondante, quanto più lo stile recede a stilemi infantili o infantilizzati, con il predominio della ripetizione, impiegata come collante-base della struttura testuale, una sorta di anafora asemantizzata, credo una sorta di inconsapevole asemantizzazione del testo.

Giunto al punto di sua massima espansione, questo *non-stile* produce l'inglobamento e la dissoluzione di qualsiasi sopravvissuto elemento significazionista – se pur qualcosa rimane – in una proliferazione linguistica che ha qualcosa in comune con la proliferazione linguistica di certi psicotici deliranti che non riconoscono più i limiti e i legami tra funzione linguistica e funzione referenziale

crisi della cultura acritica

Un altro autore che vorrei prendere come paradigma della *crisi della cultura acritica* dei decenni finali del Novecento è Valentino Zeichen, e la ragione è presto detta: vengono qui alla luce i punti deboli di una cultura che ha smarrito la propria identità e la propria capacità critica.

L'antisoggettivismo della poesia di Zeichen (la sua prima pubblicazione, *Area di rigore* – Guanda - è del 1974), intendeva strizzare l'occhio, da un lato ai reduci della neoavanguardia, dall'altro proseguiva la *rivoluzione consapevole* di teatralizzazione della Storia e del reale perseguita dalla "nuova" intellettualità della capitale sorniona e cinica. L'operazione collimava perfettamente con la strategia distruttiva della centralità epistemologica del soggetto iniziata dalla neoavanguardia, e troverà definitiva accettazione con la seconda raccolta, *Ricreazione* (Società di Poesia, Guanda) del 1979, dove viene portato ad esiti ulteriori il decentramento del soggetto e viene impiegato in via definitiva il *commento* quale categoria retorica ed ermeneutica della sua poetica. Da un lato, Zeichen adotta lo sdoppiamento e l'autoriflessione quali categorie ermeneutiche centrali della propria scrittura, dall'altro, viene eliminata

ogni ontologia come posizione originaria del pensiero o come assunzione del dato-sostrato appartenente all'oggetto dinanzi al soggetto decentrato e deterritorializzato. Il risultato di questa impostazione lo si vedrà compiutamente in *Metafisica tascabile*, del 1997, dove tutte le grandi problematiche della civiltà occidentale vengono miniaturizzate in motti di spirito e fraseggi ironici, una sorta di scrittura deresponsabilizzata e denaturata che è il precipitato della scomparsa del soggetto e dell'oggetto, nonché della finalità del rapporto soggetto-oggetto. Se la storia è ridotta ad un'immensa superficie, ad una cartografia dove avvengono battaglie e disastri, ergo la scrittura, conseguentemente al dato di partenza del decentramento dell'io, si trova ad inseguire la superficie del mondo con uno stile, candidamente, di superficie, dove vengono rigorosamente espunti gli elementi della riflessione critica. Le "occasioni" della poesia coincidono con le "occasioni" degli incontri tra l'io delegittimatosi e il mondo. Giulio Ferroni nella introduzione annota che "in questa assenza di un vero scopo Valentino ricama la sua impalpabile poesia". Ineccepibile, ma per motivi esattamente opposti a quelli assunti dal critico romano, non esito a definire la poesia di Valentino Zeichen come l'espressione più matura e conseguente di una visione del mondo deresponsabilizzata, che accetta la superficie quale unica modalità di esperire il reale. E' superfluo, a questo punto, enumerare la facile retorica da cartellone pubblicitario e lo stile cabarettistico infarcito di motti di spirito e *deraciné*, dove compare una Roma da cartellone, cartellonistica, cinica e subdola e cialtrona, nella quale si aggira un personaggio, un dongiovanni postmoderno in preda alla vis dei suoi abordaggi femminili, dove le donne sembrano uscite dalla cineteca dei programmi televisivi di mediaste, senza parlare degli eventi storici con le diuturne cataste di morti ridotti ad una collezione di gags da avanspettacolo o a occasione di facile e scontata ironia. Ci sarà pure una ragione se critici istituzionali come Alfonso Berardinelli, Giulio Ferroni e Stefano Giovanardi hanno avallato la poesia di Valentino Zeichen. E' un fatto che la cultura critica da cui provengono gli intellettuali citati si sia esaurita e non sia più in grado di operare una lettura adeguata delle vicende artistiche dei nostri tempi. La cultura critica di Berardinelli e Giulio Ferroni, per motivi anche generazionali, corrisponde e collima perfettamente con la cultura di provenienza del poeta di Fiume; la loro cultura critica si è rivelata orfana di categorie estetiche, non ha più saputo o voluto costruire un discorso critico sull'arte moderna. Per un verso, l'abbandono da parte di Berardinelli, della critica della poesia contemporanea è un dato di fatto inoppugnabile teorizzato dallo stesso critico romano circa una decina di anni fa quando abbandonò l'insegnamento universitario per un incarico presso una prestigiosa casa editrice. Per Giulio Ferroni il discorso è nominalmente diverso ma la sostanza non cambia: il critico romano si è chiamato fuori della critica militante fin da quando, al principio degli anni Novanta, ha sostenuto la nota tesi del carattere postumo dell'arte contemporanea e, in particolare, della letteratura. Non è una contraddizione quindi il fatto che entrambi i critici romani si siano dichiarati esegeti della poesia di Valentino Zeichen da essi considerato come un poeta significativo ed emblematico. L'abbandono della critica militante affonda piuttosto le radici nella nuova situazione di politica culturale nell'ambito più vasto della comunicazione nell'universo della globalizzazione mediatica. In altre parole, la critica della poesia contemporanea, nelle nuove condizioni della società globale, non offre più le prerogative e le credenziali di cui godeva la "vecchia" critica militante nell'ambito della "vecchia" società letteraria. Nelle nuove condizioni della società mediatizzata, la critica militante di poesia è un fatto del paleolitico superiore. Ora, ripeto, il fatto che entrambi i critici romani continuino a sostenere l'emblematicità della poesia di Valentino Zeichen, trova la sua ragion d'essere, appunto, nell'abbandono della critica militante e nella instaurazione di un nuovo tipo di conformismo. Ciò che sfugge ad entrambi i critici romani e a tutti gli esegeti del conformismo nazionale è che la poesia di Zeichen può essere veramente considerata significativa dei nostri tempi ma per motivi esattamente opposti a quelli da essi enucleati. A nostro avviso, la poesia del poeta di Fiume può essere considerata l'esemplificazione più appropriata e pertinente di quel fenomeno estetico (e non) che va sotto il nome di *minimalismo*. Il discorso può essere riassunto, per sommi capi, in questi termini: per i due critici romani non è più il luogo di discettare sulla poesia, parlare di questo argomento equivarrebbe a discutere sul sesso degli angeli(come molto propriamente scrisse in proposito Berardinelli una decina di anni or sono), molto più appropriato è per essi discettare su opere che hanno "superato" la nozione ormai antiquata di "poesia", per passare ad occuparsi di opere che si pongono fuori dal romanzo e fuori dalla poesia come il *post-romanzo* e la *post-poesia*. Ora, la *post-poesia* è quel manufatto linguistico che

intende porsi “fuori” della poesia. I critici dianzi citati e i loro epigoni più intelligenti, ancora non lo hanno chiaramente profferito, non lo hanno ancora teorizzato integralmente, forse per timore di avventurarsi in territori troppo scoperti e si sono limitati a bordeggiare il modo empirico, con commenti empirici, la nuova manifattura poetica che risponde ai nomi di Giancarlo Maiorino, Valentino Zeichen e i loro epigoni. Il loro concetto di poesia di “avanguardia” può essere illustrato in questi termini: una sorta di metanarratologia, una narratologia del poetatum, il “superamento” del poetatum attraverso la retorizzazione dell’antiretorica. Una sorta di teatralizzazione del teatro, una sorta di spersonalizzazione ed ironizzazione degli attori del *poetatum*. Quindi, l’uscita definitiva dal *poetatum* quale luogo linguistico e stilistico deputato individuato dalle Istituzioni culturali riconosciute.

E’ noto che la preconditione sulla quale si basa l’autorità di una nuova Avanguardia è data dalla investitura o autoinvestitura della medesima. Ed è altrettanto evidente che sia Berardinelli che Giulio Ferroni operano come una “nuova” istituzione nel momento in cui eleggono e legittimano la *post-poesia* di Giancarlo Maiorino, Valentino Zeichen e dei loro epigoni quale “nuovo” paradigma linguistico e stilistico.

In definitiva, Berardinelli, Ferroni e Giovanardi, ognuno nel proprio ambito, legittimano implicitamente un *nuovo paradigma*, operano una investitura nel momento in cui officiano la propria autoinvestitura: officiano la liturgia del nuovo conformismo.

Non c’è niente di nuovo sotto il sole. Sono operazioni che in letteratura si sono sempre fatte e sempre si faranno. E’ un’operazione culturale che ha la finalità implicita di eleggere una direzione di ricerca e di valorizzarla a discapito di altre espressioni linguistiche che invece vengono sottaciute e quindi svalutate come non emblematiche e significative. Insomma, è un’operazione culturale che ha la finalità di eleggere un *Canone*. Eleggere la poesia di Giancarlo Maiorino e di Valentino Zeichen è un vero e proprio atto di politica culturale: è la consapevole scelta di un paradigma e l’imposizione di un modello.

Facciamo un passo indietro. Come acutamente chiosa Sandro Montalto a proposito del saggio *Nullismo e letteratura* 2), l’autore, Roberto Bertoldo, “sostiene la necessità di un narrare che fonda insieme esperienza e consapevolezza, sensazione e interpretazione del mondo. Occorre ritrovare la capacità propria del racconto di ra(ri)-contare (“contare nuovamente”) i fatti: ‘raccontare è molto più che narrare, significa storicizzare delle vicende, ossia interpretare i fatti che le compongono in quanto appartenenti a un processo storico’ 3).

Accettando la provocazione di Roberto Bertoldo, diremo una ovvietà ripetendo per l’ennesima volta un pensiero elementare ma efficace: che una nuova letteratura è una letteratura capace di ri-fondare il mondo e ri-leggere il reale. In altre parole, noi qui vogliamo affermare che la letteratura proposita da autori come Maiorino, Zeichen e i loro epigoni è la vecchia letteratura condita con gli strascichi concettuali della vecchia cultura che ha eletto il luogo della poesia quale laboratorio della desublimazione, della diseroicizzazione e della ironizzazione. A furia di diseroicizzare, desublimare e ironizzare siamo finiti nella *post-poesia cabaret* di Zeichen e nel *nuovo idioma idiomatice* di Maiorino che ormai parlano soltanto a se stessi; siamo approdati allo stadio terminale di una cultura schizofrenica, allo stadio del proprio psicotico delirio tautologico infettato di elefantiasi nominalistica che non sa più parlare alla generalità dei cittadini e si guarda allo specchio mentre si pavoneggia e produce elefantiasi di parole a-significanti. Non è un caso che lo *stile non-stile* di Maiorino, Zeichen e dei loro epigoni abbia ormai raggiunto il punto di fuga della propria completa autonomia denotativa, un *non-stile* che corrisponde alla “nuova” formulazione della *post-poesia* come quella macchina linguistica che consente una produzione all’infinito di una poematologia che procede inarrestabile nella misura in cui non rappresenta altro che la propria narcisistica autonomia ed eteronomia, una narrazione *off-limits* come direbbe Roberto Bertoldo, di una cultura che è ormai giunta alla sua ultima *deriva epigonica*.

1) “Poiesis” n. 30-31 2004-2005 pp. 16, 17

2) Roberto Bertoldo *Nullismo e letteratura* Novara, Interlinea, 1998

3) Sandro Montalto *Compendio di eresia* Novi Ligure, Joker 2004 p. 29+