

Mladen Machiedo

Orientamenti ideologico-estetici nella poesia italiana del dopoguerra*

(1945—1970)

IV

Scoperte e limiti dei "Novissimi"

... un avvenimento puramente linguistico manca il resto ...

(Nanni Balestrini)¹

... si è attuata una socializzazione dell'a-socialità ...

(Gianni Scalia)²

Nello stesso modo in cui l'*Officina* aveva dettato il tono alla poesia e alla critica militante negli anni cinquanta, il decennio successivo si è svolto, in gran parte, all'insegna dei *Novissimi*. L'antologia omonima di cinque poeti, curata da Alfredo Giuliani nel 1961, ha rappresentato il germe di quella che sarebbe diventata, negli anni ulteriori, la così detta neo-avanguardia italiana. Per essere più precisi, si dovrebbe risalire storicamente alla rivista *Il Verri*, fondata da Luciano Anceschi nel 1956, e proseguire il discorso — con l'aiuto di Andrea Barbato e di Massimo Pini³ — rievocando la scoperta e l'interpretazione dei testi di Lukács (dal '58 in poi), l'orientamento del *Menabò* dall'ideologia al linguaggio (nel '62), la pubblicazione dell'*Opera aperta* di Umberto Eco (nello stesso anno), la

* La prima parte di questo studio è apparsa in *Studia Romanica et Anglica Zagabienzia*, n° 29—32/1970—71.

¹ N. Balestrini, *Come si agisce*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 181.

² G. Scalia, «La nuova avanguardia (o della 'misera' della poesia)» in *Avanguardia e neo-avanguardia* (con l'introduzione di Giansiro Ferrata), Sugar, Milano, 1966, p. 35.

³ A. Barbato, «Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana» e M. Pini, «La ricostruzione della ragione», ambedue in *Avanguardia e neo-avanguardia*, o. c., nella nota precedente.

fondazione della *Scuola di Palermo*, la nascita di alcuni romanzi nuovi (*Capriccio italiano* di Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Arbasino, nel '63), come pure la costituzione del *Gruppo 63* (ispirato al nome del *Gruppo 47* tedesco), con successive riunioni a Palermo, Reggio Emilia e di nuovo a Palermo ('63—'65). A questi fattori andrebbe aggiunta la stretta, per non dire esclusiva, collaborazione della casa editrice «Feltrinelli» con gli scrittori della neo-avanguardia e l'importanza di alcune riviste che, oltre al *Verri*, hanno ospitato tendenze allora nascenti: *Marcatrè*, *Malebolge* e *Quindici*.

I *Novissimi* non hanno scosso soltanto coi loro testi, ma ugualmente con le premesse teoriche: la poesia posta «nel rigore dell'anarchia», gli effetti di *choc*, la «visione schizomorfa» della realtà, la «degradazione dei significati», accanto alla tesi più mite sulla creazione intesa come tecnica.⁴

Le reazioni, soprattutto di fronte ai — più numerosi — 34 scrittori e 9 critici del *Gruppo 63*, furono diversissime: dal polemico Moravia, «paracadutista» inaspettato del primo convegno palermitano, al taciturno Vittorini, spettatore del convegno successivo a Reggio Emilia, a coloro che rimproverarono la neo-avanguardia di viaggiare comodamente in carrozza letto (notevole «evoluzione» esterna rispetto alla tragica e tormentata avanguardia storica del Primo Novecento).⁵ Frattanto i *Novissimi* si autodefinivano «Cavalieri dell'Apocalisse», mentre il *Gruppo 63* lanciava slogan vaudevillesiani («Siamo Tutti Avanguardia ovvero Non Perdete L'Autobus Finchè Siete In Tempo ovvero Ma Lei È Ancora A Carlo Cassola?»).⁶ Inoltre, una tesi di Pagliarani — «è d'avanguardia ogni opera che si offre, che si propone come avanguardia»⁷ — bloccava, e continua a bloccare tuttora, il dibattito sulla definizione.

Sembra che nessuno finora abbia notato che il nome dei *Novissimi* non è del tutto nuovo, essendo stato usato, infatti, due volte (e proprio con la maiuscola!) da Francesco Flora nel '36,⁸ per indicare le tendenze pure ed ermetiche che allora avevano sbalordito lo storico della letteratura italiana, non meno

⁴ A. Giuliani nella prefazione per *I Novissimi*, Einaudi, Torino, 1965, nuova ed. riveduta, pp. 7, 9, 13.

⁵ Un ampio resoconto delle varie reazioni viene offerto da Pietro A. Buttitta, «Controindicazioni. Rassegna di una polemica», in *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.

⁶ Si veda la copertina di N. Balestrini, *Come si agisce*, o. c. e il retro della copertina di *Gruppo 63*, o. c.

⁷ E. Pagliarani nel suo intervento alla *Comes*, nell'ottobre del '65 pubblicato poi in *Nuova Corrente*, n° 37/1966, secondo G. Ferrata, «Come introduzione, e invariante», in *Avanguardia e neo-avanguardia* o. c., p. III.

⁸ F. Flora, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936, pp. 33, 36.

di quanto la neo-avanguardia scandalizzi gran parte di critica odierna.

I *Novissimi* — nonostante la rottura, ad alta voce proclamata, con l'ermetismo, il neorealismo e il neosperimentalismo — traggono lontane radici dall'*Officina*, non solo per la giovanile collaborazione di alcuni alla rivista bolognese, bensì per altri motivi strettamente legati alla loro poetica. Anche loro (spesso, anzi, in maniera più esclusiva) praticano un'«arte di laboratorio»;⁹ il loro plurilinguismo, classico o contemporaneo, rappresenta la continuazione e l'estensione diacronica della teoria pasoliniana sul plurilinguismo dialettale; la frequenza di motivi erotici (vitali e tormentati in Pasolini, sociologizzati in Roversi, assenti in Fortini o in Risi) assume nelle loro opere proporzioni ossessive e raccapriccianti: da fredde sezioni anatomiche a trasformazioni onirico-fantasmagoriche — con un vocabolario impregnato dal sesso — in contesti informali o quasi astratti. I neosperimentatori dell'*Officina*, o altri loro affini, contrappongono la prassi alla teoria marxista, analizzano il rapporto fra l'intellettuale borghese e la rivoluzione, più raramente conciliano Marx e Freud (Pasolini ad es.); essi oppongono alla realtà neocapitalistica non solo il loro «no», ma anche un diverso ed implicito «sì», per quanto sia spesso vago, empirico ed evolutivo. Cercano, inoltre, di superare storicamente la tradizione novecentesca, mai d'ignorarla o di condannarla in blocco (tipico il caso di Pasolini con le sue scoperte critiche dal Carducci ai poeti dialettali, dal Pascoli a Montale, da Saba a Gadda, da Ungaretti a Rebora).¹⁰ I *Novissimi*, al contrario — ciò risulta chiaro dalle esclusioni o restrizioni operate nell'antologia di Sanguineti, nonché dalla lotta permanente contro il «museo»¹¹ — respingono più o meno tutte le esperienze poetiche italiane posteriori ai crepuscolari e al futurismo, accettando invece, accanto a queste due correnti, il dadaismo francese, Joyce, Pound, T. S. Eliot, la pittura di Schwitters e la musica atonale. Fra i classici le loro preferenze vanno a Dante, studiato abbondantemente da Sanguineti e citato da Balestrini.

D'accordo su molti fattori, la neo-avanguardia è lacerata all'interno di fronte al problema dell'impegno. Più dell'«ala sinistra» di Sanguineti e del suo tentativo d'ideologizzare il

⁹ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 83.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960.

¹¹ E. Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969; dello stesso autore, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965, pp. 57—58. Assai spregiudicata, in *Poesia del Novecento*, risulta la scelta di Sanguineti nei riguardi del Secondo dopoguerra: vi figurano solo Erba (incluso fra «Poeti ermetici»), Pavese, Pasolini e Pagliarani (nell'ambito di «Sperimentalismo realistico») e Giuliani, Porta e Balestrini (definiti «La nuova avanguardia»).

gruppo (tentativo problematico, in quanto collegato con la contestazione permanente e con un personale *regressus ad uterum*¹² freudiano-jungiano), convince (si è tentati di dire: purtroppo!), per la maggior coerenza e vicinanza ai risultati finora ottenuti, l'«ala disimpegnata» di Angelo Guglielmi, il quale punta sull'«impossibilità della storia», sul vuoto lasciato dalle crisi ideologiche e occupato dall'arte moderna, sull'approccio limitato al marxismo (approccio, cioè, nella «valutazione della situazione politica e sociale» col rifiuto parallelo non solo del realismo socialista, ma anche di «qualsiasi letteratura a carattere contenutistico in senso tradizionale»),¹³ per giungere ad un'ambigua diagnosi conclusiva: «Una situazione eccezionale. Che autorizza e giustifica ogni estremismo. Che tollera ogni ingiustizia. Qualcuno potrà aggiungere: che giustifica ogni disperazione. Certo. Ma anche, e perchè no? Che può sostenere ogni speranza».¹⁴

Questi accenni introduttivi (e riassuntivi in gran parte rispetto a quanto è stato scritto finora da altri), dimostrano in che misura un discorso teorico sulla neo-avanguardia rischia ad ogni passo di farsi sempre più complicato o di trasformarsi in affermazioni — favorevoli o sfavorevoli che siano — astratte e arbitrarie. Non solo: ma coll'andar del tempo, passato cioè il periodo delle prime antologie, i singoli autori a cui si riferirebbe un tal discorso continuano a distinguersi, pur non distaccandosi in fondo dai postulati della poetica comune. Sembra opportuno, perciò, e quasi indispensabile, prendere in considerazione i risultati concreti, ossia tentare un esame più dettagliato sui testi della neo-avanguardia, a partire appunto da quelli dei cinque *Novissimi*, mirando nello stesso tempo alle scoperte e ai limiti di ciascun autore.

Generalmente considerato il più «mite» dei cinque, Elio Pagliarani appare non solo il meno intransigente, bensì il più equilibrato e comunicativo. Questo giudizio, confermato pienamente dalla sua produzione poetica, può essere messo parzialmente in dubbio appena da qualche prova più recente (*Casa serena*, *Trying/to/focus* e *Dittico del fecaloro*, I—II) dove il virtuosismo lessicale, il plurilinguismo e la frantumazione sintattica sopravvanzano, a volte, sulla semanticità. Altrove, invece, l'autore si distacca dalla «visione schizomorfa», attribuita da Giuliani a tutti i *Novissimi*, per ritrovare elementi dell'eredità passata, «montati» però in un nuovo *collage*. Sono rintracciabili, infatti, in Pagliarani un populismo ottocentesco, l'interesse sociale alla Jahier, un neorealismo spoglio di spe-

¹² A. Giuliani nel commento per E. Sanguineti, in *I Novissimi*, o. c., p. 96.

¹³ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, o. c., pp. 78, 80.

¹⁴ *Idem*, p. 84.

ranza, fusi col tardo romanticismo e la malinconia crepuscolare. Rivvivono così nei suoi versi i sobborghi milanesi: ponti sulla ferrovia, trolley, tram, scuole serali ed esistenze tetre (nell'età traumatica della maturazione fisiologico-professionale), alloggi stretti ed intervalli-*chocs* che le vuote e noiose domeniche provocano nella quotidiana *routine* di chi lavora; ma tutto ciò presentato con la violenza da «beatnik» lombardo¹⁵ («Ecco ti rendo — i due sciocchi ragazzi che si trovano — a casa tutto fatto, il piatto pronto — Non ti dico risparmiati — Colpisci, vita ferro città pedagogia — I Germani di Tacito nel fiume — li buttano nel fiume appena nati — la gente che s'incontra alle serali»),¹⁶

Scrivendo *La ragazza Carla* — accanto a *Le ceneri di Gramsci* di P. P. Pasolini, evidentemente il poema più significativo nella poesia italiana del Secondo dopoguerra, generalmente priva di testi «di largo respiro» — Pagliarani mette a confronto molto presto, fra il 1954—57, la periferia neorealistica col neocapitalismo del centro urbano. È un'enorme macchina commerciale e amministrativa — con assegni, dollari, sterline, lire, telegrammi, calcolatrici — la cui gerarchia burocratica, a gradi, gode poteri e privilegi, ufficiali e taciti. Tutto ciò risulta dalle istruzioni che la diciassettenne Carla riceve, appena assunta come stenodattilo alla TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY («Signorina, noi siamo abbonati — alle Pulizie Generali, due volte — la settimana, ma il signor Pratek è molto — esigente — amore al lavoro è amore all'ambiente — così — nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino — sarà sua prima cura la mattina. — UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C...»),¹⁷ attraverso le esperienze successive («Negli uffici s'imparan molte cose — ecco la vera scuola della vita — alcune s'hanno da imparare in fretta — perchè vogliono dire saper vivere — la prima entrare nella manica a Pratek... — [...] — A Pratek gli van bene le donne — e Lidia che era furba lo sapeva — e l'ha passato mica male, il tempo, sullo sgabello della macchina — con le sue cosce grasse. — [...] — Lidia parte — entra Carla: può servire che si sappia: — col dottor Pozzi basta un po' di striscio, — fargli mettere la firma in molti posti»),¹⁸ fino alla drammatica insistenza del padrone che tenta d'appropriare della giovanissima impiegata («Ho paura, mamma Dondi ho paura — c'è un ragno, ho schifo mi fa schifo alla gola — io non ci vado più. — Nell'ufficio B non c'era nessuno — mi guardava con gli occhi acquosi — se tu

¹⁵ M. Forti, *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano, 1963, p. 48.

¹⁶ E. Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Mondadori, Milano, 1962, p. 78.

¹⁷ *Idem*, pp. 79—80.

¹⁸ *Idem*, pp. 82—83.

vedessi come gli fa la vena ha una vena che si muove sul collo — Signorina signorina mi dice... — [...] — Schifo, ho schifo come se avessi — preso la scossa — ma sono svelta a scappare — io non ci vado più»¹⁹. Dopo le prime delusioni sentimentali e professionali, Carla — seguita dall'autore con profonda partecipazione umana mascherata ogni tanto da un discorso volutamente «duro» in superficie — riesce, tuttavia, ad acquistare gradualmente un'adulta sicurezza: relativo ed ironico *happy end* nel grigiore automatizzato del neocapitalismo.

Abbandonata la corale speranza dei neorealisti, la società in Pagliarani si scopre alienata ed estranea ai problemi dell'individuo («... fortuna che i tram — fortuna che nei tram di mezzogiorno — la gente ti preme ti urta ti tocca — magari ti blocca col gomito — ma non ti lascia cadere», oppure «No, no no — Carla è in fuga negando — una corsa fra i segnali del centro non si nota — se non c'è fra i venditori di sigarette — un meridionale immigrato di fresco — ancora curioso di facce...»);²⁰ perfino il tema del lavoro — non più l'esaltazione della salute — rivela aspetti patologici nei suoi sintomi concomitanti: artriti, tiroidi, reumatismi, valeriane e sonniferi (non quelli da suicidio, pavesiani, ma surrogati d'emergenza domestici).

Benchè nel ritmato verso narrativo dell'autore si risenta qualche eco lontana di Pavese, il *collage* grafico è del tutto originale. Pagliarani attinge ai più diversi materiali linguistici; dalle espressioni parlate (con leggere sfumature d'irregolarità) ai linguaggi specialistici: citazioni prestate da un manuale di dattilografia («È dalla fine estate che va a scuola — *Guida tecnica per l'uso razionale — della macchina* — la serale — di faccia al Bocconi, ma già più — *Metodo principe — per l'apprendimento — della dattilografia con tutte dieci — le dita* — non capisce se è un gran bene, come pareva in casa, — spendere quelle duemila lire al mese — *Vantaggi dell'autentico — utilità fisiologica, risultato — duraturo, corretta scrittura — velocità resistenza* — PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO...»);²¹ termini da dizionario economico (*Vicende dell'oro*, ad es.) o nozioni sulla storia della fisica («Cominciò studiando il corpo nero — Max Planck all'inizio del secolo dispute se era il principio o la fine — del secolo, le radiazioni del corpo nero nella memoria — del 14 dicembre 1900... — [...] — ... affermano che non si può aver studio di un oggetto — senza modificarlo — la luce che piomba sull'elettrone per illuminarlo — E io qui sto — e io qui sto Elena in gabbia e aspetto — il suono di un oggetto la comunicazione dell'effetto su te, delle

¹⁹ *Idem*, pp. 91—92.

²⁰ *Idem*, pp. 89—90, 91.

²¹ *Idem*, p. 73.

modifiche...»²² Si aggiungano — sempre sul piano lessicale — neologismi come «conigliopollo» (sintesi di «coniglio» e «pollo» in un problema di matematica) o «fecaloro» («...il denaro si sarebbe tentati di chiamarlo — fecaloro per assonanza e affinità con fecaloma la massa fecale ritenuta e indurita — sino alla consistenza della pietra»²³).

Non meno varie si presentano le forme metriche: dal verso brevissimo irregolare a quello lungo narrativo, la cui disposizione grafica nel recente volume utilizza orizzontalmente l'ingrandita lunghezza della pagina in un curioso formato in cui essa s'impone «sproporzionatamente» alla (normale) larghezza. Le rime, quando vengono usate, sono del tutto occasionali e intenzionalmente canzonatorie. Le «voci» si compenetrano senza punteggiatura; solo in *La ragazza Carla* — esempio stupendo di «dialogicità intertestuale»²⁴ — il corsivo fa distinguere il coro, di fronte al quale s'alternano, fondendosi, la descrizione, il monologo interiore e il dialogo.

Il vantaggio di Pagliarani, rispetto a Sanguineti, sta nel suo carattere estroverso; rispetto agli altri tre compagni del gruppo, nel fatto di non sfiorare quasi mai il limite pericoloso oltre al quale incomincia la dispersione. Per il poeta, la crisi è generalmente politico-economico-sociale, non introspettiva, psicanalitica. Nonostante la ribellione soffocata (il ritorno di Carla in ufficio ad es.), resta pertanto «fresca» in lui la «tradizione anarchica»²⁵, come pure una vitalità che combatte le decadenti autocompiacenze («Ma cosa credi che non sia stufo anch'io di coabitare — con me la mia faccia la mia pancia — anche in noi c'è dentro la voglia — di riassuefarci alla gioia, affermare la vita col canto — e invece non ci basta nemmeno dire no che salva solo l'anima — ci tocca vivere il no misurarlo coinvolgerlo in azione e tentazione — perchè l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni»²⁶), aspetti comunque preferibili alle recenti considerazioni, ispirate a letture sul «tempodenaro ana-

²² E. Pagliarani, *Lezione di fisica e fecaloro*, Feltrinelli, Milano, 1968, pp. 25—26. Particolarmente attento ai binomi storico-istorico, capitalismo-precapitalismo, lingua-dialetto, espressione scientifica-espressione affettiva, l'autore offre anche questa autotestimonianza: «...io una tensione emotiva la raggiungo, quando la raggiungo, per esempio ponendo a confronto un 'blocco' di linguaggio specialistico, scientifico, con un blocco di linguaggio comune corrente o corriivo, o con uno pregiudicatamente 'poetico': e dovrei con ciò coinvolgere il sensibile per via drammatica; e il risultato, appunto, dovrebbe potersi dire disorientante» («Difficoltà ideologiche del lavoro poetico», estratto da *Ideologie*, ivi apparso, supponiamo, nel 1970).

²³ *Idem*, p. 70.

²⁴ A. Rossi, recensione su E. Pagliarani, *Lezione di fisica e fecaloro*, in *L'approdo letterario*, n° 43/1968, p. 120.

²⁵ E. Pagliarani, *Lezione di fisica e fecaloro*, o. c., p. 38.

²⁶ *Idem*, p. 28.

le» e sulla «teoria dell'orgasmo», oppure all'ironia sul «fecamore»;²⁷ non perchè ne fossimo scandalizzati; semmai un po' stufi e convinti che certi temi possono avviarsi per vie più scientifiche (si pensi alla genetica in Calvino), evitando quelle superficialmente anatomiche, viscerali, abbastanza esaurite ormai nella loro limitata metaforicità.

Il pretesto per un'obiezione del genere può essere offerto, con maggior frequenza, dall'opera poetica di Edoardo Sanguineti, caratterizzata da un'inclinazione erotico-onirico-sofisticata, in cui si alternano — non senza virtuosismi stilistici — l'erudizione, l'anarchia e la contraddizione. Un mondo allucinante e patetico: pieno di alchimia verbale e visiva, di interiezioni, parentesi e doppia punteggiatura: slanci interrotti da ansante atonalità («... oh equus [dissi]! — oh corpus [sopra quell'erba, in quella nebbia, dissi!]! oh corpus! — [dissi] oh!; [dissi]: ne tangito!; [oh mi lacerava quello zoccolo!]; — [oh mi torceva!]; [oh!]; [oh quella lingua!...]»),²⁸ di ripetizioni e di gerundi («... i bambini — che sognano [che parlano, sognando]; [ma i bambini, li vedi, così inquieti]; — [dormendo, i bambini]; [sognando adesso]:»).²⁹ «Cartografia metafisica lunare» fusa con un «paesaggio mentale in disfacimento»,³⁰ polluzioni notturne, ermafroditismo, riferimenti continui ad archetipi, labirinti anatomici, aborti, amplessi nelle latrine universitarie, giochi omosessuali nelle piscine, discussioni ideologico-mondane, «dolce vita» di Parigi, tradimenti e rimorsi, elenchi d'oggetti di consumo, richiami utopistici alla posizione cinese, queste, in breve, sarebbero le tappe dell'itinerario poetico sanguinetiano: riassunto personale delle esperienze futuriste, surrealistiche e crepuscolari, nonchè della *Waste Land* di T. S. Eliot, dei *Cantos* di Ezra Pound e dello strutturalismo. C'è, inoltre, il Sanguineti dantista, quello soprattutto della decima e undicesima sezione d'*Erotopaegnia*, con inseguimenti frenetici, scambi piscina-pista, donna-cavallo e trasformazioni dei protagonisti in animali e piante («... ma quali vipere ci vengono incontro? e gamberi? e mosche? — il cocodrillo vedi! lo scorpione vedi! arrestiamoci! oh questo vivo giardino! — e oh questi funghi, come odorano! cogliamo questi funghi! belli! e gli ovoli vedi! — quanto dilatati! fecondi...»),³¹ che senz'altro

²⁷ Si vedano le note a *Lezione di fisica e fecaloro* e il componimento *Dittico del fecaloro: II. fecamore*, ivi.

²⁸ E. Sanguineti, *Triperuno* (comprende *Laborintus*, *Erotopaegnia* e *Purgatorio de l'Inferno*), Feltrinelli, Milano, 1964, p. 58.

²⁹ *Idem*, p. 88.

³⁰ A. Giuliani nei commenti per *Laborintus*, in *I Novissimi*, o. c., p. 95.

³¹ *Triperuno*, o. c., p. 59.

faranno ricordare l'episodio di Pier della Vigna (*Inferno*, c. XIII); dantesca è pure la parafrasi del titolo *Purgatorio de l'Inferno*, dove l'Inferno si riferirebbe alla realtà attuale del neocapitalismo e il Purgatorio ad una sfera del tutto privata («...il costituirsi di una cellula [il matrimonio]: una cellula [dissi] — di resistenza...»³² L'ossessione erotica si fonde continuamente con lo sforzo ideologico. Si hanno così parole come «carnalis», «orinazione», «pollutio», «spermatis punctum», «testes» (col doppio significato di «testimoni» e «testicoli»), «coitus interruptus»... e una simbologia costantemente sessuale, a volte spregiudicatamente scoperta («e adesso, amore, saltami in groppa! una buona cavalcata, finalmente! — oh portami, in questa nebbia! il mattino, ancora, si allarga! — divertiamoci un poco! fischia, oh galoppa! scuotimi! — [e non farmi cadere!]»³³ altrove, invece, insistenti affermazioni «de gauche», oppure contestazioni innocentemente private («...così [nella soffitta di via Pietro Micca] io e mia moglie — scrivemmo: W PCI [in ogni angolo]; e io lo scrissi tre volte [sopra — il caminetto]; e mia moglie disse: ma questo — è un covo di missini — e scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri — ; — [e io incidevo la scritta con una chiave:]»³⁴ In complesso, una specie di *patologia del marxismo*, in cui vengono accettate coscientemente le tesi freudiane sul subconscio (né lo smentisce il passaggio agli archetipi junghiani). Questo paradosso, tipico in parte della cultura occidentale, è stato chiarito da Suh Tsung-hwa, il più famoso neurologo cinese, allievo di Freud e amico di Adler, quindi personalità sufficientemente autorevole di fronte ad un tale fenomeno: «Nella mente e nel cuore degli uomini la lotta per il possesso del denaro si fa quasi lotta di religione e si amplifica nella prassi giornaliera fino ad assumere aspetti e caratteri appunto religiosi e rituali. Così il sesso che, parallelamente al denaro, assume sempre più i caratteri di mistero. Su questi due elementi base, sesso e denaro, e sulla teoria freudiana che li esalta attraverso l'analisi, si fonda la società del nuovo capitalismo occidentale e dell'imperialismo americano. Il primo elemento, cioè il denaro, si contrappone al marxismo sul piano economico; il secondo elemento, il sesso e le teorie relative, si contrappone al marxismo sul piano, diremo così, ideologico»³⁵ Parole indubbiamente lucide che — rivolte a qualche autore meno «impegnato» — potrebbero sapere magari di rigidità ideologica; sembra utile, invece, tenerne conto nei riguardi di Sanguineti (si ricordi di lui: «... perchè la posizione cinese [dissi] giustifica ogni spe-

³² *Idem*, p. 72.

³³ *Idem*, p. 63.

³⁴ *Idem*, p. 73.

³⁵ Goffredo Parise, *Cara Cina*, Longanesi, Milano, 1968, pp. 172—173.

ranza...»,³⁶ come pure nei riguardi dei *Novissimi* in generale, data la loro costantemente proclamata lotta anti-borghese. L'equivoco non è solo quello esterno (l'opera di neo-avanguardia inclusa nell'industria culturale e lanciata come oggetto di mercato, consumato poi dalla stessa società borghese), ma anche interno: in Sanguineti, particolarmente, è l'identificazione d'un personale «esaurimento nervoso» («... non esistono quasi nevrosi, psicosi e nemmeno paranoia»³⁷ in Cina, afferma Suh Tsung-hwa!) con un «'esaurimento' storico»;³⁸ è l'anarchia equivalente a «complicazione radicale» ed «alienazione».³⁹ È, inoltre, un dibattersi fra la psicanalisi e l'alchimia, un contraporre il sonno alla realtà, tratti opposti all'impegno voluto, regressi storici in un mondo tecnologico e scientifico.⁴⁰ Pure là dove subentra la scienza, la medicina da Sanguineti preferita, non si tratta d'avanzato interesse microbiologico o chirurgico, bensì di fredda *sezione anatomica*: l'aborto ad es. visto attraverso riferimenti alla farmacologia medievale («... evacuatum; in acqua fredda [frigida] evacuatum; — che con le pinze prese! [frigida regio]; [MCCLVIII] livida! una grossa — formica; un verme; la cosa: avevamo noi [in farmacia] ottenuto; non comprende — [la cosa]: sine phantasmate; ma quando vorrà, [con la mano...]; quale rictus!, — eccessiva!, ex testiculo [MEDICUS loquitur]...»⁴¹).

Tuttavia, nella sua *letteratura sulla letteratura* (obiezione giustamente mossa da Pignotti),⁴² oppure nelle indiscutibili capacità plurilinguistiche — citazioni dal greco al latino classico, dal latino medievale a quello maccheronico folenghiano (frequenti le rime ironicamente «scientifiche» in *-ione*), dal francese al tedesco, dall'inglese allo spagnolo, oltre ai neologismi tipo «laborintus» invece di «labirintus» ecc. — Sanguineti può

³⁶ *Triperuno*, o. c., p. 88.

³⁷ G. Parise, *Cara Cina*, o. c., p. 173.

³⁸ E. Sanguineti, «Poesia informale? (a proposito di *Laborintus*)», in *I Novissimi*, o. c., p. 202.

³⁹ *Triperuno*, o. c., pp. 18, 32.

⁴⁰ È utile leggere la prefazione di Adriano Buzzati-Traverso a *L'uomo su misura*, Laterza, Bari, 1968, per convincersi in che modo — e misura — la scienza moderna modifica le tesi freudiane.

⁴¹ *Triperuno*, o. c., p. 50. Le cifre romane si riferiscono all'anno di pubblicazione d'un'opera di Alberto Magno (*Quaestiones super de animalibus*) di cui Sanguineti parzialmente si serve.

⁴² L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma, 1968, p. 132. Dice, infatti, Pignotti: «... rimprovero' a Sanguineti di essere *endoletterario*, di venire cioè dalla letteratura, di fare della letteratura e di rimanere nella letteratura. Cosa che anche Lautréamont poteva fare: e le ragioni di Lautréamont potevano essere anche più valide, coi tempi che correvano. Non so se oggi la letteratura possa essere ancora contestata dall'interno: credo di no. Mi sembra che l'operazione dell'andare avanti in poesia sia quella di allargare l'area della poesia, cioè di far diventare poesia quello che a tutt'oggi non lo è».

suscitare l'interesse d'un pubblico necessariamente più specializzato ed erudito di quanto non abbia dovuto esserlo quello della poesia ermetica; può essere letto e riletto ed apprezzato al di là dei punti discutibili e delle incoerenze a cui abbiamo accennato. Fatto sta che i primi componimenti dell'autore sono stati stesi nel '51, data incredibilmente precoce rispetto al populismo allora dominante e all'importanza che il problema del linguaggio avrebbe assunto appena dagli anni sessanta in poi. Oggi, la «dodecafonia»⁴³ del verso sanguinetiano, graficamente riconoscibile a prima vista, va considerata fra i risultati più interessanti della poesia italiana del Secondo dopoguerra. L'interrogativo, ripetiamo, riguarda ciò che sta oltre lo stile: il decadentismo da liquidare («...noi viviamo languendo in umbra mortis»)⁴⁴ e la necessità d'una più solida consapevolezza etica («...riportiamo un linguaggio a un senso morale...»)⁴⁵, da realizzare forse nelle prove ulteriori dell'autore il quale dopo *Purgatorio de l'Inferno* (abbandono dell'onirismo per la realtà) lascia prevedere — o ce lo auguriamo noi? — la continuazione d'un processo di apertura già iniziato.

Non a torto, il caso più clamoroso fra i *Novissimi* è stato individuato in Nanni Balestrini. Sul piano grafico-semantico si tratta spesso d'una poesia polivalente fino alla dispersione totale. Ritagli di linguaggio, citazioni, parole isolate, tutto gira sospeso in uno spazio privo di gravitazione. Il «montaggio» di quest'«ordine aperto»⁴⁶ è quasi casuale, soprattutto nelle sperimentazioni elettroniche che rivelano una vertiginosa crescita di possibilità combinatorie. Dal punto di vista teorico (confermato l'iniziale impulso ricevuto dal futurismo, dal dadaismo e da Schwitters), si potrebbe parlare d'un curioso rinnovamento. Poco o per nulla convincono, invece, i risultati. Ci vorrebbe un assoluto rigore nella scelta del materiale al posto della nevrosi che non si manifesta solo nella frantumazione del linguaggio, ma addirittura in un voluto *analfabetismo* che storpia le parole, le divide senza motivo, mimando l'effetto di qualche guasta registrazione («ha mostrato — tti di quest — che trovand — si riuniscon — dei singoli — no in corris — problema da fronteggiare — a quale appartenere ed e — orrispondenz — questa zona — e come si ve — appartenenza — l'altro cer», oppure «invece della rivoluzione invece della — a rivoluzione

⁴³ L'espressione è stata usata da A. Giuliani nella prefazione a *I Novissimi*, o. c., p. 27, ma è altrettanto significativa un'altra analisi di Giuliani, «La forma del verso», ivi posposta ai testi poetici.

⁴⁴ *Triperuno*, o. c., p. 37.

⁴⁵ *Idem*, p. 15.

⁴⁶ A. Giuliani nei commenti per N. Balestrini, in *I Novissimi*, o. c., pp. 137—138.

invece della rivoluzione — e invece della rivoluzione invece dell' — lla rivoluzione invece della rivoluzion — one... » ecc. ecc., per citare solo due fra i numerosissimi esempi del genere).⁴⁷ Così, l'uno dopo l'altro, Balestrini snoda i suoi « frammenti d'anarchia », ⁴⁸ ricorrendo ora alle citazioni dotte o memorialistiche (da *Tao te King* a Bonvesin de la Riva, dal *Novellino* al Foscolo, da Giordano Bruno ad un diario di Hiroshima), ora ai latinismi (*De Cultu Virginis* per es.), ora all'esotismo (*Junai Monagatari, Kelle Terre*), ora alle immagini surrealistiche-simboliche (*Il sasso appeso*), ora alle scene d'orrore («A mia madre a cui il boia ha tagliato la te — sta...»),⁴⁹ ora al linguaggio parlato («ride — stai lì — guarda — ma cosa fai — tutta storta — qui è caldo — lo faccio io — io lo so fare — l'ho detto io — ti arrivo qui — e questa qua — così col nodo — ti ho fermato — sono le undici...»),⁵⁰ ora ad un impegno chiaro solo nel titolo e indecifrabile nel contesto che segue (*I funerali di Togliatti, Abbasso l'America*), ora invece alle autoconfessioni che — rintracciate nel corso d'una lettura che coincide davvero con un «mare di ambiguità»⁵¹ — testimoniano della totale mancanza di prospettive che non siano ridotte all'irresponsabile gioco («... non un significato ma solo — sviluppo puro e semplice — [...] il gioco che abbiamo incominciato — solo un accadimento...»).⁵² Metodologicamente può suscitare un certo interesse il procedimento elettronico (*Tape Mark, I*), eseguito da un calcolatore IBM 7070 nel 1961, che tuttavia non ha eliminato la presenza del poeta, indispensabile in tre fasi di lavoro: a. la scelta dei testi, b. la scelta fra le combinazioni ricevute, c. le successive modificazioni grammaticali e di punteggiatura. Del tutto larpurlartistica appare l'ulteriore macinazione delle proprie poesie (*Tape Mark, II*). Insomma, Balestrini sfrutta ad oltranza i mezzi tecnici (o li imita), ritardando invece coi contenuti: vi manca, in questo senso, la tecnologia e la scienza (che ha generato e genera le macchine

⁴⁷ N. Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra*, Feltrinelli, Milano, 1968, pp. 72, 83. Gli ultimi versi del primo esempio sono qui interpretati orizzontalmente, ma è altrettanto possibile un'interpretazione verticale.

A proposito di lettura bivalente, citiamo — a puro titolo di curiosità — un testo del padre della letteratura croata, Marko Marulić (1450—1524). Il suo «cruciverba» è composto da cinque colonne, ciascuna delle quali conta cinque parole: orizzontalmente si ottiene un messaggio stoico, verticalmente un messaggio epicureo (Marko Marulić, *Plavca nova*, a cura di T. Maroević e M. Tomasović, ed. Marko Marulić, Spalato, 1971, p. 157).

⁴⁸ *Idem*, p. 11.

⁴⁹ N. Balestrini, *Come si agisce*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 92.

⁵⁰ N. Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra*, o. c., p. 105.

⁵¹ A. Giuliani nei commenti per N. Balestrini, in *I Novissimi*, o. c., p. 159.

⁵² *Ma noi facciamone un'altra*, o. c., p. 40.

di cui il poeta si serve!), non solo su un piano attuale di problematica — ciò che l'autore sembra respingere — ma anche su quello puramente lessicale. Così il *computer* da non scartare come scoperta (afferzata del resto attraverso le quasi parallele analisi statistiche dei testi letterari, effettuate da Rosiello), non realizza — guidato da Balestrini — che sospesi sintagmi pseudorivoluzionari, ripetizione confusa d'un discorso più coerente, già intavolato e svolto dai poeti dell'*Officina*.

Benchè non abbia praticato sperimenti elettronici, non sostanzialmente dissimile da Balestrini appare Antonio Porta. All'inizio i suoi versi — con due distinti repertori di termini taglienti e morbidi⁵³ — possedevano una certa coesione semantica e un rapporto dialettico (da *Europa cavalca un toro a Di fronte alla luna*, da *Meridiani e paralleli* a *La palpebra rovesciata*), per disciogliersi poi in una totale frantumazione: poesia puramente *predicativa*, basata su elenchi di azioni *staccate* («si servono di uncini — chiedono dei fagioli — amano la musica — ballano in cerchio — escono dalle finestre — aprono la botola...»)⁵⁴ In complesso, nel «vuoto pneumatico»⁵⁵ di Porta stranamente coesistono il cattolicesimo (citazioni di Salmi, l'apparizione di qualche angelo) e un'ossessione erotico-fecale (dove: «vuotano gli intestini», «incidono le natiche», «sbucciano i capezzoli», «gonfiano le mammelle», «smerdano le sedie», «mordono l'infermiera» sono fra gli esempi più innocenti!).⁵⁶ Il resto sono *nonsense*, caos, morbosità, giochi che sfruttano la ripetizione della stessa lettera iniziale, improvvise rotture semantiche alla fine del verso. Frattanto, l'atteggiamento incerto dell'autore («Ma la violenza serve e forse no»)⁵⁷ confina spesso con la resa assoluta («Avvertimento utile: la società — materasso, gommapiuma, carta — assorbente. Pedate con rabbia e macchie — d'inchiostro: il poeta scatta — di forza, approda tra i nemici, — annega nel cocktail, senza saperlo»)⁵⁸ dove eccezionalmente risulta chiara quell'ambiguità che altrove viene mascherata da un traumatico informale.⁵⁹

⁵³ Si veda la recensione di A. Spatola su A. Porta, *Aprire*, in *Il Verri*, n° 14/1964, p. 113.

⁵⁴ A. Porta, *Cara*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 39.

⁵⁵ L'autodefinizione di Porta, in *Marcatre*, n° 2/1964, pp. 41—42, secondo E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965, p. 102.

⁵⁶ *Cara*, o. c., pp. 44, 47, 48.

⁵⁷ A. Porta, *I rapporti*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 41.

⁵⁸ *Idem*, p. 41.

⁵⁹ Inaspettatamente, Porta cambia «registro» nel suo ultimo volume *Metropolis*, Feltrinelli, Milano, 1971. È una raccolta di versi lapidari che tendono nello stesso tempo alle definizioni categoriche e alle loro negazioni. Un'opera più misurata che — in una stagione piuttosto povera di poesia — non a caso si è imposta all'attenzione della critica.

Mimesi di psiche malata, sesso, disgusto e assurdità in cui l'unico ordine sarebbe quello ritmico (Cfr. Fausto Curi),⁶⁰ caratterizzano l'opera di Alfredo Giuliani: dal ciclo dedicato al *Professor Pi* alla poesia-teatro, *Povera Juliet* e *Urotropio*, e al più recente *Tautofono*. Frasi senza senso («... la vecchia che — scivola non vuol dire marxismo», oppure «... il pappagallo pianse: / 'sesso — sì — sesso sì — sesso sì'»)⁶¹ e la compiacenza schizomorfa vi si trovano ad ogni passo. Il *tautofono* — test psicologico composto da frantumi semantici che il paziente ascolta dal disco — rappresenta l'ultima tappa di questo terrorismo letterario. Dall'inizio alla fine del volume, la forma è uguale: l'alternazione d'un verso lungo e uno breve (metricamente irregolari) dovrebbe suggerire la monotonia dell'ascolto. Ci vuole un enorme sforzo — e ciò vale spessissimo anche per le opere di Balestrini e di Porta — per portare a termine la lettura. Lo *choc* con cui si vorrebbe spingere il lettore a reagire contro una determinata realtà, rischia di trasformarsi in una reazione contro la poesia stessa. In questo senso, l'operazione dei tre su cinque *Novissimi* passa — in ultima analisi — da linguistica a psicopatologica, da culturale ad anticulturale.

Fuori del gruppo nel senso stretto — ma senza sorprendenti novità — il discorso potrebbe abbracciare altri nomi, dichiaratamente affini ai precedenti, oppure più appartati: Amelia Rosselli, per es., con la sua poesia surrealistico-traumatica, piena di corrosione costante dei significati e di esibizionismi atonali sul tema della noia, del sesso, o dell'apoliticità (più interessante dei versi è il suo saggio *Spazi metrici*⁶² in cui viene messo in risalto — fra l'altro — l'uso della macchina da scrivere come mezzo indispensabile per ottenere la geometrità, visiva e ritmica, difficilmente raggiungibile con la scrittura a mano); Rossana Ombres, epígono recente di Sanguineti in un clima sfrenatamente erotico-mistico-alchimico; Renato Pedio, affine a Balestrini nelle sue *Poesie a schema multiplo*,⁶³ da leggere verticalmente, orizzontalmente e obliquamente; Giorgio Barberi Squarotti, soprattutto nelle sue ultime prove (in rivista *ant ed*), dense di plurilinguismo, erotismo, dispersione e sospensione semantica (ottenuta di solito con la punteggiatura inaspettata che segue le preposizioni); Alfredo De Palchi con la psicanalisi, il sesso e la violenza anarchica in un contesto informale; Sergio Salvi portato alla terminologia alchimica;

⁶⁰ F. Curi, *Ordine e disordine*, secondo la premessa in A. Giuliani, *Il tautofono*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 5.

⁶¹ A. Giuliani, *Povera Juliet*, Feltrinelli, Milano, 1965, pp. 55, 85. Le ultime due linee fanno parte del testo.

⁶² In A. Rosselli, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano, 1964.

⁶³ In *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.

Roberto Sanesi, le cui aspirazioni estetiche non riescono a celare un sofisticato e confuso impegno.

Vanno aggiunti ai presenti due poeti più isolati e organici: Lamberto Santilli e Edoardo Cacciatore: il primo orientato verso un primordiale feticismo erotico-mistico, espresso in versi brevi, martellati, il secondo esuberante nella sua neobarocca «furia olimpionica». ⁶⁴ Sono indiscutibili in Cacciatore la consapevolezza architettonica dell'opera, la quantità inaspettata di rime, variazioni metriche, metafore ricercate e piroette linguistiche; rispecchiamenti multiformi d'una realtà (dove «ogni cosa non sta mai ferma un istante», ma «sempre sta per essere un'altra cosa») ⁶⁵ che l'autore, nei suoi vertiginosi giri di trottola, coglie e restituisce al lettore. Per quanto il poeta sia chiaro nelle sue premesse teoriche (oggetti che perdono il «loro calco antropomorfo», «nessun fine», «la totalità dell'esperienza», l'uomo urbano che «non è mai solo»), ⁶⁶ ne consegue una lettura faticosa, difficile. Soffoca la sovrabbondanza simultanea d'oggetti che urtano, privi di qualsiasi considerazione sulle cause o finalità storico-scientifiche, alieni ad ogni etica che non sia istantanea e rabbiosamente personale.

Saranno sufficienti gli esempi citati (ma si potrebbe parlare di Sebastiano Vassalli e di qualcun altro ancora, senza influire notevolmente sul giudizio complessivo) per portare a conclusione il discorso sui *Novissimi*, cioè — in buona parte — sulla neo-avanguardia poetica italiana. Benchè si tratti d'un capitolo di letteratura quasi compiuto (rispetto all'iniziale programma di gruppo, il che non esclude, ben inteso, ulteriori possibilità individuali), l'argomento continua a suscitare polemiche e reazioni. Tentando un bilancio riassuntivo, si dovrebbero ricordare a sfavore dei *Novissimi* epigrammi di Pasolini, A. Frattini, G. Fratini, nonché giudizi critici di Moravia, Fortini, Pasolini, Ferrata, Petrucciani, la Corti, A. Frattini, Scalia, Siciliano, Jacobbi, Pento ed altri; a favore, quelli di Aneschi, Eco, Curi, Guglielmi, Spatola e — un po' meno appassionati — di Manacorda e di Barberi Squarotti, per citare soltanto alcuni fra i nomi più noti che hanno preso o prendono parte ancora nella verifica d'un curioso e clamoroso fenomeno.

Il fatto d'aver rivolto l'attenzione al linguaggio e d'averlo sondato nei suoi molteplici strati, resta — almeno sul piano dei testi — il contributo effettivo dei *Novissimi* e della neo-avanguardia in generale. Il limite, purtroppo frequente, della scoperta è semmai quello di non aver saputo sfruttare le dimen-

⁶⁴ E. Cacciatore, *Lo specchio e la trottola*, Vallecchi, Firenze, 1960, p. 54.

⁶⁵ *Idem*, p. 27.

⁶⁶ *Idem*, pp. 27, 28, 24, 29.

sioni sociali dei vari linguaggi (basta accennare qui alla lezione esemplare dell'opera di Queneau) e di aver ceduto spesso al formalismo.

Un tentativo interessante, sul piano metodologico, è inoltre l'uso della macchina: la macchina-collaboratrice del poeta, non la macchina-oggetto dell'arte. La tendenza — parallela alla musica elettronica — suscita necessariamente molte questioni. Anzitutto c'è il pericolo (da un punto di vista interdisciplinare forse non lo è!) di privare il messaggio del suo valore semantico e di trascriverlo in musica concreta. Tuttavia, l'uso della macchina-collaboratrice lascia le possibilità aperte; esse ci sembrano chiuse, invece, là dove i guasti e le imperfezioni della macchina — o peggio la mimesi di tali svantaggi (come accade spesso in Balestrini) — diventano l'argomento della poesia.

Il difetto dei *Novissimi* in generale (salvo Pagliarani) è la loro costante incoerenza ideologica, l'eredità dell'*Officina* con tutti i suoi contrasti e problemi, resa più complicata e superficiale. Da questo difetto — appesantito da un bagaglio (più freudiano che junghiano) dell'inconscio — deriva l'altro: l'incapacità d'interpretare il mondo tecnologico-scientifico, come tappa ulteriore della nostra civiltà.

Mentre il lato (pseudo)ideologico dei *Novissimi* trova le sue radici nell'impegno assai più autentico e drammatico dell'*Officina*, la loro chiusura testuale richiamerà senz'altro l'ermetismo, da loro stessi paradossalmente ripudiato. Le cose che «sussistono solo nel linguaggio» o la «neutralità sovrapersonale» di cui parla Hugo Friedrich riferendosi a Mallarmé,⁶⁷ si addicono perfettamente ai versi di Balestrini o di Porta (di quest'ultimo si ricordi poi la poesia *Come è scomparso Mallarmé*, indecifrabilmente caotica, ma significativa per il titolo), nello stesso modo in cui un eccessivo rimpovero da Flora diretto a Valéry, formulato come «ordinata confusione»,⁶⁸ coincide sorprendentemente col concetto di *ordinato disordine* con cui è stata accompagnata spesso la presentazione dei *Novissimi*. Della parola che tradisca l'«ossessione», dello «choc nervoso» e dell'«aristocratico gusto di disgustare», parla ancora Baudelaire.⁶⁹ Però nessuno dei precursori francesi dell'ermetismo italiano, né gli ermetici italiani stessi — in un periodo storicamente non meno drammatico dell'attuale (dalla Prima guerra mondiale alla dittatura fascista) — hanno puntato sull'incomprensibilità voluta o peggio sulla nevrosi. Questa dei *Novissimi*,

⁶⁷ H. Friedrich, *La lirica moderna* (trad. di P. B. Marzolla), Garzanti, Milano, 1958, pp. 121, 130.

⁶⁸ F. Flora, *La poesia ermetica*, o. c., p. 61.

⁶⁹ Secondo H. Friedrich, o. c., pp. 47—48.

collegata con la loro sempre crescente e assai lucida mercificazione letteraria, scopre invece gravi incoerenze del loro «impegno». Finora superficiali nella ideologia e alieni alla scienza, questi poeti (tranne Pagliarani e in parte Sanguineti) s'inquadrono nella recente storia della letteratura italiana per lo più come un curioso fenomeno neodecadente. Ma la poesia italiana non finisce con previsioni apocalittiche. Perciò — pur condividendo in gran parte le posizioni espresse da Petrucciani e da Guerrini,⁷⁰ che con molta documentazione hanno smitizzato la neo-avanguardia, soprattutto rispetto alle avanguardie del Primo Novecento — non possiamo trascurare altre tendenze ed altri risultati che si sono manifestati — quasi in disparte — negli ultimi anni. Cercheremo, anzi, di tracciarne qualche linea oltre i versi dei *Novissimi* ai quali — tutto sommato — è stata dedicata, in forma d'attacco o di difesa, una pubblicità che oseremmo definire sproporzionata rispetto al valore delle opere. Una cosa è, ormai, chiara: l'apparizione della neo-avanguardia non ha minato né il neocapitalismo («... questi aggressivi scrittori della contestazione costeranno all'America molto meno di quanto è costato all'Austria il mite Pellico», dice Guerrini!)⁷¹ né «il museo dell'arte borghese»,⁷² né ha influito sulla formazione d'una maggior consapevolezza sociale o culturale, né — ci sia concesso di dirlo infine — ha incoraggiato il lettore. Fatti indubbiamente deplorabili, in quanto non si tratta per nulla d'autori privi d'erudizione o di capacità, bensì di attivissimi critici, traduttori o curatori d'antologie, insomma di persone che per la molteplicità dei loro interessi spesso giustamente contano nella vita culturale italiana. Senza confondere, però, il lato etico della questione (a cui più volte abbiamo accennato) con quello estetico — in parte pur fusi — lasciamo il nostro punto interrogativo sospeso su aspetti scientifici di ieri: l'*ontogenesi freudiana* che — nelle opere dei *Novissimi* e dei loro epigoni (tranne qualche rara eccezione) — non è ancora passata per il filtro purificatore marcusiano d'una *dimensione filogenetica*.⁷³

⁷⁰ M. Petrucciani, *Idoli e domande della poesia*, Mursia, Milano, 1969; A. Guerrini, *La poesia neurologica*, Rebellato, Padova, 1969.

⁷¹ A. Guerrini, *La poesia neurologica*, o. c., p. 137.

⁷² E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, o. c., pp. 57—58.

⁷³ Ci riferiamo a H. Marcuse, *Eros and Civilisation* (da noi esaminato nella traduzione croata, Zagabria, 1965).

L'avanguardia misconosciuta

Se già la realtà (la realtà conosciuta dall'uomo, [. . .]),
è cosmos e non caos, tanto più lo è la realtà dell'arte.

(Adriano Guerrini)¹

La parola «avanguardia» sembra idonea per confondere le idee. Detto ciò, rimandiamo sia alla definizione arbitraria e sfuggente di Pagliarani (citata nel capitolo precedente), sia alle polemiche che vedono contrapposte, negli ultimi dieci anni, due avanguardie: quella storica e la così detta neo-avanguardia. Il termine da noi proposto, con un terzo significato, non vuol riferirsi ad un gruppo compatto, bensì ad una serie di figure, tutt'altro che sconosciute, il cui contributo poetico, al di là delle divergenze personali, può essere esaminato insieme. Questi poeti sorpassano da tempo l'eredità ermetica, i moduli populisti del neorealismo o quelli polemicamente antidogmatici dell'*Officina* (oppure esistenziali e metafisici d'un neosperimentalismo particolare, da noi già trattato); i loro esperimenti, inoltre, non coincidono con la «desintegrazione» psichica o lessicale dominante nei *Novissimi*, né possono essere considerati nell'ambito della poesia tecnologica, nonostante la presenza frequente della tecnologia nelle loro opere in cui, però, prevale un *tentativo indolore* d'integrazione scientifico-culturale più che un «contrattacco» operato dall'«esterno» della letteratura. Si tratta d'un'avanguardia più «silenziosa», in gran parte *misconosciuta*, non per i singoli nomi di autori prevalentemente antologici, ma per l'essenza stessa della loro attività, specie negli ultimi anni, in seguito alle «etichette» critiche, valide per le loro fasi anteriori. Certamente, il termine «avanguardia» non vuol assumere, nei loro casi, un aspetto militante di chi proponga la distruzione del «museo» (semmai un aspetto implicitamente polemico nei riguardi dei *Novissimi*, ma non in nome d'un ritorno indietro),

¹ A. Guerrini, *La poesia neurologica*, Rebellato, Padova, 1969, p. 22. Prestiamo la citazione da un autore con cui — pur avendolo letto attentamente e con interesse — non concordiamo per qualche aspetto. La parte più discutibile riguarda il suo, magari inizialmente umanissimo, tentativo di «salvare» la cultura attraverso una condanna globale dell'inflazione della neo-avanguardia e dei «prodotti 'visivi, 'concreti', 'programmati' ecc. della super-avanguardia», identificati col progressivo pericolo neurologico (p. 100). Guerrini non confonde solo i *Novissimi* col *Gruppo 70* — e, per conseguenza, le loro posizioni presso che divergenti — ma, acceso da una polemica intransigente, non prende in considerazione nemmeno la possibilità teorica che i nuovi mezzi vengano usati a scopo razionale. Se l'autore non trova esempi validi tra coloro che attacca, ancor meno ne può citare per giustificare la propria idea di cultura, decisamente opposta anche alla «reazione letteraria» (p. 19). Ne risulta un discorso coerente, ma astratto.

né si può pretendere di considerarli una «corrente» sul piano storico-letterario. Tuttavia, all'infuori della nostra convinzione che si tratti di autori nuovi (nuovi, almeno nell'ambito della poesia italiana), il termine loro attribuito può trovare giustificazione in un saggio teorico di Franco Fortini, nel quale — fra l'altro — viene concesso alla parola «avanguardia» un valore generico da riferirsi alle «espressioni letterarie e artistiche» che non solo «si dichiarano» ma anche «sono, o sono dette nuove, per forma o contenuto o destinazione, quindi in anticipo sui gusti e le conoscenze di una società data in un dato momento».²

Sta a noi, dunque, di documentare nei singoli casi i frammenti (forma, contenuto, destinazione) della novità generica in base alla quale abbiamo isolato e affiancato, probabilmente per la prima volta, alcuni autori col rischio, magari, di sentire qualche smentita da loro stessi: non tanto sull'analisi «avanzata» delle loro opere, quanto sulla parentela loro «imposta» coi vicini.

L'epiteto di «misconosciuto», sempre a livello dell'avanguardia, s'addice solo parzialmente ad Andrea Zanzotto, più fortunato di alcuni suoi colleghi, in quanto ampiamente (benché con esiti diversi) esaminato dalla critica: da Barberi Squarotti a Forti, da Montale alla Corti e ad Antonielli.³

Non è il caso di divagare ora, ricordando l'autore «giovane ed infelice»,⁴ (post)ermeticamente appartato ai piedi delle Alpi

² F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Mondadori, Milano 1968, p. 92.

³ Giorgio Barberi Squarotti punta all'inizio sulla «geometria mondrianiana» di Zanzotto e sul suo «universo parmenideo» (in *Poesia e narrativa del Secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961, pp. 117, 121) per paragonare successivamente la sua opera ad uno «specchio deformato e deformante dell'uomo come biologia e come entità sociale» (in *Letteratura*, n° 94—96/1968, p. 275); Marco Forti vi scorge il «demone astrattistico, gestuale, informale» contrapposto alla «nostalgia evocativa dell'idillio» e si sofferma sulle «proprie proiezioni» dell'autore «distanti come galassie (o ravvicinate come forme organiche in un microscopio) definibili solo nel loro moto di filamenti, di onde o di antenne che congiungono nuclei e realtà diversi...» (in *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano, 1963, p. 216); Eugenio Montale insiste sul «fluido» zanzottiano, prevedendo che il poeta «avrà purtroppo imitatori perchè può sembrare facile e 'moderno' imbussolare parole, costrutti e interiezioni, agitare 'prima dell'uso' e poi buttar tutto sul foglio» (in *Corriere della sera* del 1° giugno 1968, secondo M. Corti, in *Strumenti critici*, n° 3/1968, pp. 428, 430); Maria Corti constata che il poeta «non attinge mai alle forme dello standard comune né perciò alla lingua media», ma si vale, al contrario, d'un vastissimo diapason fra la «prelingua», dialettale ed infantile, e un «lessico tecnologico» (o. c., pp. 427—430); Sergio Antonielli, infine, esamina il titolo *La beltà*, «ambiguo per ironia» e riferibile «a una bellezza riaffermata e negata al tempo stesso, nobilitata e presa in giro col termine antico di beltà» (in *Belfagor*, n° 5/1969, p. 628).

⁴ A. Zanzotto, *Vocativo*, Mondadori, Milano, 1957, p. 13.

in un mondo di toponimi veri e immaginari. *Dietro il paesaggio, Elegia e altri versi* e *Vocativo* risultano, in quella fase, titoli davvero emblematici, testimonianze d'una disperata invocazione, incapace di staccarsi dal monologo rieccheggianti in una gelida purezza. Eppure, oltre le nevi sciolte, nel fluido delle nuove stagioni, nella vitalità rinnovata della clorofilla, nelle reazioni sottili della psiche (intenta a contemplare scene d'amore e di morte offerte dalla natura), come pure nella coscienza del potere apocalittico degli atomi, è da cercare il nucleo dei futuri interessi scientifici di Zanzotto. Il *progressivo ampliamento*, tratto fondamentale dell'*iter* zanzottiano, si scopre parallelamente in un'«appuntata» sensibilità linguistica (dall'eredità greco-latina ad un plurilinguismo occidentale contemporaneo) e in un'irruzione esterna, tecnologica, nel paesaggio nativo, ironicamente subita. Rivisto a distanza, viene ironizzato pure il «vecchio io» (tutto «Biancaneve biancosole biancume»),⁵ nel suo alone di fiaba non più intoccabile («— Aggiorna la conoscenza: Biancaneve: — ho baciato e svestito dalla neve — la bella anestetizzata nel bosco...»)⁶ Il colpo subito appare ancora più forte, a livello dei «bambucci-ucci» che vanno al grande magazzino: il valore dei diminutivi-vezzeggiativi, «infantili» e molto personali (su cui insiste il poeta), diventa chiaramente allusivo, in quanto contrapposto ai nomi pubblicitari confezionati, nello stesso modo in cui l'impulso naturale d'esprimersi individualmente s'inquadra nel linguaggio già pronto, pieno di «maiuscole» plastico-sonore, tipiche del fumetto.⁷ Ciò nonostante scorgervi l'affinità — basata sulla tradizione — col sonnambulo di Sbarbaro o con il fanciullino pascoliano o una vena tardoromantica alla Hölderlin⁸ (pur spesso nominato dall'autore), significherebbe attenuare la tensione che in Zanzotto indubbiamente esiste e che culmina altrove nella visione *adulta* del paesaggio violato dalla guerra («Va' corri. Spera una zuppa di fagioli — spera arrivare possedere entrare — nel templum-tempus. — Contemplare. Tempo ottimo e massimo. — E tutto questo fu veduto — come strisciando sull'erba, da terra — o da terra a terra o brevissimo — terra-aria aria-terra

⁵ A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, in *La beltà*, Mondadori, Milano, 1968, p. 18.

⁶ A. Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e senhal*, Pieve di Soligo, 1969, p. 6.

⁷ Il motivo, diversamente sfruttato, però con lo stesso sottofondo ironico che caratterizza *Sì, ancora la neve*, o. c., di Zanzotto, appare in *Il padrone* di Goffredo Parise, Feltrinelli, Milano, 1965 (5ª ed.), p. 205: «Nei corridoi le parole 'Smak!' 'Sbang' 'Gron-gron' e molte altre di quelle che usa Minnie si odono con sempre maggiore frequenza e si può dire che Minnie è diventata il personaggio più popolare della ditta». A proposito di fumetti, giova ricordare anche un racconto di Italo Calvino, *L'origine degli uccelli*, in *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.

⁸ Sono le tesi di S. Antonielli, in *Belfagor*, o. c., pp. 628—629.

zoom — L'azione sbanda si riprende — sbanda glissa e»,⁹ dove l'inclinazione della *sequenza* suggerisce la ripresa cinematografica, o da telecronaca, mentre la sospensione finale della punteggiatura non solo tronca la voce di chi perisce, ma immobilizza fotograficamente l'istante per accentuare una minaccia extratemporale ed extrateritoriale). È chiaro che la «beltà» non è più la «cisti» (si noti il significato patologico del termine), conservata ermeticamente in ampolla, ma sta per trasformarsi in «napalm» (ecco subentrare di nuovo la terminologia militare), da farlo esplodere sul punto di rottura del vetro, in contatto col mondo esterno; un'esortazione decisiva al poeta che, col proprio «diamante», perfezionerà il «piano di clivaggio».¹⁰

Pur non cercando la conferma dell'esistenza «dietro il paesaggio» d'una volta, è altrettanto vero che il fine ultimo della poesia di Zanzotto non può essere identificato col progresso tecnologico; la tecnologia, anzi, viene dall'autore sopportata (in quanto imposta), più che accettata liberamente. Dove sistemare allora l'ossessiva verifica di «io sono», d'un «io» introspettivo e individuale («Primo elemento di una — proposizione, morula — imprecisa, persa ancora — in bui uteri, promessa»)¹¹ che invoca il generico «noi»,¹² escludendo *a priori* l'inserimento ideologico dell'«io» in «noi», come pure l'unione metafisica dell'«io» con l'assoluto?¹³

⁹ *La beltà*, o. c., p. 62.

¹⁰ *Idem* (poesia omonima), pp. 47—48.

¹¹ A. Zanzotto, *IX ecloghe*, Mondadori, Milano, 1962, p. 79.

¹² Con ciò non ci riferiamo tanto a quel «noi», privo di punteggiatura, che conclude l'ecloga III, *La vendemmia*, in *IX ecloghe*, o. c., p. 21, ma piuttosto alle forme poetiche dialogate, frequenti nella stessa raccolta.

¹³ Ambedue le tesi possono essere pienamente illustrate con l'autopresentazione dell'autore nell'antologia di G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea (1909—1959)*, Guanda, Parma, 1959: «Essa [la poesia] era di per se stessa, in ogni caso, salute, era sempre stata l'apparizione più probabile della verità, della libertà, e quindi della storia: anche la poesia bollata come non *engagée*, che può vantare a suo titolo d'onore di esser dispiaciuta ai gerarchi di ieri come a quelli di oggi» (p. 861); cioè: «E forse le cose di 'qui', prima di essere dette 'in quel modo' non esistevano né in cielo né in terra né in alcun luogo, non contavano nel loro esistere» (p. 863). La prospettiva metafisica è ugualmente negata in ecloga IX, *Scolastica*, nella voce del fiume diretta alla maestra: «Vengono i bimbi — ma nessuna parola — troveranno, nessun segno vero. — Mentiremo. Mentirà il mondo in noi, — anche in te, pura. Forse — per te di tenui note — si costelleranno odorati quaderni; — a domande, a pastelli, a scritture — vergini, verginalmente — darai forza. Necessità e finzione: — ché nulla, nulla dal profondo autunno, — dall'alto cielo verrà, nessun maestro, — nessun giusto rito — comincerà domani sulla terra» (in *IX ecloghe*, o. c., p. 77). Ed ecco, infine, la negazione trascendentale quale risulta da *Così siamo*, poesia dedicata alla memoria dell'amico scomparso (*idem*, pp. 43—44): «E così sia: ma io — credo con altrettanta — forza in tutto il mio nulla, — perciò non ti ho perduto — o, più ti perdo e più ti perdi, — più mi sei simile, più m'avvicini».

L'area di salvezza è una sola — curiosamente condivisa con l'ultimo Calvino — quella della genetica: la resistenza attraverso la mitosi e la meiosi o l'essenza stessa della vita, cioè la spirale macromolecolare: DNA («Nulla ci vincerà, nulla, se questo — davanti al petto, nel pugno terremo, — se tutto questo sarà nostra lancia, — se nelle coazioni — nei compromessi nelle reticenze — dei sostrati che della vita — i malcerti succhi ci somministrano, — se oltre i chimici idoli, oltre — le spirali macromolecolari, — ostinatamente filtreremo: — noi fede, noi amore, — che incalza — il senza-fine-inerte — e lo stimola su al — significato che ancora non respira — che ancora non è tendine, non sangue»).¹⁴

L'affinità con Calvino risulta evidente nel comune «scientificismo» (tematico-lessicale) e, a volte, nel fenomeno comune del gioco (il mondo-münchhausen zanzottiano),¹⁵ ma in complesso Zanzotto si scopre più tragico e più eterogeneo. Nello stesso tempo lo separa dai *Novissimi* — ai quali sembra necessario accennare ora — uno psichismo che non assume mai aspetti volutamente «schizomorfi», benchè i meandri associativi in cui l'autore ci trascina, non siano sempre chiari, nè privi di traumi realmente esistenti.¹⁶ Non ci sono compiacenze pornografiche in Zanzotto e nemmeno disuguaglianze o scontri frequenti in chi accosti la psicanalisi alla storia. Infatti, il poeta (non a caso conoscitore di Lévi-Strauss e di Lacan) insiste sulla «storizzazione» della psiche. Le cose cessano d'esistere «obiettivamente» per limitarsi all'istante determinato del loro effetto; non invecchiano soltanto esseri viventi, ma anche scoperte tecnologiche.¹⁷ Quale unica costante, oltre i limiti conoscitivi continuamente spostati dall'uomo, rimane il bisogno di mistero. La conquista della Luna non esclude, perciò, l'anteriore «litanìa» zanzottiana. Al di là delle metafore che si susseguono e sospingono in un *crescendo* davvero antologico (si ricordi l'inizio: «Luna puella pallidula, — Luna flora eremitica, — Luna unica selenita . . .»),¹⁸ non sfugge solo la Luna leteralmente intesa (la «profezia» sarà confermata dieci anni più tardi: «È così minima la refurtiva, e poi subito persa — Sei respiro-sospiro.

¹⁴ Ecloga VI, *Ravenna, Macromolecola, Ideologie*, in *IX ecloghe*, o. c., p. 56. Per una spiegazione esauriente del fattore DNA (catene d'acido deossiribonucleico), «depositario del messaggio» contenuto nella cellula e indispensabile per lo sviluppo ulteriore dell'organismo si veda A. Buzzati-Traverso, *L'uomo su misura*, Laterza, Bari, 1968, pp. 95—110.

¹⁵ *Al mondo*, in *La beltà*, o. c., p. 51.

¹⁶ È sintomatico, fra l'altro, il riferimento al test di Rorschach con una tavola riprodotta sul frontespizio di *Gli sguardi i fatti e senhal*, o. c.

¹⁷ Durante un nostro incontro in Versilia, nell'estate del '70, Zanzotto sostenne che fra poco si sarebbero guardate le prime automobili, quasi si trattasse di dinosauri!

¹⁸ *IX ecloghe*, o. c., p. 12.

Dimenticavo, — gemito oggi — Passo e chiudo»),¹⁹ ma piuttosto quella sfera di pianeti, sistemi planetari o cosmi, che rimangono sempre fuori. Così, fra una realtà irraggiungibile nelle sue macro-dimensioni e un ingrandimento (non meno avventuroso) di profondità microscopiche, Zanzotto testimonia drammaticamente del punto intermedio il cui nome è uomo.

Abbiamo insistito sugli aspetti scientifici dell'opera zanzottiana, trascurando numerosissimi riferimenti culturali, avvertibili o seminasconditi nei versi o indicati dall'autore nelle fittissime note, posposte ai testi. Accanto a molti pregi — che abbiamo cercato di mettere in risalto nel corso del nostro esame — tuttavia non possiamo fare a meno di muovere un'obiezione che riguarda l'area ristretta (sul piano sociale ed internazionale) in cui una tale poesia possa essere diffusa. Notiamo, infatti, una sempre crescente complessità e *intraducibilità* di Zanzotto: fatto alquanto preoccupante non per la «sopralingua» (tecnologica e piena di neologismi), da considerare ancora sostituibile entro altri sistemi, quanto per la «prelingua» (da Calvino ad es. sempre cautamente evitata), il «petèl» dialettale e vezzeggiativo, che rappresenta il lato opposto dello scarto linguistico.²⁰ Tali sono — se possiamo esprimerci metaforicamente — le *nebulose* per cui vaga il «senhal» zanzottiano, pur denso di tanti significati,²¹ prima di raggiungere la sua «ipotesi leggente».²²

È curioso che Cesare Vivaldi ancora nel 1959, in una sua tesi di lavoro, abbia insistito (parafrasando Wols) sul diritto della poesia di essere «astratta», cioè senza obblighi «di obbedire alle leggi della razionalità e della logica», per soddisfare le «sole leggi del 'ritmo'». ²³ In seguito alle precedenti esperienze ermetiche, neorealistiche, perfino quelle del realismo socialista, e dialettali, le posizioni del poeta contrastavano con il lavoro già svolto (fatto riconosciuto da lui stesso), per dargli — invece — pienamente ragione nelle prove sperimentali datate dal '60 in poi. Volgendo uno sguardo indietro, riusciamo tuttavia ad individuare qualche tratto conseguente nelle fasi

¹⁹ *Gli sguardi i fatti e senhal*, o. c., p. 10.

²⁰ Si veda — come testimonianza di poetica — *E la madre norma*, in *La beltà*, o. c., pp. 106—107, dove il poeta si autodefinisce «giolli sempre variabile e unico».

²¹ Il «senhal» viene spiegato dall'autore stesso come «nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori), o semplicemente 'segnale', o, volendo, 'simbolo del simbolo del simbolo' e avanti» (*Gli sguardi i fatti e senhal*, o. c., p. 10). Qui usiamo il termine nella sua funzione emblematico-polivalente, riferibile all'intera opera di Zanzotto.

²² *IX ecloghe*, o. c., p. 7.

²³ In G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea (1909—1959)*, o. c., pp. 933—934.

anteriori di quest'autore — mutevole a prima vista — più d'ogni altro. È anzitutto il suo perfetto senso di misura e di buon gusto: eredità della poesia mediterranea o — più precisamente — tirrena (la *Genova* di Campana, letture di Sbarbaro e di Montale), la cui purezza cristallina, anche per motivi biografici, non ha potuto fare a meno di sfiorare Vivaldi (da *Domenica* a *Sulla soglia*, da *Telefono più radio* a *Taccuino flegreo*, da *Il mare* a *La tromba*, comprese — infine — tutte le *Poesie liguri*, dialettali).²⁴ Scompare, invece, in confronto con le prime prove del poeta, l'impegno ideologico (culminante in *A un soldato di Mao*)²⁵ e una disposizione elegiaca che non ha disdegnato, a volte, nemmeno la confessione e la commozione (il finale di *Partendo da Imperia*, unico poemetto dell'autore, in cui — attraverso una sintesi d'elementi musicali e visivi — vengono messe in evidenza le sue radici biologico-culturali).²⁶

Nel momento in cui si stacca dalla poesia personale, Vivaldi ha dietro di sé un'invidiabile esperienza di traduttore (*l'Eneide*) e quella non meno significativa di critico d'arte (sempre al corrente con le più recenti esperienze italiane ed internazionali), bagaglio culturale che risulterà prezioso nel corso d'un'avventura seducente verso la *spersonalizzazione* («L'universo lavora — per segni colorati. — Pesa, trigonometrica — come fredda lavagna, questa notte — senza confini, fitta di pianeti — ronzanti e vitree stelle che si muovono — con movimenti oliati — e secchi, come lucidi congegni. — Solo, rinchiuso in questo — duro guscio, argonauta — dell'avvenire e naufrago — del passato, ben poche cose ho preso — da sbrigativo viaggiatore»).²⁷ Pochi, infatti, e alquanto distanti i compagni di «viaggio»: quelli del *Gruppo 63* (nel periodo limitato dei suoi convegni) nel cui ambito Vivaldi conserva sempre una posizione molto autonoma, la quale risulta già dalla sua prima scoperta sperimentale: *Esercizi di scrittura*, datati fra il 1960—62. Non deve ingannare la somiglianza del titolo con quello di Raymond Queneau, anteriore d'una quindicina d'anni.²⁸ Il poeta francese ci offre, in chiave psicologico-sociologica, le variazioni dello stesso tema raccontate dai diversi soggetti; Vivaldi, invece, presenta le variazioni nello stesso tema, il quale si autotrasforma strutturalmente con procedimenti che oggi

²⁴ Tutte in C. Vivaldi, *Dettagli*, Rizzoli, Milano, 1964.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*. A piè di pagina Vivaldi traduce in lingua tutte le sue *Poesie liguri*, trasformandole invece in una poesia-racconto che non può riprodurre (ma sarebbe eccessivo richiederlo!) la musicalità dei versi originali.

²⁷ *Viaggio*, in *Dettagli*, o. c., pp. 43—44.

²⁸ R. Queneau, *Exercices de style*, Parigi, 1947.

si scoprono stranamente affini non solo alla «pittura spaziale» di Scialoja (a cui l'autore dedica uno dei suoi componimenti),²⁹ ma addirittura all'arte cinetica.³⁰ Non, dunque, opere «aperte» verso l'esterno, ma universi verbali rigorosamente compiuti e in sé inesauribili. Le loro singole parti si compongono insieme e si disfanno; accanto alle imprevedibili metafore mutano anche alcune parole o espressioni colte nelle loro originarie polivalenze semantiche.³¹

Gli elementi su cui si basa la *permutazione*, vengono dall'autore accuratamente preparati. Così ad es. la poesia *Allontana il fuoco*, modello concreto e idoneo per illustrare quanto abbiamo detto, riassume alcune caratteristiche dell'epoca moderna (la criminalità, la pubblicità murale, il traffico in aumento, la rete dei supermercati, la solitudine dell'individuo in un agglomerato urbano, attenuata appena dalla presenza del

²⁹ La dedica riguarda *Impronta dopo impronta (Dettagli, o. c., p. 98)*. A proposito dell'opera di Scialoja, sperimentale dal '58 in poi, rimandiamo a Gillo Dorfles (*Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 102): «... e ci riuscì [Scialoja] mediante quello che egli volle chiamare l'«impronta», ossia l'atto stesso di imprimere sulla tela vergine una matrice carica di colore, già impastato che valesse da marchio personale, e insieme — col suo ripetersi e alternarsi — di scansione nel tempo».

³⁰ Per illustrarlo sarebbe necessario citare qualche poesia intera. Ci limitiamo all'esempio più breve, *Riposa anche tu*, con soli tre «movimenti» (in confronto con altre poesie il cui «tema» si sviluppa fino a sette volte) e l'unico in cui l'«inventario» iniziale fa richiamare il Vivaldi ligure: «1. — Tutto consumato calcinato distrutto. Odore di carne e olive per cena. L'estate s'ammucchia penosamente nel ruscello disseccato. — Riposa anche tu. Come il pino stordito finalmente dalle ghiandaie. Pace d'un roseo crollante casolare. — 2. — Come il pino crollante finalmente ti riposi. Stordito casolare pace rosea delle ghiandaie. — Odor d'estate distrutto ruscello. Penosamente consumata la cena ammucchiamo calcina disseccata intorno alla carne degli olivi. — 3. — Olivi distrutti dall'estate: consumata carne. Ammucchia tutti i secchi odori per cena. La pena del ruscello calcinato. — Roseo riposa in pace il casolare tra crolli finali di pini e stordite ghiandaie» (*Dettagli, o. c., p. 102*). È nuova anche la disposizione grafica: i versi hanno ceduto il posto a brevi unità (sembra inadatta la parola «frammenti»), il cui ritmo viene interrotto o da spazi bianchi intermedi o da pause interne (determinate dalla punteggiatura o dal «respiro» concesso a volontà fra le singole parti del periodo). Ricordiamo, di passaggio, che anche Umberto Eco parla di «opere in movimento», in *Opera aperta* (3ª ed.), Bompiani, Milano, 1971 (1ª ed. 1962), p. 38 ed oltre.

³¹ Così ad es. in *Non torneremo in Danimarca (Dettagli, o. c., pp. 86—87)*, «nudo» si trasforma in «nudo di», «lustrale» in «lustrare», e «affettare» (tagliare) in «affettato» (= tagliato e = manierato); in *Allontana il fuoco (idem, pp. 88—91)* la forma «parata» appare con quattro significati diversi (= sfilata, «in parata» = di gala, «carta da parati» e «carte imparate») e «trapassare» varia in «passare» (= attraversare e = porgere). Risputa qui — su un diverso piano — il problema dell'intraducibilità, già posto in relazione a Zanzotto. Ad ogni modo il traduttore è costretto ad introdurre qualche elemento verbale nuovo, là dove in italiano viene sfruttata la bivalenza o la polivalenza d'un solo termine.

telefono) per alternarli con una rievocazione del passato (la dama del liocorno, riferimento a leggende medievali e ad un celebre arazzo), rispettivamente con un domani fantascientifico (le astronavi illuminate da Sirio), elementi dai quali si sviluppa poi — tramite ammassi metaforici — il gioco «astratto».

Successivamente, in *Disegni e poesie* (con disegni d'Osvaldo Licini), Vivaldi ritorna più «figurale», valendosi però d'una figurabilità del tutto specifica, ottenuta mediante l'abolizione della prospettiva con «sproporzioni» volute oppure con qualche effetto calligrafico («Un nome araldico e arricciolato — come il ghirigoro elegante — che traccia per aria, schioccando, una frusta. — Un nome come lo squillo arguto — della cornetta svettante sui bassi profondi della banda paesana; — come l'erba che smalta la terra di colori vivaci. — Un nome che porti come una splendente coccarda — inalberata sull'orizzonte».³² Cambia anche il «modello» pittorico dell'autore: è ora l'*Amalasantia* di Licini, liberata dal peso di gravità e librata in aria, oltre l'orizzonte marino. Il suo sguardo — come quello del poeta — fissa ancora la Terra, ma già lei, multiforme nella sua trasparenza corporea (col peso specifico uguale a quello dell'aquilone o di qualche fantastica medusa aerea), sta per lanciarsi nello spazio verso un punto, intuito appena, dove la tecnologia potrebbe sfiorare (e confermare) il mito. Una civiltà «incalza», fra l'«antico e il moderno», fino a qualche Olimpo futuro, non priva d'incertezza e di spavento.³³ Si presumono rivoluzioni cibernetiche, diluvi e nuove arche («Sarà troppo lungo raccontare come è andata a finire. — Lungo l'argine s'accendono i lampioni, — la civiltà incalza — dannata dall'orologio. — Neppure una volta la parte acquosa del sangue — cesserà di colare — nei petti fluorescenti degli automi. — Creature inverosimili — hanno anelli di ferro al posto delle mani, — andatura a salti — come le mosse del cavallo negli scacchi. — Una barca è incagliata nel letto del fiume. — La polvere discende in un leggero strato sulle cose. — Belve su carri celesti — volano davanti la faccia del sole — nel fiero canto dei galli aperto alle case coloniche. — Il fragore del temporale — soffia a fior di labbra — su quello che verrà».³⁴ Anche la morte individuale (e collettiva?) sembra inquadarsi perfettamente nell'atroce geometria. In effetti, se Vivaldi a volte dà l'impressione di cedere all'estetismo (visivo o verbale), è pur vero che nel suo universo quasi *asettico* conserva sempre

³² *Un nome*, in O. Licini—C. Vivaldi, *Disegni e poesie*, Arco, Roma—Ascoli Piceno, 1966, senza indicazioni di pagina.

³³ Si vedano particolarmente: *La civiltà incalza*, *Fra l'antico e il moderno* e *Gli angeli*, *idem*.

³⁴ *La civiltà incalza*, *idem*.

il posto alla minaccia di qualche «veleno che appesantisce le palpebre agli esploratori».³⁵ Senza questa consapevolezza il poeta stesso rischierebbe di sporgersi troppo dal suo «ultimo avvamposto sull'abisso»,³⁶ di perdersi nel vuoto disumano di luminosi stilemi degravitanti.

Un'umanità estroversa (legata a circostanze e ambienti ben precisi) continua ad alimentare, invece, l'opera di Elio Filippo Accrocca, anche in seguito alle sue, precedentemente esaminate, prove neorealistiche. È significativo, in questo senso, il titolo del suo ultimo volume pubblicato, *Innestogrammi: Corrispondenze*, la cui «poetica» circoscrive pure altri versi, successivamente sparsi in estratti o in riviste.³⁷ Il neologismo «innestogramma» rivela un nuovo «tipo di elaborazione videocaptante: interscambio di forme, voci interne, strati di comunicazione, apporti extraletterari, nel tentativo di approfondire e allargare i termini della poesia»,³⁸ mentre la parola «corrispondenza» viene utilizzata nel suo bivalente significato (= rapporto, relazione; = somiglianza, affinità), in un contesto ora italiano, ora europeo, quale risulta dalle esperienze personali dell'autore. Benchè gli stimoli siano sempre concreti, l'«io» autobiografico (già schietto ed ogni tanto elegiaco) cerca vie sempre più razionali e indirette. La prima persona resiste solo in qualche attimo di sfogo o di contestazione, giustificata subito da un conclusivo «noi» (*Ricominciamo da omega*)³⁹ o in qualche aggettivo possessivo che in maniera più discreta tradisce l'autopresenza (*Kragujevac*);⁴⁰ spesso, invece, si trasforma

³⁵ *Gli esploratori*, *idem*.

³⁶ *Viaggio*, in *Dettagli*, o. c., p. 43.

³⁷ Accrocca annuncia un nuovo volume in preparazione.

³⁸ E. F. Accrocca, *Innestogrammi: Corrispondenze*, Rebellato, Padova, 1966, p. 91 (nota dell'autore). Il corsivo è nostro.

³⁹ Si tratta d'una poesia ancora inedita in volume (datata fra il novembre del 1969 e il febbraio del 1970), consegnataci dall'autore in occasione dei «IV Colloqui letterari di Zagabria», nell'autunno del 1970. Accrocca vi contesta i programmi di scuola, «superati» ma ancora in vigore («...e io che vi devo parlare di date, mezz'etto di storia, — 80 grammi di letteratura classica, infilando le mani — nell'untuosa antologia dei secoli persi, — commentare l'autore sgangerando parole — inventando teoremi che hanno poco da spartire forse con la reale visione di chi scriveva, — per soppesare la vostra intelligenza — per misurare la vostra memoria — osservando il vostro orizzonte con lenti false... — Ma quand'è che finalmente contesteremo alle radici — un mondo che mostra ormai zone di cancrena? — Voglio insegnarvi a fabbricare parole di tritolo — che facciamo saltare le fondamenta dell'impalcatura, — l'arma nucleare con i segni dell'alfabeto sconvolto nell'ordine. — Ricominciamo da omega e scagliamo l'alfa nelle acque putride dell'inferno».

⁴⁰ Poesia pure inedita in volume, datata nel 1966. Rievoca la visita al monumento «a forma di cinque romano», innalzato nella città serba di Kragujevac per ricordare una classe di studenti liceali antifascisti, fucilati dai Tedeschi durante la guerra. La nostra osservazione sull'uso

in un «tu», ugualmente riferibile al soggetto o all'immaginario interlocutore («Tu credi di essere te, — scrivi, t'impatti — sulla pagina, invece — alla lente non sei che una notizia — inutile tra cose infinitesime . . .»);⁴¹ più spesso ancora scompare di fronte ad un inventario multidimensionale che si risolve in *rapporti-elenchi* («Punti di luce annunciano / Fontana / l'astratta città. — Simbolo informale avanzata nel Duemila la metropoli — diramandosi a nord e a sud: drago non lupa, — disurbanato incesto a macchia d'olio, — manifesto per date ricorrenti — dal sottosuolo [tufo, catacomba] — cicatrice del tempo . . .»);⁴²

Un timbro d'attualità quasi giornalistica e una simultaneità pluridimensionale colta «in atomi» (il «clic» joyceiano)⁴³ stanno alla radice del nuovo Accrocca, che sembra riprovare qualche tesi di Blaise Cendrars (espressa anni addietro).⁴⁴

Parole in corsivo, voci disposte, a due o più colonne (da leggere orizzontalmente o verticalmente), echi spaziali ottenuti mediante la ripetizione, estratti di stampa sfruttati come motto, inserti di giornale radio . . . non sono che alcune fra le possibilità sperimentate dall'autore in un'epoca in cui tutto sembra innestarsi.

Dalla sua Roma nativa ai «momenti romeni», dai «motivi fiamminghi» a Budapest, da Liegi a Lussemburgo, dall'«innestogramma croato» agli affreschi macedoni, da Bruxelles a Parigi, dai cantoni svizzeri a qualche «voce di Boemia», dai «fotogrammi» dei convegni letterari alle visite private o da *reporter*

dell'aggettivo possessivo si riferisce al verso qui citato tra parentesi quadra («Scolpiti volti umani sull'enorme V, due blocchi — ali spezzate di rondine, sulle colline — rimboschite da piante di ogni regione — frutto di un amore, di una predilezione, di un ricordo — che varca i quattro punti cardinali — [una mia foglia è qui oggi italiana]. — Continuare la lezione per la mela europea»).

⁴¹ *Innestogrammi: Corrispondenze*, o. c., p. 12. Riappare il «tu» soggettivo-oggettivo anche in qualche poesia ambientata a Roma: *Questa città* (in *Momento-sera* del 14 novembre 1968) e *Piazza del popolo* (in *Il dramma*, n° 14—15/1969, p. 71). La contrapposizione tra l'io-presente e un tu-imperativo caratterizza, invece, l'antologico passo «sull'ombra», il più elegiaco e unico del genere in *Innestogrammi: Corrispondenze* (o. c., p. 16), passo pur sfiorato da un vocabolo tecnologico: l'ombra dell'autore (simbolo vitale) vi si rivela, cioè, come «piuma della sua radice», ma anche come «sublime satellite».

⁴² *Dall'alto*, in *Il dramma*, o. c., p. 72. Fontana è lo scultore Lucio Fontana. Pure *Piazza del popolo* (*idem*, p. 71) si conclude con un lunghissimo elenco.

⁴³ E. F. Accrocca, *Mentre*, in *Del guardarsi in faccia*, Alut, Trieste, 1969, senza indicazioni di pagina.

⁴⁴ B. Cendrars — a proposito del suo frammento *Au Coeur du Monde*, datato nel 1917 (pubblicato con altre poesie in raccolta omonima, nel 1947) — definiva l'attualità come «seule source éternelle de la poésie» (secondo L. Parrot: *Blaise Cendrars*, Seghers, Parigi, 1953, 2° ed., p. 43).

volante,⁴⁵ Accrocca sta tracciando lo schema d'una sua «europaminima», da conoscere personalmente e da farla conoscere agli altri («Cerco anch'io come André Frénaud: — 'dov'è il mio paese? pas où je suis né'),⁴⁶ in cui le corrispondenze (somiglianze) culturali prevalgono sulle divergenze politico-ideologiche. È sufficiente una tale impostazione per riconfermare la fondamentale fiducia dell'autore nel Duemila, «millennio maiuscolo», traguardo — solo approssimativamente numerico — che si propone una sintesi totale, ancora utopistica («... tutti i poeti d'ogni tempo e spazio — il cieco Omero — ed il gobbo Leopardi — Cendrars il monco — ed il folle Eminescu — senza cronologia ma solo interpreti — dell'infelice umanità... — architetti — musicisti — pittori — traduttori — filologi — VERSO IL DUEMILA SECOLO ACCOGLIENTE — DI TUTTE LE GENERAZIONI — PERCHÈ LA RADICE È COMUNE»⁴⁷ Il nuovo Rinascimento sembra ignorare le guerre (passate e in corso?), per orientarsi ai trapianti del cuore e ai voli spaziali.

Riassumendo: Accrocca accetta volutamente il rischio di pagare il prezzo del proprio ottimismo, incoraggiato però dalla speranza di contribuire personalmente — ammesso che un giorno possano avverarsi le sue ipotesi — alla realizzazione d'un progetto che sorpassi i limiti della letteratura. Così, in fondo, la sua opera oscilla tra la cronaca e l'impegno profetico d'un Icaro che non teme né la luce del Sole, né la caduta in Terra,⁴⁸ sorridente a chi lo giudichi incauto o chi — al contrario — lo invidi per la sua cordiale sicurezza.

Marcello Landi, al contrario, sembra tormentato da un'angoscia metafisica; abbandonato presto il neorealismo (e il surrealismo), egli tenta già da anni la strada della fantascienza. Il procedimento si scopre parallelo alle sue esperienze di pittore

⁴⁵ Si riferisce, in primo luogo, a *Innestogrammi: Corrispondenze*, o. c., poesie di *Europaminima*, in *Enotria*, n° 2/1971 e poesie apparse in *Književna smotra* di Zagabria (traduzione croata con testo originale a fronte), n° 8/1971, pp. 60—63.

⁴⁶ *A Parigi il sapore di maggio* (fa parte di *Europaminima*), in *Enotria*, o. c.

⁴⁷ *Vieni avanti Duemila* (parte seconda), in *Innestogrammi: Corrispondenze*, o. c., p. 87.

⁴⁸ Si veda: «L'uomo nasce di nuovo e riassapora — il frutto della speranza, è il primo giorno — questo dei sette nuovi tempi, il cerchio — si ricompono, all'orizzonte spunta — l'ala dei cento Icari spaziali — segni di là del mito oltre i confini — che parevano eterni — Oggi l'accento — *accento* — umano ricongiunge cielo e terra — e terra — sopra le traiettorie dell'inganno — *inganno* — perchè si fa pensiero la pupilla» (in *Innestogrammi: Corrispondenze*, o. c., p. 27). La parte conclusiva presenta anche una possibilità di lettura verticale, coi corsivi a colonna autonoma, staccati dai versi a cui fanno eco.

che — in seguito ad una prima fase malinconica di tenui sfumature sbiadite — lo hanno portato ultimamente ad un violento espressionismo, semiastratto o astratto, ardente di pennellate aride e di forme allucinanti, sospese nello spazio. I primi versi del «nuovo» Landi (tuttavia meno «irrazionali» della sua pittura) appaiono quasi un decennio dopo le *Cronache marziane* di R. Bradbury, precedendo però la proiezione cinematografica italiana di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick. Se si esclude una poesia di Italo Calvino (isolata, a Landi quasi certamente sconosciuta e datata, del resto, fra le due raccolte che stiamo prendendo in esame),⁴⁹ un tale inserimento della fantascienza nel genere poetico risulta senza precedenti nella letteratura italiana.^{49a}

⁴⁹ I. Calvino: *Dall'U 2*, in *Palatina*, n° 28/1963—64, p. 3 («Soltanto quelli dell'U 2 ti vedono — come sei [l'U 2 attraversa — invisibile il cielo e fotografa tutto]...» ecc.). I versi di Calvino sono più «legati» in confronto con quelli di Landi, in cui le parole raggiungono una particolare spazialità, grazie ad un tipo di geometrismo post-ungarettiano.

Le due raccolte di Landi sono: *Via, dalla Terra*, Vallecchi, Firenze, 1959, e *La prova dei pianeti*, Trevi, Roma 1968.

^{49a} Nonostante qualche punto comune, molto generico, non è da confondere la fantascienza di Landi con la scienza di Lino Curci, i cui dati anagrafici, e più ancora quelli riguardanti il suo esordio letterario, superano lievemente il limite da noi suggerito. Ci proponiamo tuttavia, almeno nell'ambito d'un'esplicita parentesi, di prendere in considerazione la sua poesia «astronautica». Qualche vago presagio se ne può rintracciare già in *Un fuoco nella notte* (Vallecchi, Firenze, 1959), specie nei versi intitolati *A specchio della luna*. Ma qui intendiamo soffermarci esclusivamente sull'ultima raccolta di Curci, *Gli operai della terra* (Rizzoli, Milano, 1967). Persistendo in un canto piuttosto lineare (e perciò meno capace di sorprendere), l'autore si vale, però, d'un'inusitata apertura tematico-problematica. Tale posizione viene pienamente confermata da una sua autotestimonianza (in *Uomini e libri*, nell'ottobre del 1971, pp. 15—16): «Sono quindi convinto che essere 'di avanguardia' non significhi essere 'all'avanguardia': e che per essere all'avanguardia non bastano i giochi sperimentalistici, bisogna trovarsi all'avanguardia delle idee». La poesia di Curci presenta una dimensione nello stesso tempo metafisica e sociale, poggiata su Einstein, su Teilhard riveduto da Charon e sulle testimonianze offerte da astronauti russi e americani, dalle quali l'autore trae continuamente nuove constatazioni o ipotesi (come testo-chiave è indispensabile conoscere, in questo senso, *Diario di un'opera*, fittissimo «sub-poema», posposto ai versi di *Gli operai della terra*). Decisamente avverso all'entropia («disintegrazione di vita associata»), Curci sostiene fermamente la necessità d'anatrofia («risveglio al senso dell'unificazione universale», *idem*, p. 133). L'unanimità che accompagna il volo d'ogni astronauta («Sento la mia presenza simultanea — sui continenti e i mari, — l'occhio puntato dei radar, l'udito — dei telemetri, come — vibrano i sensi vivi della terra; — sento il suo affanno, tutte le sue antenne, — le sue dita che cercano», *idem*, p. 91) sembra prefigurare, sia pur fugacemente, un ideale da raggiungere nel futuro: »Umanità terrestre, una ed unita; una sola struttura cosciente collettiva, un solo spirito; umanità più larga, universale, quando verranno stabilite delle comunicazioni, dei collegamenti a un tempo materiali e psichici con le umanità planetarie di altri mondi

Landi inventa con molta immaginazione: nuove materie (plasma poetico), apparecchi (vis), insetti (fully), pianeti (Barty, Lylve II...) o affianca nomi veri e inventati dei cosmonauti (Galina, Karatz, Percy). Vanno accennate pure le sorprese cosmico-biologiche: così la misteriosa SURVIA (etimologicamente: sur + via = sulla via, nata sulla via) la quale, staccatasi una volta dalla Terra, può raggiungere altrove forme incredibili di sviluppo («Fu seme di morti. — Uno — nel vento fu pianta, cibo — coito, nascita, insetto, genio — mostro. — [Vecchiecose di questa terra] — Poi SURVIA — fu vita — Fu il vento — a lasciarlo su Barty — E — azzurro gesti»)⁵⁰ e può ugualmente tornare, da oggetto volante non identificato («Ora — l'indio Velaz — al neuro, a Lima, trema. — Fu — SURVIA — al suo ingresso — de antiqui parenti»)⁵¹

L'immaginazione è spessissimo accompagnata dall'ironia (così ad es. durante un incontro con gli extraterrestri: «È vero che siete verdi come — il ramarro del Ponte Ugione? E le — stagioni? Verdi, celesti o candide — come un confetto?», oppure «E quale amore — sessuato o no, avete, o con le ali — d'angelo, — creature, magari, di metallo?»).⁵² L'ironia non sfiora soltanto le purissime sequenze cosmiche, bensì questa terra che «ha fatto il suo tempo»,⁵³ con obitori, ospedali, bali-pedi, con i suoi idoli di calcio (Vava, Didi), con la poesia «in ribasso» e la congiuntura di qualche genere di più «facile leggibilità».⁵⁴ Invece di trattare argomenti generalmente conosciuti (la battaglia di Lissa), Landi rompe definitivamente «il patto con l'endecasillabo»,⁵⁵ sperando che il «mulo della poesia»⁵⁶ possa resistere nelle nuove condizioni astronautiche.

C'è in tale fantascienza qualche riflesso di relatività einsteiniana («Vogliamo l'erba dei nostri padri — che forse ci

abitati, con gli altri esseri pensanti che popolano l'estensione cosmica. — Questo è il cammino. Ed è singolare che i due movimenti, dell'umanità verso se stessa, dell'umanità verso il contatto con altri mondi, si effettuino direi simmetricamente, e quasi in una reciproca interazione» (*idem*, pp. 131—132). Sempre sul piano di poetica possiamo concludere con l'autore: «E poichè il nostro è un mondo di scienza, e lo sarà sempre più, una letteratura che voglia ignorare di agire in un mondo di scienza, restando cieca e sorda al più vivo e progressivo sentimento del tempo, è destinata all'essiccazione dei suoi temi, a un divorzio anche morale dalla società che profondamente si trasforma, e quindi alla perdita del senso problematico della vita» (*idem*, p. 171).

⁵⁰ M. Landi, *Può*, in *La prova dei pianeti*, o. c., p. 37.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Martedì*, in *La prova dei pianeti*, o. c., p. 22.

⁵³ *Via, dalla Terra* (poesia omonima), o. c., p. 8, poi in *La prova dei pianeti* (la stessa poesia ripubblicata), o. c., p. 19.

⁵⁴ *Idem* (titolo latino), in *La prova dei pianeti*, o. c., p. 28.

⁵⁵ *Ex luna*, *idem*, p. 18.

⁵⁶ *Un angolo*, *idem*, p. 41.

furono figli»),⁵⁷ una linea affine al «pensiero cosmico» di Kostas Axelos⁵⁸ e un permanente anelito metafisico verso l'inconoscibile «punto Omega». Questo termine generico di Teilhard de Chardin⁵⁹ sembra preferibile al concetto tradizionale cristiano di Dio, tenendo conto specialmente della distinzione landiana tra il «vecchissimo» e il «nuovissimo» Dio,⁶⁰ come pure della domanda «eretica»: «Ma Dio è un mostro?».⁶¹

Liberato dai dogmi, il «terricolo» di Landi mette in discussione tutto, compresi i propri limiti; ed ecco subentrare quindi, alternativamente: le nuove scoperte e il timore pronunciato nei loro confronti, la condanna contenuta nel diapason dell'alfabeto umano, la speranza di ritrovare i simboli cristiani di ieri (le rondini azzurre) o di verificare il ricordo di Getsemani; oppure una rinuncia totale a ricerche ulteriori o uno scontro col Niente e l'ipotesi che esso non sia che un punto di trapasso verso un focolaio metafisico ancora più distante («... ma aveva anche il Niente, aveva anche il Niente, le braccia alzate — nel vuoto, rivolto a quell'unico altare...»)⁶².

Al di là d'una successione di pianeti da scoprire (si noti il neologismo «martenettonovenere»),⁶³ una cappa metafisica sovrasta, e limita sovrastandolo, il «cosmo 3000»⁶⁴ di Marcello Landi. Ciò non significa necessariamente che l'autore debba abbandonarsi ai messaggi SOS,⁶⁵ né ripetersi, ripercorrendo la scala. Resta il piglio beffardo, una possibile ripresa del «gioco» nello spazio sempre crescente della scienza — o, meglio, della psicologia scientifica — oppure quello infinito, ancora attraente e «irresponsabile», del suo prefisso *fanta*.

È lecito considerare Bartolo Cattafi uno dei poeti italiani più vitali del dopoguerra, nonostante qualche misterioso silenzio, il più recente dei quali, protrattosi per ben nove anni (ci riferiamo alle date di stesura del suo ultimo volume apparso), sta per essere finalmente interrotto grazie alla pubblicazione dei numerosi inediti, scritti dalla primavera del '71 in poi.

⁵⁷ V. nota 53.

⁵⁸ V. Kostas Axelos: *Vers la pensée planétaire*, Éditions de Minuit, Parigi, 1964.

⁵⁹ Ci riferiamo allo studio di Claude Tresmontant: *Introduction à la pensée de Teilhard de Chardin*, Édition du Seuil, Parigi, 1956.

⁶⁰ *Intenzione*, in *La prova dei pianeti*, o. c., p. 17.

⁶¹ *Prosa*, *idem*, pp. 24—25.

⁶² *Idem*, p. 25.

⁶³ *Ora*, *idem*, pp. 45—46.

⁶⁴ *Su Lylve II abdicammo*, *idem*, p. 44.

⁶⁵ Delle poesie e dei quadri di Landi, intesi come messaggi SOS, parla Luciano Luisi, in *Lettera a Marcello Landi*, Belforte, Livorno, 1970.

Esamineremo solo in parte il «primo» Cattafi (di *Le mosche del meriggio*), pur tanto affascinante nella sua plasticità visiva che scaturisce da un fulmineo susseguirsi d'oggetti improntati su sfondi che autobiograficamente coincidono con l'avventura di viaggio (non a caso ci s'imbatte in un motto di Melville) in una vasta zona da Greenwich al mondo arabo, dalla penisola iberica ai paesi scandinavi. Da un meridiano all'altro, dal mare alla terraferma, è un continuo cabotaggio, tutto beccheggi e rullii, perfino in qualche stanza che si direbbe provvisoriamente ancorata e dove «l'avventuroso fondo del bicchiere»⁶⁶ non è che una microproiezione del mare navigato, della scia lasciata dietro la poppa o della rotta da seguire. È l'autotestimonianza del poeta ancora sconosciuto («Nessuno — sa che contrabbando compio — col petto tatuato, che tesoro — brucia nella grotta — e che grigia — cartuccia, che miccia nelle mani»),⁶⁷ le cui scoperte variano da fresche esperienze immaginistiche («Domani apriremo l'arancia — il mondo arancia nel verde domani...»)⁶⁸ all'idea della morte in guerra, appena sfiorata in una dimensione metastorica, o alla salvezza impersonale, intuita attraverso il sacrificio, che è insieme fine della pena e promessa d'una rinascita (così il volo «che la quaglia compie, — scattata controvento all'orizzonte — votata al grano futuro — trafitta sul fronte d'Europa»,⁶⁹ oppure il «guano australe ai semi — superstiti del mondo»).⁷⁰ Solo eccezionalmente vi subentra la storia — sempre molto lontana — contrapposta al tecnologico presente («Dov'è l'antica Grecia — con dracme sonore — come il mare d'Omero? — Non ne so nulla, ho un tondo — gettone di telefono, — passo quando un colore — di semaforo consente...»)⁷¹ oppure l'archeologia fossilizzata nell'antracite che perdura per offrire i suoi bui segreti alle generazioni future («Penso alla pioggia, alla cenere, al silenzio — che l'uragano lascia amalgamati — nella vergine lapide di melma — dove drappelli d'uomini e di bestie — verranno ancora a imprimere — un transito nel mondo, — all'alba ignari sul nero — cuore del mondo»).⁷² La diacronia del «primo» Cattafi non mira all'impegno attuale, bensì alla persistenza dell'umano e della materia («... nelle grandi — città, nelle nevi, nel bosco, nel deserto — carovane camminano in eterno»,⁷³ oppure «... un tempo in alto, — intorno, vedette

⁶⁶ B. Cattafi, *Una stanza in Rue de Seine*, in *Le mosche del meriggio*, Mondadori, Milano, 1958, p. 52.

⁶⁷ *Da Nyhavn*, *idem*, p. 40.

⁶⁸ *Domani*, *idem*, p. 14.

⁶⁹ *Ana Mari*, *idem*, p. 46.

⁷⁰ *Partenza da Greenwich*, *idem*, p. 47.

⁷¹ *Storia*, *idem*, p. 63.

⁷² *Antracite*, *idem*, p. 58.

⁷³ *L'agave*, *idem*, p. 24.

e astrologhi avvistavano — nubi avverse o amiche, le stesse — stelle d'Arabia».⁷⁴ È parallelamente una sentita appartenenza al cosmo («Amore mio non credere che oggi — il pianeta percorra un'altra orbita...»,⁷⁵ oppure «...marzo o un altro nome — che gira insieme agli astri — e piomba su di noi»);⁷⁶ è, infine, una presenza metafisica che — essendo svaporata impercettibilmente la concretezza oggettuale — anima le chiusure (così «... la mano lentissima di Dio — venuta in volo da un nido di nebbia»,⁷⁷ oppure «Nella tasca del nero — impermeabile che sventola al mio fianco — c'è il fiammifero spento, c'è il leggero — tabacco che fumano i fantasmi»,⁷⁸ oppure «E Cristo passa, — astro avvolto di nebbia o nido — per le stanche farfalle che partono da noi, — dolce luce d'olio»,⁷⁹ o, infine, «Avrò un'anima che giunge — più in alto dei pali del telegrafo — come il passero, l'uccello d'ogni giorno».⁸⁰

Fino a questo punto (ma non oltre), Cattafi avrebbe potuto essere abbracciato dal neosperimentalismo metafisico-esistenziale. Assai più «avanzata» appare, invece, la sua grossissima silloge *L'osso l'anima* (con 190 poesie), in cui i trofei personali cedono il posto al «reperimento degli idoli della tribù» (per usare un'espressione di data anteriore, e profetica quasi, del poeta),⁸¹ nello stesso modo in cui il tintinno intimo della rima occasionale si fa sigillo epigrafico o scompare di fronte ad una *semanticità tagliente*, applicata alla sezione anatomica della realtà esterna. Vi spunta l'osso come simbolo di verità materiale, mentre l'anima funge non solo da mediatrice sottintesa fra il qua e un metafisico al di là, bensì da motrice etica che fa riesaminare la giustizia temporale e la coscienza collettiva. Nessun pericolo, dunque, per l'autore di fronte alla «tabula rasa» dell'alienazione.

L'esotismo dei mari appartiene al passato: le isole su una carta geografica diventano superflue, il naufragio può accadere lontano dalle onde nello spazio calmo d'un interno ed il viaggio — posate in terra le valigie — è possibile, altrettanto paradossalmente, nell'immobilità di chi ha perso il treno o ci ha rinunciato all'ultimo momento.⁸²

⁷⁴ *Plaza de toros*, *idem*, p. 45.

⁷⁵ *Mio amore non credere*, *idem*, p. 33.

⁷⁶ *Con J.*, in *Trafalgar Square*, *idem*, p. 48.

⁷⁷ *L'agave*, *idem*, p. 24.

⁷⁸ *Prince's Street*, *idem*, p. 37.

⁷⁹ *Liffey River*, *idem*, p. 35.

⁸⁰ *Storia*, *idem*, p. 63.

⁸¹ In G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea (1909—1959)*, o. c., p. 892.

⁸² Si vedano *Arcipelaghi, Metri e Mare*, in B. Cattafi, *L'osso l'anima*, Mondadori, Milano, 1964.

Cambia pure l'amore, tema costante di Cattafi, non più ricordo da cullare,⁸³ ma mordace risposta, bestemmia, sputo, buccia verminosa, veleno, traccia d'urina, l'ossidata maniglia di sicurezza, pressione metereologica, archetipica Venere, biologia uterina, congedo che non di rado sfiora il limite della satira sociale.

Ma non è su questi aspetti che vogliamo soffermarci in una rassegna così fuggevole: c'interessa, invece, un gruppo di poesie dedicate alla Sicilia, vista in un'originale prospettiva diacronica, e un altro gruppo, intrastorico astratto (caratterizzato da «spunti e figurazioni di fantomatiche guerre e battaglie»), anelante ad una soprastoria pacifistica, elemento quest'ultimo in gran parte sfuggito ai critici (ne fa eccezione — per quanto ne sappiamo — un accenno di A. Frattini dal quale è prestata la citazione),⁸⁴ benchè in una tale area sia da cercare la prova più valida per riconfermare l'inclusione di Cattafi nell'ambito dell'«avanguardia misconosciuta».

La nativa Sicilia — si noti l'opposizione all'atteggiamento tipico del poeta isolano o, in genere, meridionale (compresi in gran parte pure i versi di Quasimodo) — non è più il mito visivo, la meta dell'inerte abbandono esotico-estetizzante («Ora è un triangolo arido, — figura piana e montuosa — di marina solitudine, — terra di molti mali — di problemi scottanti — non per colpa del sole»)⁸⁵ Al contrario, la «questione meridionale» vi è colta in piena tensione fra i due punti estremi: cioè, fra le macerie d'un civilissimo passato («... d'una patria — perduta irraggiungibile — Atlantide affondata»,⁸⁶ i cui abitanti odierni «fanno errori, sono — tra Scilla, Cariddi e sempre — lontani dalla Grecia»)⁸⁷ e la situazione attuale di sottosviluppo («Se vi sbarchi è come — un approdo in Nordafrica — o al Partenone — in un'aria di semicolonìa, — e si è metà dentro metà fuori — di un chiaro capitolo di storia»)⁸⁸ con la triste prospettiva dell'emigrazione economica, composta da mano d'opera non qualificata («Possono ancora avere — un posto nella City? — Zappatori di terre malandate, — pescatori di pesci marciti»)⁸⁹ Se Cattafi vi si sofferma sulla diagnosi, evidentemente va «oltre» nei versi raggruppati nella nostra seconda «rubrica».

⁸³ Ad es. l'amore identificato con «piuma a galla sul mare, foglia — dell'albero felice — che le vedette non vedono, — issate, avvinte — alla triste flotta» (*Dieppe, luglio*), in *Le mosche del meriggio*, o. c., p. 31.

⁸⁴ A. Frattini, *Poesia nuova in Italia* (tra ermetismo e neoavanguardia), IPL, Milano, 1967, p. 75.

⁸⁵ *Thrinakie*, in *L'osso l'anima*, o. c., p. 284.

⁸⁶ *A Michele*, *idem*, p. 293.

⁸⁷ *Eredi della Grecia*, *idem*, p. 287.

⁸⁸ *Thrinakie*, *idem*.

⁸⁹ *Gli eoliani*, *idem*, p. 289.

In questo senso le riflessioni dell'autore sull'arma possono segnarcì il punto di partenza: un «pistolet automatique», promosso da oggetto a soggetto grammaticale, in una «storia» conclusasi col suicidio d'un questore di polizia (dunque, l'arma diretta — in ultima analisi — contro chi ne fa uso); una gara di tiro a segno, apparentemente privata, nel corso della quale l'odio vittorioso dell'amico non imprime i colpi soltanto sul bersaglio di cartone letteralmente inteso; o, infine, l'arma estratta dall'ospite inatteso, gentilmente accolto e servito, da parare col sorriso, non con l'istintiva fuga o difesa.⁹⁰

Estesi al campo collettivo, nazionale o internazionale, tali contenuti acquistano una lapidaria drammaticità. Né all'autore preme di usare colori ideologici, di precisare i nomi dei vincitori o dei vinti, coinvolti in un *polivalente 'noi'*, applicabile all'esempio concreto più attuale (scelto a volontà dal lettore) o idoneo per essere lasciato a livello intrastorico. Si assiste così all'esecuzione d'ostaggi («Tentammo d'interrompere l'azione. — Il boia fu inflessibile. La scure — doveva scendere, la macchina — non scattava a vuoto. — Allora offrimmo un cambio, — proponemmo una permuta con teste — disponibili, docili, innocenti»),⁹¹ si segue la marcia superba dell'aggressore mal informato che verrà presto sconfitto dalla guerriglia («Secco duro gessoso — apparve il disegno del paese...», da paragonare col finale «Secco duro gessoso — sovente è l'occhio, — le mani, lo scalpello lo assecondano, — foggiano cose a nostra somiglianza»),⁹² oppure si nota lo sfacelo dell'esercito-oppressore che, per «mimesi», incomincia a disertare («Adottato il mantello del nemico — andammo all'assalto di noi stessi. — I nostri colpi furono i peggiori»).⁹³

È chiaro che, puntando su una *totale corresponsabilità* — sul «terribile fuoco» portato perfino in tasca, in «una busta di fiammiferi», nella fase autunnale d'un ciclo storico⁹⁴ — l'autore mira ugualmente al punto più basso della caduta e a quello più alto da raggiungere. Infatti, oltre alla minaccia del regresso («La radio tace, non giungono soccorsi. — [...] — Le nebbie qui durano da sempre, — vietato varcarle. È preistoria. — Scoprire senza selci l'altro fuoco»),⁹⁵ si aspira ad una civiltà soprastorica, non repressiva, che non *catturi* più nessuno, tollerando anzi la più intima biologia individuale. La vittoria sul tempo — usando il linguaggio freudiano si direbbe: sull'istinto di morte — si scopre allora la tappa finale di questo

⁹⁰ Si vedano *Pistolet automatique, Tiro a segno e Sorriso, idem.*

⁹¹ *Giustizia, idem, p. 75.*

⁹² *Confine, idem, pp. 254—255.*

⁹³ *Mimesi, idem, p. 241.*

⁹⁴ *La campagna d'autunno, idem, p. 316.*

⁹⁵ *Preistoria, idem, p. 56.*

sforzo; ed è curioso notare che almeno un esempio di Cattafi concida (anche cronologicamente) con *l'Année dernière à Marienbad* di Robbe-Grillet. In effetti, l'universo della poesia Z. («... il tuo cuore ravvisa ma non sai — in che secolo, che valle, — quale tenda abitaste — sull'Indo, sull'Eufrate — tra una vacanza e l'altra, — di passaggio... — [...] — Dunque a settembre, al ritorno dall'Eufrate, — dal Nilo, Indo, Gange, — in un'altra stagione, per un altro — passaggio sullo specchio») ⁹⁶ trova una curiosa corrispondenza nella tesi del romanziere-regista francese, stando alla quale, tutto si svolge «in un presente perpetuo che rende impossibile ogni ricorso alla memoria», trattandosi «d'un mondo senza passato, sufficiente a se stesso in qualsiasi istante». ⁹⁷

È peccato che (per una serie di peripezie editoriali) si debba parlare tuttora di *La mummia sbagliata* (1968—1969) di Saverio Vollaro entro i limiti consentiti da un libro inedito. Dall'araldica dei derisi «romoli e rome», dietro la quale sono da cercare in gran parte esperienze autobiografiche, Vollaro — non a caso traduttore di Petronio e di Persio — passa nei versi più recenti ad una personalissima interpretazione della storia, non vera bensì *inventata*. ⁹⁸ È la fantasmagoria d'un nuovo *Satiricon* (ma si potrebbe notare altrettanto l'inverosimiglianza della *Ciropedia* o un sottile lirismo proveniente da *Le metamorfosi*, percettibile nell'implicito accostamento Nicole-Euridice), in cui l'accettazione dell'apparente non-senso si scopre l'unico filo d'Arianna. Chi persisterà, leggendo, nel labirinto d'espressioni desintegrate, rovesciate, variate, re-

⁹⁶ Z., *idem*, p. 303. La poesia fa parte d'un ciclo datato fra il novembre del '61 e il dicembre del '62. Il cine-romanzo di Robbe-Grillet è del '61.

⁹⁷ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Parigi, 1963, p. 165. Concludendo il discorso su Cattafi restiamo stupiti di fronte ad alcuni giudizi critici che — contrariamente a quelli molto lodevoli di Forti, Barberi Squarotti, Frattini ecc. — hanno dimostrato una sorprendente incomprensione nei riguardi di questo poeta, Così P. P. Pasolini, in *Passione e ideologia* (1948—1958), Garzanti, Milano, 1960, p. 478, riduce il suo esame a sole due righe per insistere sul presunto «diletantismo quasi da volgarizzatori freschi e pirotecnici», scoperto nell'autore, e A. Giuliani, in *Paragone* n° 3/1959, pp. 55—56, considera Cattafi «un poeta così dotato e così deludente» e vi scorge «l'inesorabile esaurimento di una tradizione, alta fin che si vuole, ma invecchiata».

⁹⁸ È da notare un tentativo per qualche aspetto analogo (ma d'impostazione metastorico-metafisica, assente in Vollaro) nel ciclo *I compagni medievali* di Enzo Fabiani, in *Le ferite*, Rusconi, Milano, 1969, dove però — nella rievocata o reinventata storia longobarda a livello di «contemporaneità» — vengono ripetute molte soluzioni poetiche già sperimentate nel *Nomen* dello stesso autore.

inventate e tecnologizzate (pur aliene a qualunque «commercio in verbi epilettici»)⁹⁹ sfiorerà — in mezzo ai personaggi e ai fenomeni più bizzarri — i *frantumi dei nomi gloriosi*, ossia quelli che gli insignificanti cani devono ai defunti imperatori (emblematico il caso di Alessandro), per giungere, infine, alle scorie d'una «mummia sbagliata». Il traguardo inaspettato offre la chiave del «giallo» archeologico, fa subentrare la risata al posto del sentimento tragico. Sotto il guscio della storia ormai inadeguata (quella che s'insegna a scuola in forma invulnerabile), persiste la domanda: che fare? Zappando in campagna, non nei luoghi illustri degli antichi fori o delle piramidi, forse si potranno scuotere gli anelidi sonnolenti dai quali — sempre ipoteticamente — incomincerà una nuova evoluzione.

Da una parte lo sperimento linguistico (contrario all'«antico spirito — poetico tradizionale, quello della parola così come era — intesa nel lessico»)¹⁰⁰ e dall'altra parte una dimensione felicemente trovata nell'ambito dell'immaginario, *intrastoricamente allusivo*, non onirico di derivazione surrealistica («L'ironia dei nomi che s'inventano — è vicina alla verità però le manca un angolo — e lì dentro può schiattare — il ghigno umano»)¹⁰¹ caratterizzano — in maniera molto schematica — il nuovo Vollaro, che i critici non potranno fare a meno di prendere seriamente in considerazione. Evitate appositamente le citazioni — tranne quelle indispensabili per illustrare la «poetica» — da un libro assai vasto e complesso (un poema più che raccolta di poesie autonome),¹⁰² la cui data di pubblicazione è ancora incerta, ci limitiamo tuttavia a constatare il «salto» compiuto dall'autore oltre al suo neosperimentalismo, già messo in rilievo in un capitolo precedente.

«Meditante-militante lessicalizzante...»¹⁰³ si autodefinisce Gianni Toti. Col suo concetto di «ucronia» — disdegnando i «tempi netti»¹⁰⁴ — egli mira ad una storia ipotetica, tesa fra un passato «da rifare»,¹⁰⁵ un presente continuamente assente ed

⁹⁹ Dal ciclo *Molluschi morti in famiglia*, in S. Vollaro, *La mummia sbagliata*.

¹⁰⁰ *Déjeuner sur l'herbe*, in *La mummia sbagliata*.

¹⁰¹ *Pulci*, *idem*.

¹⁰² È interessante rilevare, a questo punto, una novità strutturale: i titoli disposti orizzontalmente accanto al testo a cui si riferiscono, titoli-commenti, dunque, che — così affiancati anziché sovrapposti — non interrompono il filo del discorso (si tratta d'un favoleggiare continuo), pur variabilissimo nelle singole «unità».

¹⁰³ G. Toti, *Tre ucronie della coscienza infelice*, I Centauri, Roma, 1970, p. 36.

¹⁰⁴ G. Toti, *L'uomo scritto*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1965, p. 40.

¹⁰⁵ G. Toti, *Penultime dall'al di qua*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1969, p. 73.

un futuro anteriore. L'arco di Toti va da una «privata guerri-glia» ad una »psico-guerra» totale del «pianeta cicatrizzato»,¹⁰⁶ in cui ogni cosa viene valutata non più in base al paragone o all'accostamento metaforico, bensì vista in chiave dell'ossimoro oppure messa di fronte al proprio *anti*. Prorompe così un vero «rubinetto di sintagmi»,¹⁰⁷ inondando non di rado il lettore con espressioni negative come: disedizione, dissilenziare, disumanoide, impensiero, impoesibile, impresidente, infuturibile, insicurazione, irragione, irresistenza, irrivoluzionabile, nolontà, scosa, scosare, sdire, sfuturare, slettera, spersonaggio, svivere... oppure con elementi in crescendo che si negano a vicenda, fino a giungere ad un'imprevedibile e perplessa affermazione («l'arma incapacitaria chi — l'userà ne sarà usato nessuno — sparerà ai nessuno — nolontari tutti — si?»).¹⁰⁸ Non meno puntano sull'alone connotativo della parola altri tipi di neologismi: andirivenire, anti-capiti-cipato, antilogia, arma-menti, autoricatto, bassoparlare, conessere, cosmopitecantropo-dromo, magnet-àfono, pensatile (s. f.), penultimabile, plurinotte, poveresia, sagomario, spaziologia da polso, telecosmovisione, venezia-uela, vivifero ecc. ed è frequente pure il *rovesciamento* insolito del verbo intransitivo usato transitivamente («ti ricordi la morte — che abbiamo morto insieme»,¹⁰⁹ cioè «... spéggniti — non esserti più la tua prima persona singolare — cerca di esserci tutti quanti — e di essermi intanto...»),¹¹⁰ oppure il caso opposto del transitivo reso riflessivo («... o un sasso magari — soltanto — che rotola nel tempo — scheggiandosi — scrivendosi così»).¹¹¹ Nell'«orbita interrogativa»¹¹² di Toti si fondono il mobile stato in luogo e l'immobile moto al tempo utopistico («né viaggiatore né nomade — né alpinista né navigatore — la sua barca è una scrivania — soltanto, astratta e immobile»,¹¹³ oppure «l'avvenire è già passato e noi adesso — non più futuri che facciamo»).¹¹⁴ Abbaglia in quest'autore l'illimitata *dissipazione verbale*; ma giunti al limite del compiacente gioco (mai schizomorfo, è vero),¹¹⁵ ecco volgiamo lo

¹⁰⁶ *Tre ucronie della coscienza infelice*, o. c., pp. 49, 46; *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 81.

¹⁰⁷ *L'uomo scritto*, o. c., p. 49.

¹⁰⁸ *Tre ucronie della coscienza infelice*, o. c., p. 45.

¹⁰⁹ *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 33.

¹¹⁰ *Idem*, p. 44.

¹¹¹ *Idem*, p. 102.

¹¹² *L'uomo scritto*, o. c., p. 8.

¹¹³ *Idem*, p. 75.

¹¹⁴ *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 53.

¹¹⁵ Si veda a proposito un epigramma, *idem*, p. 129: «e questa apocalisse — se ci fate attenzione — senza più false risse — è già l'integrazione», più indicativo delle parole frantumate mediante la pausa finale del verso, che s'incontrano talvolta nella stessa silloge.

sguardo indietro: verso il primo Toti, intento all'uomo crescente «dentro se stesso»,¹¹⁶ quello che paga — ironicamente — il «biglietto cosmogonico»¹¹⁷ e con meno esibizionismo lascia la propria «cenere sul foglio»;¹¹⁸ l'«uomo-forse»,¹¹⁹ insomma, che cerca di testimoniarsi in un'«utopoesia»,¹²⁰ in cui le strutture temporali sopravanzano sulle microstrutture linguistiche («uno se ne sta solo, a casa, a 'sentire' il tempo — e di colpo, come si dice, avverte che il mondo è stato creato — solo un minuto fa e che 'si ricorda' il futuro — e che si illude di esistere da sempre — allora il tempo sembra davvero già finito — uno specchio davanti al petto uno dietro le spalle — le pareti del tempo scivolano a est e a ovest — e forse sono nato un mai fa...»),¹²¹ dove Toti indubbiamente raggiunge i suoi risultati più convincenti.

Sarà opportuno concludere il discorso su quella che abbiamo definita l'avanguardia misconosciuta con qualche accenno alle poesie recenti di Franco Fortini (datate dal '60 in poi) e, in particolar modo, con alcune sue ipotesi teoriche. L'aspirazione ad una polivalenza di vedute — molto al di là di imperativi ideologici unidirezionali e di soggettivi impegni storici marcati d'antidogmatismo — era già implicita da tempo nel lavoro fortiniano: «Non rimane se non la speranza, davvero non infondata, che malgrado tutto alcune delle nostre lettere di prigionieri, scarabocchiate sul retro di falliti piani d'operazioni o di progetti di fortificazioni travolte, testimoniano, *se lette da tutt'e due le parti del foglio*, di una verità obiettiva che non si sapeva, o appena in sogno, di possedere».¹²² Cosciente d'ignorare «verso dove»¹²³ viva l'uomo, consapevole per conseguenza anche dell'«indirezione»¹²⁴ dell'opera letteraria, l'autore non pretende d'impadronirsi della storia mediante un filo conduttore (collet-

¹¹⁶ *L'uomo scritto*, o. c., p. 95.

¹¹⁷ *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 98.

¹¹⁸ *L'uomo scritto*, o. c., p. 88.

¹¹⁹ *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 76. L'«uomo-forse» sarebbe l'esponente d'un'«umanità innominata» (v. il retro della copertina di *L'uomo scritto*), quasi nascosto tra parentesi, come i titoli nelle prime due raccolte di Toti.

¹²⁰ Il concetto di utopoesia viene proposto in una nota dall'autore stesso in *Penultime dall'al di qua*, o. c., p. 139.

¹²¹ *L'uomo scritto*, o. c., p. 73.

¹²² F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Mondadori, Milano, 1969, 2ª ed. (1ª ed. 1965), p. 57. La citazione è del '60.

¹²³ *Idem*, p. 135.

¹²⁴ *Idem*, p. 222.

tivo o individuale); al contrario, egli s'accontenta — più modesto — della totalità intravista da angolazioni diverse o sottoposta tutt'al più ad una 'prevedibilità di verifiche'.¹²⁵ Nell'opera poetica di Fortini tali procedimenti risultano sia dai versi intitolati *Per tre momenti*¹²⁶ — attraverso la successione graduale di tesi, antitesi e sintesi¹²⁷ (una sintesi molto «aperta») — sia dal componimento *Gli ospiti*,¹²⁸ orientato verso una *storia ipotetica*, notevolmente diversa dai neosperimentali slanci profetici pasoliniani. Non ci preme tanto d'insistere sulla provenienza esotica degli «ospiti» («Ma guarda come già stendono le loro stuoie — attraverso la tua stanza. — Come distribuiscono le loro masserizie, — come spartiscono il loro bene, come — fra poco mangeranno la nostra verità!»),¹²⁹ quanto sui concetti più generici, ivi impliciti, della «parte 'sottosviluppata'»¹³⁰ dell'umanità e di noi stessi, del futuro inteso come presente altrui¹³¹ e — infine («Di noi spiriti curiosi in ascolto — prima del sonno parleranno»)¹³² — dell'abolizione dei tempi: «La fine della storia come fine della lotta di classe e come unità del genere umano praticherà la sola conservazione possibile del passato: quella che lo distrugge in quanto passato e lo fa presente. Questa è la reale resurrezione e sopravvivenza dei morti e l'unica finale giustizia... [...]. La fine della alienazione storica, che già abbiamo cominciato a vivere, sarà anche la fine della memoria storica come memoria spettrale e persecutoria, come colpa; e anche sarà fine della speranza come *compenso*».¹³³ In effetti, 'con la storia contro la storia',¹³⁴ Fortini esercita il suo contraccolpo — non più storia intesa come opposizione, come «continuum»¹³⁵ perpetuamente corretto, respinto e superato, ma come rappacificazione, coesistenza, «simultanea realtà della *durata*»¹³⁶ — sempre a livello d'ipotesi, scientificamente concessa, in polemica col prospettivismo onnisciente e autoritario di chi minacci

¹²⁵ *Idem*, p. 229.

¹²⁶ In F. Fortini, *Venticinque poesie 1961—1968*, tiratura 40 copie.

¹²⁷ Il procedimento è più comune nella tradizione poetica orientale, priva di logocentrismo. Si veda, in questo senso, H. Van Praag: *Sagesse de la Chine*, Verviers (Belgio), 1966.

¹²⁸ In *Venticinque poesie*, o. c.

¹²⁹ *Gli ospiti*, *idem*.

¹³⁰ *Verifica dei poteri*, o. c., p. 138.

¹³¹ *Idem*, p. 28.

¹³² *Gli ospiti*, o. c.

¹³³ *Verifica dei poteri*, o. c., p. 137.

¹³⁴ *Idem*, p. 139.

¹³⁵ *Idem*, p. 137.

¹³⁶ *Idem*.

col «verbo al futuro»,¹⁸⁷ al quale l'autore oppone sin d'ora il proprio «verbo al presente»¹⁸⁸ e una 'rivindicazione della contemporaneità di tutti i viventi'.¹⁸⁹

VI

Poesia tecnologica, visiva e grafica. Verso la poesia totale?

Per avere delle probabilità di farsi leggere ancora, occorre invece proporre elementi tematici e stilistici in modo da suscitare nel lettore una reazione prima di interesse e poi di rispetto.

(Lamberto Pignotti)¹

Constatando che i rappresentanti delle più recenti tendenze poetiche alle quali abbiamo rivolto la nostra attenzione — dai *Novissimi* all'«avanguardia misconosciuta» — hanno operato, o stanno operando tuttora, vari tipi di rinnovamento *all'interno della letteratura*, non vogliamo diminuire minimamente il significato dei loro risultati effettivamente ottenuti. Semmai, dal punto di vista sociologico, sempre più ci preme un fatto: la portata di tali opere non supera (purtroppo!) un pub-

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Il presente*, in *Venticinque poesie*, o. c.

¹⁸⁹ *Verifica dei poteri*, o. c., p. 135.

Nel discorso svolto in questo capitolo abbiamo insistito su due direzioni che — semplificando — possiamo qualificare come quella «cosmica» (Zanzotto, Vivaldi, Landi, in parte Accrocca) e quella «oltre-(o intra-)storica» (Accrocca in parte, Cattafi, Vollaro, Toti, Fortini) le quali, in pratica, s'incrociano talvolta, aprendo diversi sbocchi individuali.

Se aggiungiamo solo a piè di pagina qualche parola sulle esperienze tentate con ciclostilati da alcuni autori che contestano negli ultimi tempi l'industria editoriale, come Roberto Roversi (*Le descrizioni in atto*, Bologna, 1970) o Mariella Bettarini (*Terra di tutti*, I—II, 1970—71, in seguito a *La rivoluzione copernicana*, Trevi, Roma, 1970), è perchè i fenomeni destano un maggior interesse sociologico che semantico-strutturale. I *collages* di Roversi risentono ancora di cronaca più immediata (alluvione a Firenze, buio a Nuova York, battaglie di Belfast o di Cholon ecc.) e di deluse speranze rivoluzionarie — sempre nell'area ben nota del neosperimentalismo — per cui all'autore stesso potrebb'essere «restituita» una sua frase: «con vecchi sentimenti non si può rendere alcuna novità» (XI descrizione in atto, parte IV). Anche la Bettarini si vale talvolta di scattanti procedimenti associativi, con cui «sorpassa» la problematica: così la topografia lunare — tanto per citare un esempio — viene applicata dall'autrice ad un discorso ora meramente privato, ora politico-pacifistico (*La rivoluzione copernicana*, o. c., pp. 35, 37), poggiato sulla speranza in Cristo e nell'uomo (*idem*, p. 32), oppure nel concetto di *élite* ripreso da Simone Weil (M. Bettarini, «Poesia, testimonianza e libertà», in *Corriere dell'Adda*, n° 18, 25 ottobre 1969). Nonostante il loro conseguente e onesto — ideologicamente diverso ma non opposto — discorso poetico, sia Roversi che la Bettarini sembrano dilaniati da una perpetua non-accettazione: poeti *in difesa*, non *in espansione*, tipica dell'avanguardia misconosciuta.

blico relativamente ristretto, un'élite di stampo quasi esclusivamente umanistico, se non addirittura una cerchia di letterati-collegi o critici specialisti in materia. Certamente lo spiraglio aperto verso la scienza e verso una realtà sempre più «cosmica» potrebbe stimolare almeno il lettore appartenente alla così detta intelligenza tecnica (se fosse disposto ad aprire il volume in questione), assai più di quanto non lo abbia fatto lo scoraggiante »schizomorfismo«. Le tirature di 1000 o di 2000 copie, al massimo, provano però una deludente sproporzione che corre — lo si voglia riconoscere o no — fra il valore di non poche opere in versi e la scarsa richiesta che le accompagna. Concediamo pure — parafrasando liberamente un titolo di Arbasino — che la «maleducazione poetica» abbia il sopravvento sulla non facile leggibilità di questo o di quell'autore. Ben inteso, non si può togliere all'artista il diritto di sperimentare; ancor meno suggerirgli concessioni nei riguardi del lettore «maleducato». È innegabile, però, che il pubblico generalmente non cerca i libri del poeta contemporaneo (ne fa eccezione appena qualche classico vivente la cui personalità forse più dell'opera viene «imposta» dai giornali o dalla televisione), né il poeta si sforza a sua volta di rompere la barriera, se non differenziandosi dai suoi colleghi-concorrenti sulla pagina stessa del volume poco (o non) richiesto.

La verifica sommaria alla quale intendiamo sottoporre la poesia tecnologica, visiva e grafica non mira ad una risposta definitiva che ad ogni costo voglia condizionare la letteratura, assoggettandola ai «processi di massificazione»; né siamo convinti, in ultima analisi, che il verso lineare debba (e possa sempre) scomparire davanti all'immagine. Ciò nonostante, l'argomento del nostro ultimo capitolo, che coincide cronologicamente con l'ultimo «capitolo» della poesia italiana in atto, ci attira per più d'un motivo: a. il capovolgimento totale delle poetiche preesistenti; b. il contraccolpo operato dall'esterno della letteratura ma con l'intenzione di allargare la sua area di «consumo»; c. il carattere interdisciplinare e internazionale che vi si scorge e, per conseguenza, la maggior facilità con cui si può effettuare la traduzione, o meglio, la trasmissione, del messaggio in altre aree linguistiche.

La poesia tecnologica teoricamente elaborata da Pignotti e da lui stesso esemplificata nei numerosi saggi, più che alla fondazione d'una scuola, aspira ad una sintesi o sistemazione di tendenze già presenti. In effetti, i poeti italiani più validi, dal neorealismo in poi (con qualche eccezione più unica che rara) sono stati o sono, almeno in parte, «tecnologici». Lo con-

¹ L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma, 1968, p. 12.

fermano, emblematicamente, alcune righe tratte da un saggio fortiniano del '62: «Da noi invece, fino a ieri almeno, molti critici militanti credevano ancora di correre con la maglia del marxismo o dello spiritualismo cattolico e non sapevano di aver già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari».²

Il merito di Pignotti consiste principalmente nell'aver saputo distinguere fra i vari tipi di tecnologismo (quello «decorativo», «formale», «descrittivo» e «funzionale»)³ e nell'aver tracciato una poetica improntata personalmente, benchè situabile fra lo «stile tecnologico» di Max Bense (dall'autore più volte citato) e l'abbandono di quella che verrà definita da Marshall McLuhan — proprio nel corso della ricerca pignottiana — la «gallassia Gutenberg».⁴

Il tecnologismo, ad ogni modo, non va inteso come una semplice mimesi dei *mass media*, pur vantandosi di non essere, almeno potenzialmente, «per i soli iniziati»⁵ e volendo «imporsi all'attenzione anche dei non adetti ai lavori»⁶ in una società che ignora la poesia. Però, se i mezzi si adeguano al gusto di massa (e Pignotti cita a proposito i relativi linguaggi la cui area abbraccia: pubblicità, giornalismo, politica, scienza, commercio, burocrazia, narrativa gialla e rosa, fantascienza, sport, moda ecc.), il messaggio, al contrario, tende a farsi imprevedibile e tutt'altro che confezionato. Al *consenso linguistico* corrisponde, quindi, un profondo *dissenso semantico-sociologico*. Nessuna parentela, infatti, contrariamente all'apparenza, con l'euforico slancio tecnologico dei futuristi o con la pittura di

² F. Fortini, *Verifica dei poteri*, 2ª ed., Mondadori, Milano, 1969 (1ª ed. 1965), p. 42.

³ L. Pignotti, «La poesia tecnologica», in *Istruzioni per l'uso...*, o. c., pp. 72—81. L'importanza d'una tale classificazione non c'impedisce, però, di modificare, ad uso nostro, i giudizi espressi su qualche autore (Zanzotto, Accrocca, Vollaro... specie in seguito alle loro opere più recenti), né d'aggiungere qualche nome tralasciato (Emilio Jona ad es. che in un suo ciclo intitolato *Spiagge*, datato nel lontano 1949, lascia un repertorio d'oggetti da propaganda turistica o di consumo: dalle scritte «benvenuti a X», ai battelli pneumatici, croccanti, pizze, craffens e bottiglie di menta, ai «sorrisi smaglianti — su dentifrici Chlorodont», in *Tempo di vivere*, Mondadori, Milano, 1955, pp. 23—33). Il tecnologismo — prevalentemente descrittivo — si può notare anche in poeti più anziani: Ungaretti (*Ultimi cori per la terra promessa*), Quasimodo (*Alla nuova luna*) e Sereni (*Una visita in fabbrica*).

⁴ L'opera omonima di McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*) è stata pubblicata contemporaneamente a Londra e a Toronto nel 1962. I primi saggi di Pignotti, raccolti in *Istruzioni per l'uso...*, risalgono al '59. McLuhan viene citato dall'autore appena nei suoi ultimi scritti, datati nel '67, in relazione a *Gli strumenti del comunicare* (traduzione italiana), *idem*, pp. 157—159.

⁵ *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 87.

⁶ *Idem*, p. 121.

Ferdinand Léger, intenta all'esaltazione dell'uomo tubolare; perchè, stando a Pignotti: «L'industria è una bestia feroce, ma anche affascinante, che va domata prima che ci divori».⁷

La ricerca poetica di Pignotti si sviluppa in armonia con tali posizioni teoriche («Dal ciclo produttivo abbiamo escluso — la natura e il sentimento — per introdurre materiali più solidi, duraturi e moderni — come la tecnologia e i suoi derivati. — La nostra poesia è resistente agli urti»)⁸ L'idea dell'«industria poetica» — intesa come tratto peculiare dell'intera opera pignottiana (non solo come titolo d'una sezione di versi) — si confa con l'affermazione che «nessun mondo deve intendersi a rovescio».⁹ Benchè si tratti d'un «mondo destinato all'uso comune»,¹⁰ coinvolto dall'«anestesia generale»¹¹ — quindi alienato e alienante — la «nozione di uomo» (anche a questo concetto va attribuito un significato generico al di là del titolo omonimo d'un volume), proposta dall'autore, mira al superamento del presente periodo, definito «di transizione».¹² Le «riduzioni» — in quanto *comandamenti* perpetuamente messi in atto da una società protesa verso il benessere, minuziosamente programmato — offrono all'autore la possibilità di rovesciare ironicamente il messaggio senza alterarne il carattere maiuscolo («STANCHEZZA DEGLI AVVENIMENTI — MECCANIZZAZIONE DELLA NOIA — ANCHE L'AMORE A VARIAZIONE DELLA NOIA — LA NOIA UN DIVERTIMENTO — LA NOIA IL COSTO DELLA VITA — VITA SENZA ISTRUZIONI PER L'USO — VITA SOTTOCOSTO»)¹³ Fra l'inaccettabile capitolazione e l'impossibile ribellione, il poeta della civiltà tecnologica può sperare, tutt'al più, di suggerire una sostanziale correzione («Qui nella zona intermedia — qui [nuvolosità sparsa] — dove evidenti sono i segni di compromesso — qui, dico — se qualcuno volesse provare — a formulare un'altra legge. — Una legge che tenga conto — di fenomeni prima trascurati — o qualcosa di simile. — Se tutto non è già esaurito — se non stanno per chiudere»)¹⁴ Accanto alla noia, al sonno, all'indifferenza e alle delusioni, Pignotti aspira perpetuamente al sole e ai mesi primaverili, ma non per voltare le spalle al tempo d'oggi, né per cercare soluzioni storiche: qualche idillio rousseauiano nella natura ritrovata o l'affine salvezza fantastico-utopistica pro-

⁷ *Idem*, p. 71.

⁸ L. Pignotti, *Nozione di uomo*, Mondadori, Milano, 1964, p. 148.

⁹ *Idem*, p. 159.

¹⁰ *Idem*, p. 116.

¹¹ *Idem*, p. 30.

¹² *Idem*, p. 18.

¹³ *Idem*, p. 127.

¹⁴ *Idem*, p. 188.

posta da Bradbury (rispettivamente da Truffaut) in *Fahrenheit 451*. Alla tecnologia non si sfugge: non solo per lo spostamento di fase che attende anche i paesi meno o sottosviluppati (pur concedendo, teoricamente, varie possibilità di «manipolazione» tecnologica nelle condizioni sociali diverse dal neocapitalismo), bensì per l'inevitabile *sincronia* d'un mondo troppo informato e interdipendente che non concede abbandoni o tregue («Se guardiamo — è per vedere ancora gli stessi prodigi — perchè ancora c'è qualche cipresso — e un posto incantevole in ombra — e ragazze che sembrano la primavera — anche se, accanto alla bomba, tutto fa cilecca — e sappiamo che quando non siamo oppressi — siamo oppressori»).¹⁵ Non si tratta, quindi, d'uscire dalla cornice urbana, ma di coltivare in se stessi la natura e di conservarla, simile alle aree verdi incluse tra le superfici geometriche dell'architettura moderna, appropriando inoltre dal tecnolismo quel tanto che può arricchire la sensibilità individuale («C'è ancora posto — per un sorriso controsolo — per un azzurro chiarissimo tra foglie — e per due morbide nuvole di linea moderna verso i monti»).¹⁶ Solo a questa condizione, infatti, sembra accettabile l'attività umana, il lavoro, l'apoteosi intravista nella calce fresca dall'«uomo di qualità». ¹⁷

La carica esplosiva, tipica di *Nozione di uomo* (1964), individuabile anche a livello d'un esame così sommario, va cercata nell'aggressiva essenzialità del verso stesso in cui viene effettuata l'elaborazione del linguaggio tecnologico. Il procedimento stilistico usato poi dall'autore in *Una forma di lotta* (1967) — volume apparso col sottotitolo «Contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica» — utilizza, invece, il materiale stampato, preesistente, capovolgendo la sua funzione attraverso un *collage*, la cui forma fa richiamare il dada o la pop-art. Un libro, dunque, non «scritto», ma piuttosto *organizzato* dall'autore: in un genere misto (difficilmente definibile) in cui s'alternano versi e brevi testi di prosa. A differenza del *collage* realizzato — a suo tempo — dall'avanguardia storica, è doveroso, a proposito di Pignotti, mettere in risalto una posizione più funzionale, decisamente antidecorativa.

Per esemplificare brevemente quanto abbiamo detto, ecco un elenco di esempi tipici: una descrizione semipornografica viene più volte interrotta da pensieri teorici sullo stile tecnologico (*Completamente nuda*), la fantascienza è accompagnata da testi banalissimi di musica leggera e da notizie sui passatempo casalinghi (*Abbiamo attraversato il nulla*), un'intima confessione femminile s'intreccia col romanzo d'orrore e con arti-

¹⁵ *Idem*, p. 49.

¹⁶ *Idem*, p. 112.

¹⁷ *Idem* (ciclo omonimo).

coli della costituzione (*Dell'indissolubilità del matrimonio*), la pubblicità d'un farmaco fa da cornice ad una testimonianza sugli esperimenti di Auschwitz (*Le vittime qualche volta gridano, gelando*), i messaggi possono essere cercati anche tra oggetti di spiaggia (*Quale materiale semiologico!*), un brano di romanzo rosa «approda» al secco rapporto economico (*Il problema dei prezzi*), una riflessione sull'antimateria tronca un monologo sulla moda (*Un discorso che minaccia di diventare soltanto filosofico*), l'ipotesi d'una guerra nucleare viene presto «curata» con vari consigli a proposito di disturbi vegetativi (*Bandisci ogni sorta di preoccupazioni*), allo stesso modo in cui due pagine di propaganda cosmetica si concludono con mezza pagina di considerazioni politico-sociali (*Parliamo della rivoluzione da fare*). Frugando attentamente fra i detriti della civiltà di consumo — diciamo detriti, data l'estrema fugacità di qualunque oggetto, slogan o moda — ci si può imbattere in qualche brano da considerare parallelamente alle già menzionate premesse teoriche di Pignotti: «Tutto viene livellato. E noi finiamo per convincerci che tutto 'significa' con la stessa intensità e si può descrivere allo stesso modo. In ogni momento della nostra vita, di fronte a qualsiasi libro, a qualunque spettacolo o avvenimento, dobbiamo disporre di un identico capitale di attenzione. Non esistono più né cose essenziali né quelle inessenziali; esistiamo noi che sappiamo scoprire in ogni cosa un significato ugualmente profondo. Il successo continua e il comportamento del pubblico è contraddittorio. Alcuni sbuffano, ma poi si guardano intorno intimiditi. All'ultimo la gente non sa se si deve ridere o piangere, e all'uscita si scambia dei sorrisi equivoci. Tutti sono scontenti ma nessuno ha il coraggio di dirlo».¹⁸

Spetta al lettore, comunque, scegliere (sempre a condizione d'esser capace d'una personale «forma di lotta») la propria visuale nei riguardi di questo volume, polivalente sì, ma non caotico, né privo dell'indispensabile autocontrollo. Si stabilisce così quella dialettica — di cui parla Umberto Eco — «tra opera e apertura delle sue letture», non dunque «il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività: la rottura con un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e identificava con la struttura oggettiva del mondo...».¹⁹ Accanto a Eco, spessissimo citato da autori appartenenti alle ultime tendenze della poesia italiana (più cautamente, invece, da Pignotti stesso che considera l'«opera

¹⁸ L. Pignotti, *Una forma di lotta*, Mondadori, Milano, 1967, pp. 66—67.

¹⁹ U. Eco, *Opera aperta*, 3ª ed., Bompiani, Milano, 1971 (1ª ed. 1962), pp. 169, 7.

aperta» in una particolare prospettiva diacronica),²⁰ vorremmo ricordare un altro autore, stranamente «dimenticato» dalla neo-avanguardia e dai poeti tecnologici, che è Elio Vittorini. È curioso, però, che nelle sue pagine pubblicate postume (frutto finale d'un itinerario sociologico i cui risultati, in ultima linea, sembrano coincidere con l'esperienza estetica di Eco), Vittorini scarti, in quanto passata, la posizione «para-divina dello scrittore» in nome d'una «rappresentazione per congetture, per notizie raccolte da più punti, per correlazione e sovrapposizione e convergenza di vari punti di vista».²¹ È questa un'ulteriore conferma teorica, offerta non solo all'opera pignottiana, ma anche agli esperimenti altrui che — su questo versante ed oltre — probabilmente non mancheranno.

Per compiere una ricerca più documentata su altri nomi, là dove noi — per motivi di concisione e di spazio — abbiamo preferito limitarci emblematicamente ad un autore solo, si dovrebbero prendere in considerazione le verifiche effettuate dal Pignotti critico: anzitutto «La poesia tecnologica» (del '62) e «Linguaggio poetico e linguaggi tecnologici» (del '65), ambedue raccolti in *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*. Mentre il primo dei due saggi abbraccia numerosi autori classificati in base ai quattro tipi di tecnologismo, già menzionati, il secondo — trattandosi evidentemente d'un'indagine più militante, oltre che illustrativa — punta su quindici autori scelti «con un criterio metodologico dichiaratamente non valutativo, fra la produzione più recente di poeti italiani nati dopo il 1920».²² Sono, in ordine alfabetico: Nanni Balestrini, Giorgio Cesarano, Gaio Fratini, Alfredo Giuliani, Emilio Isgrò, Lucia Marcucci, Steliomaria Martini, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Elio Pagliarani, Lamberto Pignotti, Basilio Reale, Edoardo Sanguineti, Gianni Toti e Cesare Vivaldi. È facile constatare che il tecnologismo qui funge da denominatore comune ai diversi gruppi o tendenze.

Sempre nell'ambito dell'«elenco» pignottiano, sorvolando i poeti da noi già esaminati ed altri da classificare tra i «visivi»

²⁰ L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 54: «Insomma il nostro sospetto verte sul fatto che non crediamo a 'opere aperte' descritte una volta per tutte e consegnate con tale dicitura all'eternità: l'apertura' è a parer nostro in funzione in primo luogo dell'informazione (artistica e non banale) recata dall'opera e in secondo luogo dalla storicità di essa. Oggi i sacchi di Burri potranno apparire ancora aperti; fra un paio di lustri, col venir meno del loro carattere informativo, lo saranno certamente meno e fra un secolo (senza voler suggerire raffronti di valore) sembreranno, chiusi al pari delle Madonne di Giotto. Non sono già 'opere chiuse' per Guglielmi le pagine di Joyce e le tele di Mondrian e di Rothko?».

²¹ E. Vittorini, *Le due tensioni*, Il Saggiatore, Milano, 1967, pp. 35, 33.

²² L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 107.

(data la prevalenza quantitativa o qualitativa del loro lavoro orientato in quella direzione), ci soffermiamo — magari frettolosamente — sull'opera di Giorgio Cesarano, inadatta per un esame in altra sede. In un «allucinante monologo 'esteriore'»²³ — composto da sensazioni e oggetti colti al volo o da sincopi di voci — coesistono in lui la sincronia di «pure verità», crude e crudeli (una colonia penale, un week-end sulla strada, un autodromo, un lotta di catch, un «lager»-museo) e la diacronia cercata attraverso l'insegnamento di Vico: in una possibile modificazione della «mente umana».²⁴

Fra le opere più recenti, da collocare a questo punto, segnaliamo invece i versi di Agata Italia Cecchini. I suoi esterni tecnologici — appassionati «crescendi» o fredde geometrie in cui si proietta l'esistenza (ora evasiva ora «alienata») — fanno richiamare atmosfere affini, tipiche dell'ultimo decennio cinematografico: da *Deserto rosso* di Antonioni (con effetti informali d'ingrandimento) a *L'assoluto naturale* di Parise-Bolognini (del quale la Cecchini riprende, a modo suo, cioè nelle parti invertite, l'ossessiva tensione uomo-donna).²⁵

Nonostante il vasto diapason che — con rispettive sottospeci — va dal personale all'impersonale (a cui aspira la teoria pignottiana), è logico che, in complesso, le testimonianze poetico-tecnologiche si facciano più frequenti. Importa, e importerà, sempre meno il loro aspetto decorativo o descrittivo per cedere il posto a quello funzionale: soprattutto in una fase in cui la rottura — già registrabile — con la tradizione (e il fenomeno, ripetiamo, c'interessa ora non come alternativa, bensì come punto di partenza per una mera ipotesi) si profila a livello di *mezzi* e della loro possibile *risonanza sociale*.

Al «latino» della tradizione (e alla sua sottintesa aristocraticità) Pignotti contrappone il «neo-volgare»,²⁶ identificato sia con la poesia tecnologica («scritta nella lingua di oggi e nella lingua di tutti»),²⁷ sia con la poesia visiva «che da essa discende».²⁸ Le ricerche visive si riallacciano infatti, con una maggior efficacia di rappresentazione e un più immediato potere ricettivo, ai modelli delle comunicazioni di massa. Resta valido ugualmente il principio del rovesciamento di segno, cioè «d'una merce respinta al mittente» in forma di «poesia contro-fumetto», «contro-pubblicità» o «contro-rotocalco».²⁹ Tale posizione,

²³ G. Cesarano, *La pura verità*, Mondadori, Milano, 1963. Si veda il retro della copertina.

²⁴ *Idem*, p. 31.

²⁵ A. I. Cecchini, *Con il giorno e la notte*, De Luca, Roma, 1970.

²⁶ L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., pp. 188, 129, 142.

²⁷ *Idem*, p. 142.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*, p. 126.

nello stesso tempo impegnata ideologicamente, risulta comune a Pignotti e in generale ai poeti-fondatori del *Gruppo 70* fiorentino (Eugenio Miccini e Lucia Marcucci), come pure ai pittori che con loro stanno collaborando (Antonio Bueno, Roberto Malquori e Giusi Coppini). La sintesi fra la parola e l'immagine caratterizza, appunto, l'attività del gruppo (si ricordi la collaborazione analoga El Lissitzkij-Majakovskij negli anni venti),³⁰ organizzatosi qualche mese prima del *Gruppo 63*, ma con un programma — non solo nel titolo — più ambiziosamente proiettato nel futuro.³¹

Nel suo «*collage* largo»³² Pignotti utilizza diversi modelli di base: dalla pubblicità al foto-romanzo, dalla riproduzione artistica al francobollo, aggiungendovi di solito originali messaggi in forma di fumetto. Così Dante nell'episodio con Farinata, riprodotto su un francobollo italiano, potrà dire: «... E io non credo agli spiriti» (poesia visiva omonima); i personaggi della Sistina — pure in veste filatelica — con altrettanta indifferenza pronunceranno banalissime battute d'ogni giorno (*Storie!*); su un'antica stampa l'angelo annuncerà a Maria con lettere maiuscole da quotidiano: «Proletari di tutti i paesi, unitevi!» (poesia omonima); e l'autoritario Dio michelangiotesco sarà contestato con un visivo «No» (poesia omonima) dalla creatura umana.³³ Un impegno storico-ideologico più preciso si manifesta nei due cicli intitolati *Help!* e *Vietnam*.³⁴ nel primo, il fumetto-ritornello riunisce quattro «sequenze»: i «Beatles», la Statua della Libertà, il gallo francese e una minuscola carta geografica d'Italia, sprofondata nel buio; nel secondo [*TAVOLA 1*], la comune esclamazione di protesta riappare sui francobolli dei cinque paesi occidentali.

Non sempre, però, Pignotti si presenta allo stesso grado di comprensione universale: alcune sue poesie presuppongono la conoscenza di qualche particolare slogan pubblicitario per capire la dimensione ironica dell'operato rovesciamento. A questo punto il problema investe la teoria: mettendo in dubbio l'opportunità e l'efficacia d'una traduzione letterale all'estero, si può suggerire l'adattamento, non senza pericolo di tradire alquanto il presuntivo potere internazionale della poesia visiva.

³⁰ È utilissimo a proposito un testo di V. Horvat-Pintarić: «Oslikovljena riječ» (La parola-immagine), in *Bit international*, Zagabria, n° 5—6/1969, con la traduzione inglese a fronte e una ricca documentazione.

³¹ Qualcuno, come Pignotti o Miccini, ha fatto parte di ambedue i gruppi.

³² L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 144.

³³ Tutte queste poesie visive sono state riprodotte in *Istruzioni per l'uso...*

³⁴ Ognuno pubblicato separatamente (impresso su cartone).

TAVOLA XV

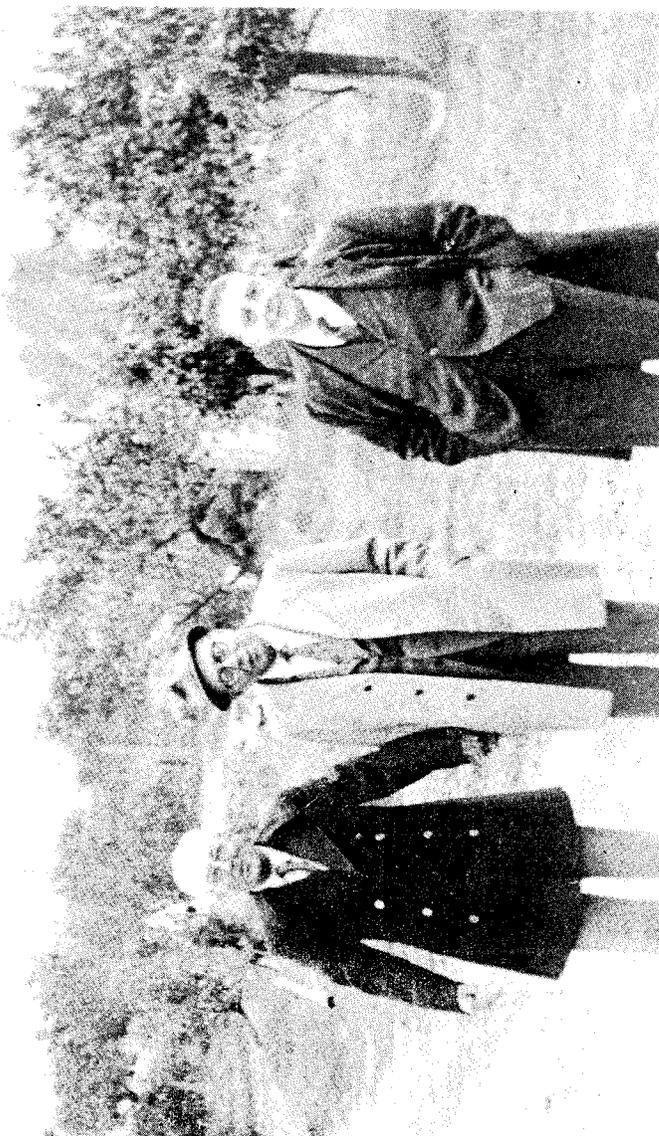


TAVOLA XIV



TAVOLA XIII

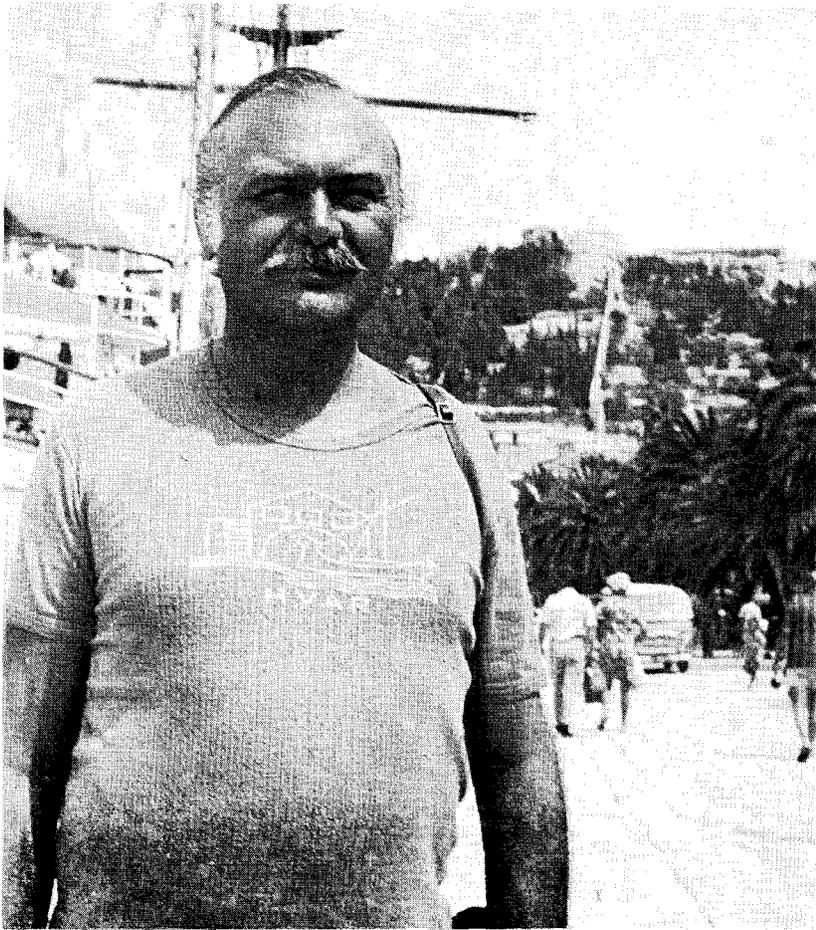


TAVOLA XII



TAVOLA XI



TAVOLA X

**er
le
ga
u
ji**

TAVOLA IX

barrrrrrricade

TAVOLA VIII

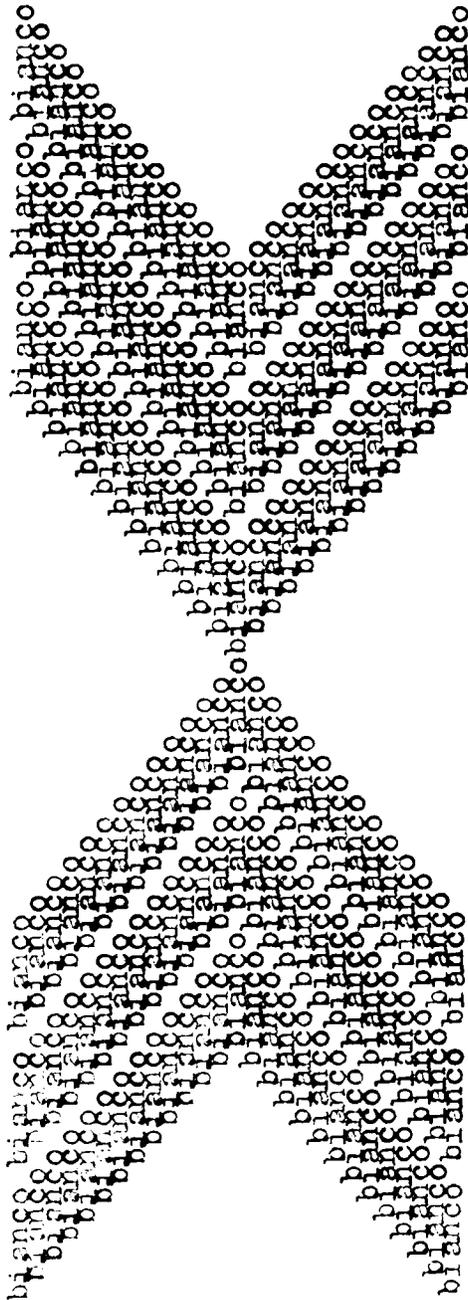


TAVOLA VII

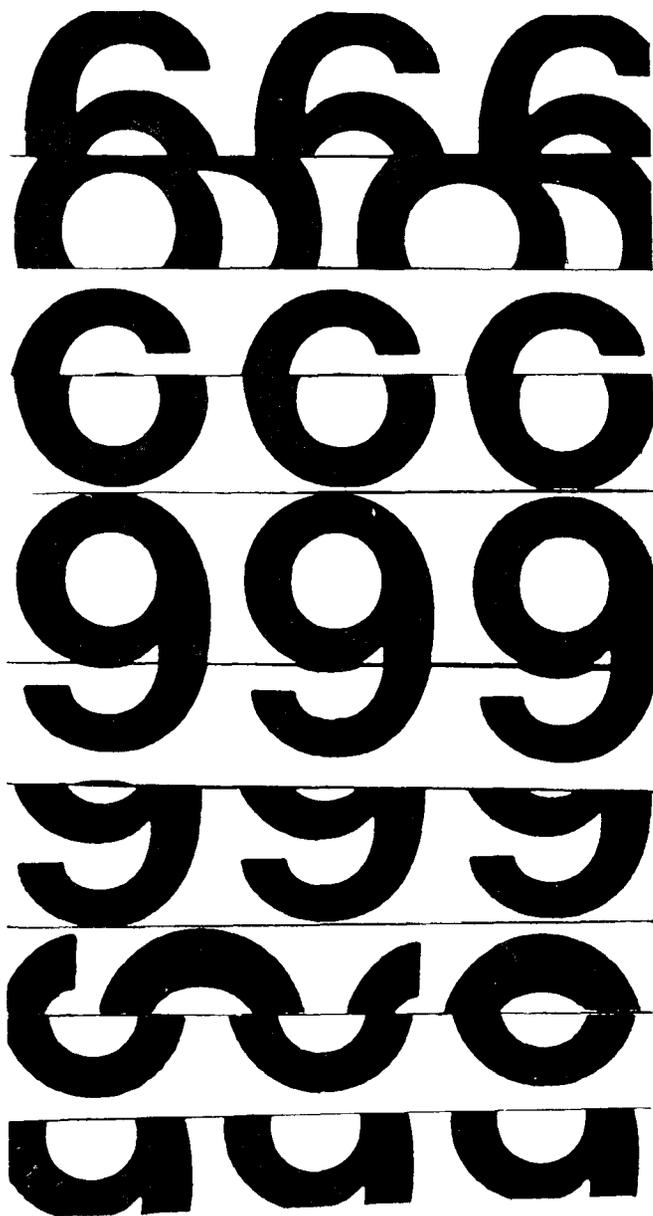


TAVOLA V

treni

i treni

i

iiiiiiiiiiiiiiii

umbria 1943

, lei è felice? di sopravvivere

Consigli di saggezza Pioggia di bombe: Sono bombe:

E finite con *La sua condanna* Assassino e tenta di farla sal
e molti battibecchi **ANA AZZURRA** con lavoro

E se cadesse la Ostilimento Ho Eato e ho

(Non uccidere) in un cespuglio
in rifugiato perché non si muova)

Mangiato CAVALLI

Meta della popolazione HANNO
a caccia di farfalle UGGI A NEW YORK ROMA LONDRA PARIGI BONN E MOSCA

domani UN **MA CAVALLI** Ho gli occhi verdi:

Il pilota da buon cittadino... si comporta non aveva l'ordine

fu IL CAVALLIO che mang. scoppia Per avere sotto il sole
e beve e l'Apocalisse a cavallo

un po' timido fa Dom. E' solo questione di tempo
che ogni rischio perde Si discute in camera
e si spara di **Oggi** **La primavera**

CORR per il meno i tutti Una festa incombe sul mondo

IL VENTO PORTA NON Non salterassi!

State tranquilli

le nostre bombe
sono sufficienti

La bolla para della nba E' tutto pronto



Paradiso extraterrestre

DELLA
DONNA

Il fidanzato

IN FUGA

nello spazio

POESIA

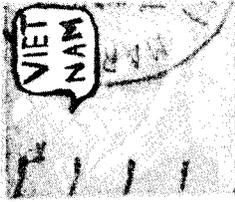
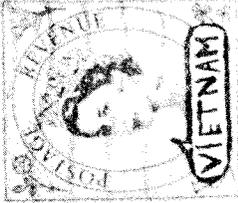
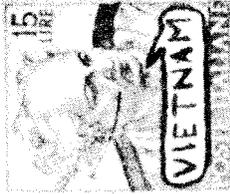
E

VOLARE !



*L'arte è la finzione più bella
la poesia è la più affascinante
invenzione, la più sublime av-
ventura della lingua, la
promissione dell'arte di
vivere. L'arte è rigenera
e barbare, è puerili
e prog- e li-
tà.*

TAVOLA I



Appaiono parallele, per qualche aspetto, alle esperienze di Lamberto Pignotti, quelle di Eugenio Miccini, il quale — pure senza abbandonare i versi lineari³⁵ — si sta orientando in gran parte verso le ricerche visive (spesso in collaborazione con Giusi Coppini).³⁶ Miccini tuttavia, a differenza del razionalissimo Pignotti, concepisce l'arte come un «esercizio maniacale contro la paura istintiva dell'uomo di essere 'diverso'»; per conseguenza, il «desiderio storico» viene in lui trasferito nel «desiderio di vivere esteticamente» con la prospettiva (utopistica?) di poter «prefigurare» la totale libertà. In pratica, nonostante un tale programma puntato sull'«arte per l'arte»,³⁷ l'autore — per un'interna contraddizione o voluta sorpresa — non può, o non vuole, fare a meno d'impegnarsi ideologicamente, condizionando anzi il proprio internazionalismo con l'appartenenza ad una cultura-*underground* di determinato profilo politico. In effetti, l'anarchismo di qualche *contro-rebus* di Miccini (erede, si direbbe, d'un lontano Cecco Angiolieri), qual è ad es. *Bombardate New York*... — al di là dell'efficace soluzione visiva (ne esiste più d'una variante)³⁸ — dimostra un'evidente inclinazione verso il pamphlet. L'obiezione riguarda pure quelle prove del poeta in cui, talvolta, ai messaggi affini (parole d'ordine usate nella loro originaria funzione politica) fanno da base piante topografiche di città, radiografie o schermi illuminati. Il messaggio non è rovesciato, ma piuttosto mascherato, se lo è, e se la soluzione addirittura non appare nel titolo. Però ci sono di Miccini anche prove liriche, più coerenti — a quanto sembra — con la sua poetica (e non lo diciamo nemmeno col desiderio di «disimpegnare» l'autore, bensì per proporgli a volte soluzioni meno «dirette»), come ad es. *Poesia e paesaggio* (con parole inserite in una carta topografica), oppure la fresca serie

³⁵ Accenneremo qui a E. Miccini, *Sonetto minore*, Vallecchi, Firenze, 1964. L'arco dei componimenti va dal sonetto «atonale» alla poesia tecnologica in versi liberi. Per completare il ritratto dell'autore riproduciamo qui qualche tocco epigrafico: «Ritieni come scienza — plausibile l'esistenza con stile» (p. 21), «Il dubbio è se vivremo immuni o uccisi» (p. 22), «È già una meta accettare una via» (p. 23).

³⁶ Nelle opere autonome della Coppini la parola più spesso cede il posto sia al disegno (tipiche le numerose varianti delle sue carte da gioco e la fantasia ispirate al fumetto), sia ai paesaggi tridimensionali in legno dipinto. Si tratta, nel secondo caso, d'una *poesia materica* (tale definizione converrebbe, in buona parte, anche all'opera di Ugo Carrega). In generale, le prove della Coppini — sfiorando i limiti del nostro campo di ricerca — rivelano, attraverso l'invidiabile magia del mestiere, una fiducia esistenziale nell'arte.

³⁷ «Arte per arte», opuscolo del «Centro Téchne», Firenze, «Le Pavoniere», maggio-giugno 1970, firmato da Miccini con le sole iniziali.

³⁸ Una si trova nel catalogo pubblicato a Firenze, «Pavoniere delle Cascine», maggio-giugno 1970, un'altra, più grande a colori, è stata riprodotta in un articolo di E. Mucci: «Underground all'italiana», in *Vie Nuove*, n° 23, del 7 giugno 1970.

di *Coriandoli* [ne riproduciamo uno a TAVOLA 2], la cui diffusione è stata effettuata in Italia e all'estero da torri e aerei. A Miccini la cultura interdisciplinare deve parecchio: festival, mostre, riviste, film, poemi sinergici, happening... per cui in complesso il suo nome, nonostante certe impostazioni discutibili, sembra destinato a riscoperte future.

I pochi modelli anti-rotocalco di Lucia Marcucci — che abbiamo potuto esaminare — come ad es. *La Signora Italia o In fuga*³⁹ [TAVOLA 3] dimostrano un gusto personalissimo — oseremo dire: sottilmente femminile — in una problematica impersonale: un equilibrio felicemente realizzato fra l'elemento fotografico e quello verbale sovrapposto, uniti in un messaggio d'innequivocabile, universale ricettibilità.

A questo velocissimo esame dei tre autori che nell'ambito della poesia visiva italiana ci sembrano i più (o almeno fra i più) interessanti, in base al materiale che abbiamo avuto a disposizione, aggiungiamo un accenno indispensabile all'*Antologia della poesia visiva*, curata da Pignotti nel 1965.⁴⁰ I quattro volumetti (sarebbe più esatto dire «scatole» o «buste») dell'opera contengono fogli separati di Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Danilo Giorgi, Alfredo Giuliani, Emilio Isgrò, Luca (Luigi Castellano), Lucia Marcucci, Steliomaria Martini, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Adriano Spatola, Luigi Tola e Guido Ziveri. Quindici autori, insomma, che — stando a Pignotti — «non formano ovviamente un blocco monolitico e univoco né per quanto riguarda le premesse, né per quanto riguarda i risultati».⁴¹ Assegnando un posto a parte, più tardi, a Spatola, riteniamo opportuno esprimere qualche riserva di fronte a quelle esperienze riconosciute da Pignotti, in cui si nota una decrescente o addirittura *caotica semantività*. I *collages* di Balestrini ad es. tendono ad una totale disintegrazione del linguaggio (quello della stampa) senza lasciar intravedere, per ora, la prospettiva d'una ricostruzione del significato, ossia un linguaggio nuovo⁴² [TAVOLA 4]. Ma più sbalordito ancora si troverà il lettore-spettatore di fronte ad un libro di Luciano Ori — *Estremamente variabile*⁴³ — in cui tre disegni (impossibile chiamarli diversamente), tratti dalla pubblicità per una pellicola fotografica, occupano

³⁹ La prima in L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., la seconda in A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969.

⁴⁰ Ed. Sampietro, Bologna.

⁴¹ L. Pignotti: «Introduzione all'Antologia della poesia visiva», ripubblicata poi in *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 123.

⁴² M. Petrucciani in *Idoli e domande della poesia*, Mursia, Milano, 1969, pp. 74—81, contrappone — insistendo ovviamente sulla somiglianza — le poesie di Marinetti a quelle di Balestrini.

⁴³ Ed. Téchné, Firenze, 1970.

ben sessanta pagine, in successione sempre diversa! Un tale *perpetuum* da sfogliare, anziché allargare l'area della poesia, non rappresenta che un'ennesima forma di scoraggiante *terrorismo pseudoartistico* (mettendo in dubbio le capacità d'un autore del quale abbiamo letto, invece, qualche saggio del tutto chiaro e ragionevole). Negli ultimi due casi — scelti emblematicamente (anche per illustrare tutti gli autori affini) — crolla la speranza di poter stabilire il dialogo con un pubblico più vasto; una prova di più che qualunque mezzo, anche il più idoneo (ammettendo che la poesia visiva lo sia), continuamente corre il pericolo di tradire la propria funzione iniziale.

Dice Pignotti: «Nell'antologizzare delle opere collocabili sotto il titolo di poesia visiva, ho mirato a selezionare quel tipo di poesia che in qualche modo tende a rapportare la parola all'immagine figurale o a far coincidere materiale verbale con elemento visuale. Perciò ho di proposito escluso da questa sede, proponendomele per altra, le pure sperimentazioni di *poesia grafica*,⁴⁴ anche se debbo ammettere che il confine fra i due tipi di esperienza non sempre è visibile a occhio nudo».⁴⁵ «Abbiamo detto — continua l'autore — che alla base della poesia visiva c'è sempre un rapporto fra parola e immagine figurale; nella poesia grafica invece il poeta tende piuttosto a rendere maggiormente visivo il materiale verbale con opportuni accorgimenti tipografici, dattilografici o con scritte a mano o incolate».⁴⁶ In altri termini, «il rapporto parola-immagine figurale della poesia visiva viene sostituito, nella poesia grafica, dalla parola che si fa immagine figurale».⁴⁷ Preferendo l'attributo «grafico», Pignotti evita infatti il più frequente termine *concreto*, di solito usato da altri teorici, compreso pure Adriano Spatola (autore d'un utilissimo studio intitolato *Verso la poesia totale*), secondo la cui opinione «il poeta concreto [...] usa le parole *come* immagini, mentre il poeta visivo si serve delle parole e delle immagini; il primo pensa alla pittura astratta o alla musica elettronica, il secondo è più vicino alla tradizione surrealista del *poème-object*».⁴⁸

Chiarite queste — a volte sottilissime a volte fondamentali — distinzioni, potremo (ri)aprire l'autorevole *Anthology of Concrete Poetry* di Emmett Williams, apparsa nel 1967,⁴⁹ senza

⁴⁴ Il corsivo è nostro.

⁴⁵ L. Pignotti, «Introduzione all'Antologia della poesia visiva», o. c., p. 123.

⁴⁶ L. Pignotti, «La poesia visiva», in *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 125.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ A. Spatola, *Verso la poesia totale*, o. c., pp. 21—22.

⁴⁹ Ed. Something Else Press, Inc., New York.

sorprenderci eccessivamente di trovarvi, in mezzo ad oltre settanta poeti di tutto il mondo, un solo nome comune alla scelta pignottiana: Adriano Spatola, accanto ad altri quattro autori italiani — Carlo Belloli, Arrigo Lora Totino, Maurizio Nannucci e Franco Verdi — completamente indipendenti, ciascuno per proprio conto, rispetto alle tendenze del Gruppo 70.

Carlo Belloli viene indicato da molti come precursore dell'odierna poesia concreta (= grafica) per le sue prove datate fra il 1943—45,⁵⁰ oppure affiancato — per altre opere postbelliche — al gruppo brasiliano di *Noigandres* oppure ad uno svizzero, boliviano di nascita, che è Eugen Gomringer. *Parole per la guerra* del '43, firmate da Carlo Belloli «futurista», rappresentano un'importante tappa ulteriore del geometrismo ungarettiano, specie per l'estensione diagonale di parole in discesa nello spazio bianco. Nei *testi-poemi* murali del '44 già appare la lettera «staccata» con la rispettiva autonomia figurativo-uditiva [TAVOLA 5], preannunciando il *lettrismo* apparso in Francia nel successivo '45.⁵¹ Il lirismo grafico di Belloli traspare dalle sue numerose prove di cui citeremo, scegliendone solo pochissime, *un sorriso* del '43 (quadrato diagonalmente coperto di parola «achtung» ripetuta da un angolo all'altro, dove la cadenza della marcia sillabica si discioglie in un nascosto «sorriso» italiano), poi un *texte poème poème texte* del '61 (quello, spessissimo riprodotto, in cui un descrittivo inserto lineare «taglia» la superficie interamente coperta di parola «acqua», «luccicante» e «riflessa» — proporzionalmente — grazie ai due tipi di caratteri) e *sole solo* del '67 (gruppi di parole raggianti da un purissimo centro, tutti basati sull'iniziale esse, che si propagano intorno, multiformi). Si tratta, in complesso, d'una decina di raccolte — pubblicate in Italia, negli Stati Uniti, in Francia e in Germania — accanto ad un'enorme bibliografia critica. L'estetica di cui l'autore si occupa instancabilmente, abbraccia infatti i campi più vari: dalla storia alla letteratura, dalle arti plastiche al cinema, dall'architettura alla cibernetica.⁵²

⁵⁰ Risalendo nella storia, si potrebbero citare molti esempi di poesia grafica *ante litteram*: dai *carmina figurata* alessandrini alla bottiglia di Rabelais, dai calligrafi medievali a Lewis Carroll (la fine del secolo scorso), da Cendrars a Apollinaire, a Albert-Birot (tutti appartenenti all'avanguardia storica). Questi esempi, infatti, vengono citati e in parte documentati da Spatola.

⁵¹ Tuttavia, El Lissitzkij può essere considerato, a ragione, l'antesignano del lettrismo.

⁵² Pare che alcune nostre lettere non abbiano raggiunto l'autore, ora residente fra Milano e Basilea. Perciò abbiamo dovuto limitarci — purtroppo — ai testi e alle notizie bio-bibliografiche che ci ha offerto l'antologia americana. È stranissimo, però, che Belloli «ufficialmente» non figuri nelle maggiori antologie o opere critiche italiane (nemmeno nell'indice dei nomi!), se non quelle dedicate espressamente alla poesia concreta.

Sta compiendo ricerche estetiche pure Arrigo Lora Totino che — assieme a Belloli — è stato fra i primi in Italia ad antologizzare la poesia concreta (da lui definita anche «visuale»)⁵³ e a dedicarle studi sistematici; inoltre, ha fondato riviste ed organizzato esposizioni. Non meno vasta si presenta la sua attività di poeta in cui si compenetrano, a vicenda, elementi verbali, plastici, cromatici e fonici. Due prove da lui realizzate nel '69, in collaborazione con l'operatore visivo Sandro de Alexandris, dimostrano l'esigenza di staccarsi non solo dalla pagina del libro, ma addirittura dalla superficie duodimensionale; si tratta di *l'in finito* (composto da dieci quadrati di cartone bianco che si aprono «a fisarmonica», scoprendo l'orizzontale iscrizione «infinito», quasi ininterrotta da ambedue le parti) e *un nonnulla* (varianti «spezzate» del «tema» impresse su nove quadrati bianco-neri — in opposta relazione cromatica: 8 : 1 da ciascun lato — pieghevoli in tal modo da permettere la composizione di «scatole» aperte o altre forme tridimensionali).⁵⁴ Le parole di solito sono poche: isolate, sperdute, sospese, cristallizzate in un contesto-spazio astratto; le loro molteplici *strutturazioni* sembrano rivelare il vero obiettivo dell'artista. Così pure i *cromofonemi* del '67 (sette fogli bianchi, quasi trasparen-

⁵³ Citiamo un frammento epistolare dell'autore, utile sia come autodefinizione sul piano di poetica, sia come contributo al dibattito teorico, promosso dalle citazioni di Pignotti e di Spatola: «Anticipo una osservazione: il termine 'poesia visuale' indica un tipo di ricerca sulla integrazione verbale con l'estrinsecazione materiale del linguaggio: segno e suono. Pertanto poesia visuale è rigorosa struttura, *verbotettura* o *audiotettura*, di parole ove la componente, tipovisuale è funzionalmente correlata al significato e al suono, 'poesia visiva' è la poesia tentata nell'avanguardia classica (storica): parole in libertà di marinetti, esperienze di apollinaire, dada, poesia zaum ecc. oggi 'poesia visiva' indica tutti i tentativi di giustapposizione non controllata strutturalmente e funzionalmente di parola e segno, sia questo tipovisuale o altro extra-verbale (immagini ecc.), pertanto poesia visiva è: poesia tecnologica, poesia semeiotica, pop-poesia, eccetera. sembra che la poesia visiva non goda le mie simpatie. — poesia concreta è ormai identificabile con la poesia visuale, ma il termine 'concreto' è preso in prestito dall'arte figurativa e pertanto non sembra esatto» (lettera del poeta, inviata da Torino il 6 novembre 1971; abbiamo rispettato in essa le minuscole). Per conto nostro, aggiungeremo al presente passo qualche punto interrogativo: là dove la 'poesia visuale' (= concreta) viene concepita necessariamente come sintesi di segno e di suono; ed altrettanto là dove si sostiene il presunto mancato controllo, strutturale e funzionale, fra la parola e segno nella 'poesia visiva'. Le prove mal riuscite possono dar ragione a Lora Totino, quelle migliori probabilmente no.

⁵⁴ Edizioni separate, in busta, di «Studio di informazione estetica» torinese. È doveroso ricordare qui — a proposito della poesia-fisarmonica — il primo libro «simultaneo», realizzato da B. Cendrars (*Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*) fra il 1912—13 in forma di *dépliant* di due metri, accompagnato da colori simultanei dovuti a Sonia Delaunay (secondo J. C. Lovey: *Situation de Blaise Cendrars*, Neuchâtel, 1965).

ti, su cui una striscia verticale, diversamente colorata in tonalità d'arcobaleno si «sposta» gradualmente da destra a sinistra con ridottissime combinazioni verbali di «e», «è» «se»). «Si può operare tutta la vita sullo stesso dato, sulla stessa pagina di Wittgenstein. Ma il risultato non cambia: ciò che è percettibile è incompleto, ciò che è completo è impercettibile», si legge in una nota introduttiva sull'autore.⁵⁵ Le sue dodici varianti di tale pagina (cancellature, ingrandimenti, ritagli o pieghe)⁵⁶ più che offrire modelli d'interpretazione, si risolvono — però — in un *gioco formale* in cui gli «elementi primi» hanno un'importanza del tutto secondaria. Infatti, le «possibilità alternative a una frase» — da De Mauro individuate proprio nelle tesi di Wittgenstein — non appaiono in Lora Totino come risultato, bensì come conseguenza, già prevedibile, d'un iniziale «scetticismo semantico».⁵⁷ Ciò nonostante, alcune opere di quest'autore conquistano per la loro perfetta esecuzione: un testo ad es., spesso riprodotto, composto da quadrati neri con la bianca iscrizione «spazio», che scompaiono — rimpiccoliti — l'uno nell'altro, all'infinito (procedimento affine alla pittura di Vasarely), oppure quello da noi preferito [TAVOLA 6],⁵⁸ il cui pur ridottissimo materiale verbale («no» e «si») riesce a disporsi in un geometrico contrasto, animato questa volta da tensione semantica, senza ch'essa necessariamente approdi — come si vede — ad una logocentrica scelta, dall'autore sempre e cautamente evitata.

Per ordine di età il posto seguente appartiene a Franco Verdi. Due raccolte in versi lineari,⁵⁹ traduzioni e studi (su

⁵⁵ Nota non firmata in *antipiugniù*, n° 4, del novembre 1966, senza indicazioni di pagina.

⁵⁶ A. Lora Totino, *dodici commenti a un testo*, *idem*.

⁵⁷ T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari, 1970, pp. 220, 222.

⁵⁸ Ambedue i testi figurano nell'antologia di E. Williams, o. c.

⁵⁹ In *com'è necessario e nelle regole* (1959—1965, Gastaldi, Milano, 1970) si fondono, in gran parte, un discorso civile e quello tecnologico, coinvolti dall'area comune d'una rigorosa operazione linguistica. Certi *sostantivi raggruppati* — evocazioni di suggestive presenze oggettuali — tendono già a fissarsi come segni («accarezzati brividi dell'erba — idrocarburi di metallica — pleiade ingravidata sul fiume — barili anfore bidoni — secchie tinozze urne vasche — damigiane chicchere creosoli — & simili — vetrate rotte del sospiro — erba d'impercettibili colpi — vita decisa su cui si siede — su cui si ambula cielo azzuro — [ritinto] — codione filiforme, spazio — cancellata credenza», p. 58).

In *4 Movimenti per un significato* (VI poemetti, 1963—1964, Rebelato, Padova, 1969), troviamo un procedimento analogo a quello sperimentato da Vivaldi in *Esercizi di scrittura*. Mentre lì, però, era inevitabile il riferimento associativo all'arte cinetica, qui l'autoproduttore «moto circolatorio» (nota dell'autore a p. 55) deriva, a quanto sembra, da una strutturazione musicale del testo.

filosofi e poeti tedeschi da Schlegel e Novalis a Heissenbüttel e Kriwet), poesia concreta e fonetica, attività editoriale ed organizzazione di mostre, rappresentano il bilancio del suo lavoro. Nel Verdi poeta concreto si possono individuare due fasi: una verbo-«musicale», risoltasi nell'articolazione ritmica della parola, e una «calligrafica», basata sulla «dislocazione» strati-forme della lettera o del numero. (Ci sarebbe, inoltre, qualche tentativo ideografico accompagnato da mimesi di scrittura infantile e qualche esperienza ludica, marginale, come ad es. la «veda» — abbreviazione di verbal-dama — all'aperto, con scacchiera e pedine di laminato plastico a colori). La prima fase va dai cinque *aperti in squarci*⁶⁰ (spensierata scansione parodico-ironica di voci su una vasta gamma di caratteri tipografici) fino alle originalissime prove scelte da Williams⁶¹ (*ritmiche variazioni*⁶² simultanee della parola «tempo» vibrante nello spazio bianco). Nella fase più recente Verdi si orienta verso la rielaborazione grafica del carattere elementare mediante tagli parziali e spostamenti di fase. Allora il segno alfabetico si «sviluppa», prefigurando talvolta nuove lettere accresciute o raggiunge, altrove, più complesse figurazioni, grazie ad un movimento parallelo, a due sensi. Se tali prove — ed ora pensiamo a *erre* e a *dislocazione*⁶³ — sembrano intuire le molteplici possibilità d'un'estensione alfabetica, quelle più suggestive, come *nascita e uccelli tropicali*⁶⁴ [TAVOLA 7], sono da considerare ancora più in là: sulla via aperta verso «una nuova dimensione mentale».⁶⁵

A differenza dei tre settentrionali — Belloli, Lora Totino e Verdi — Maurizio Nannucci è un altro fiorentino, non appartenente, come abbiamo già detto, al Gruppo 70. Le sue ricerche interdisciplinari (tratto biografico quasi obbligatorio in ciascun autore che stiamo trattando) abbracciano poesia concreta e computer poesia, musica elettronica e realizzazioni verbo-plastiche con impiego di luce-neon. Quasi regolarmente il nome d'un colore — bianco [TAVOLA 8], rosso, nero... — rappresenta il «tema» del suo testo grafico, riconoscibile inoltre per la perfetta organizzazione geometrica (quadrati, combinazioni

⁶⁰ Edizione privata di Verdi, Verona, 1965. I testi sono stati realizzati in collaborazione con il grafico Livio Cristini.

⁶¹ Due poesie tratte da *tempo*, raccolta del '66 che, purtroppo, non abbiamo potuto esaminare per intero.

⁶² La citazione è di E. Williams (*rhythmical variations*), sempre in *Anthology of Concrete Poetry*, o. c., senza indicazioni di pagina.

⁶³ La prima mandataci separatamente dall'autore, la seconda pubblicata col saggio di Gian Pietro Fazion: «I poeti d'oggi: Franco Verdi», in *Il cristallo* (Bolzano), XII/1970, n° 3, p. 105.

⁶⁴ La prima mandataci separatamente dall'autore, la seconda apparsa pure in *Il cristallo*, o. c., p. 105.

⁶⁵ F. Verdi, nota ai testi in *4 Movimenti per un significato*, o. c., p. 56.

romboidali a qualche tessuto ornamentale) in cui il segno si condensa o dirada.⁶⁶ Il risultato agisce esteticamente su una vasta zona «astratta» della sensibilità di chi guarda: scomparsa, cioè, la nozione dell'oggetto, perdura quella del colore, da costante qualità. Sarebbe ingiusto considerare «schizzi» queste purissime prove grafiche (del resto il vero artista si fa riconoscere spesso nonostante la «scarsità» dei mezzi), anche se — a prima vista — difficilmente regge il paragone con l'attraente genere unico che rappresentano le strutture plastico-luminose dell'autore. Sono scie di luce taglienti come lasser (sempre su fondi scuri), superfici geometriche che irradiano, segni «in prospettiva», aloni di foschie lucenti intorno alle iscrizioni — *bianco, giallo albers, red...* — e, poi, qualche esempio che in maniera più precisa dirige la suggestione: un *box* in cui la sinuosità stessa delle lettere raffigura la «coreografia» della lotta con un chiarore da ring immerso nell'oscurità, oppure un *corner* spaziale: superficie ruvida di pianeta buio, illuminata da una formazione di lettere volanti.⁶⁷ Poco più che trentenne, Nannucci è in atto di realizzare un'arte autenticamente contemporanea, sia per la novità dei mezzi (il neon offerto dalla pubblicità), sia per l'essenza stessa d'una problematica oscillante fra il concetto generico e il segno che impone la propria presenza.

Qualche anno più giovane di Nannucci, Adriano Spatola, jugoslavo di nascita, emiliano d'educazione, si è affermato come critico, romanziere e poeta (prima in versi lineari), ancora dai giorni del *Gruppo 63* di cui aveva fatto parte. Consigliamo il suo studio — indispensabile accanto a quello di Pignotti — a chiunque voglia occuparsi di ricerche visive o grafiche. Non possiamo, invece, fare a meno d'esprimere qualche riserva nei riguardi della sua *Poesia da montare* del '65 (parole monche irresponsabilmente sparse sul foglio), «offerta d'un modello ambiguo di comportamento», «gioco fine a se stesso», «allucinazione del mai finito» col messaggio finale di «hobby del fatevi tutto da voi».⁶⁸ Un maggior autocontrollo risulta, invece, da qualche prova successiva scelta da Williams (parole «invitation» e «ionisation» incrociate in modo da formare due triangoli in forma di clessidra)⁶⁹ o da qualche altra — tipo *barrrrrrricade* (è utile l'autocommento: «r = rivoluzione» [TAVOLA 9]) — realizzata dall'autore con lo scopo di creare «una serie di *slogans*

⁶⁶ L'obiezione riguarda due testi scelti da Williams ed altre prove su fogli separati, inviateci dall'artista, una delle quali pubblichiamo qui.

⁶⁷ Non abbiamo citato che alcune fra le numerose opere esposte alle mostre italiane ed internazionali a cui Nannucci partecipa dal '65.

⁶⁸ Nota introduttiva dell'autore in *Poesia da montare*, Sampietro, Bologna, 1965.

⁶⁹ La prova citata appartiene a *Zeroglifico* (Bologna, 1966), un'altra raccolta che, purtroppo, non abbiamo potuto esaminare per intero.

politici fatti da una sola parola e dedicati», a suo tempo, «al Maggio francese». ⁷⁰ Passato il periodo tipografico-anarchico, pare che Spatola, da poeta concreto, miri ad una posizione «impegnata» e quindi affine a quella del *Gruppo 70*, pur senza utilizzare il materiale stampato preesistente. I testi che abbiamo a disposizione sono insufficienti per tentare un giudizio complessivo su quest'autore di cui restano, inoltre, esempi di prove valide in versi lineari (da *Il boomerang a Majakovskiiiiiiij*) ⁷¹ che insieme a quelle migliori grafiche, promettono forse una maggior coerenza e maturazione ulteriore.

Non a caso vicina al concetto di parola che si fa immagine è la collaboratrice italo-americana di Spatola, Giulia Niccolai, che con *Humpty Dumpty* ⁷² — raccolta ispirata a Lewis Carroll — ha realizzato una serie di poesie in inglese, improntate d'una fresca originalità (la lingua questa volta non c'impedisce, dato il carattere internazionale delle ricerche grafiche, d'includerla nel nostro esame). Con un criterio antologico sceglieremmo della Niccolai i testi seguenti: *juggler* (equilibrismo di lettere «cre-scenti» in un dinamico zig-zag [TAVOLA 10]), *cheese* (con la moltiplicazione dell'«e» media e la disposizione semiellittica della parola in forma di dentiera), *kill time* (voluta sproporzione tipografica fra caratteri «forti» e «deboli» per cui la «l» finale facilmente spacca la «t» iniziale della voce attigua, già in sfacelo) e *impenetrability* (con caratteri strettissimi «in marcia»).

L'elenco potrebbe continuare con altri nomi (come Lino Matti, Sarenco, Emilio Villa...), ma il nostro desiderio — a parte una documentazione piuttosto limitata che ha condizionato, fra l'altro, le proporzioni dell'ultimo capitolo — non era nemmeno quello di citare tutti, bensì d'offrire un'idea sommaria delle più recenti esperienze poetiche italiane con riferimenti interdisciplinari.

Gli stessi autori esaminati conoscono molto probabilmente questo settore meglio di noi; tuttavia, nonostante le lacune pre-

⁷⁰ Il testo figura in A. Spatola, *Verso la poesia totale*, o. c., p. 103; la citazione, *idem*, p. 102.

⁷¹ *Il boomerang* (da vedere soprattutto parte seconda), lucida testimonianza della patologia urbana, in *Gruppo 63* (a cura di Balestrini e Giuliani), Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 318-321; *Majakovskiiiiiiij*, Geiger, Torino, 1971: silloge di ritmate poesie brevi dense di associazioni pluridirezionali, vicine a volte alle prove migliori dei *Novissimi* (eccone un esempio: «ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi — la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi — è questo il momento che aspetti comincia a tagliare — è l'immatura anaconda si morde la coda strisciando — odore della palude coniato da fiato di fango — un libro un quaderno una penna un desiderio indolore — senza parole», p. 9).

⁷² Ed. Geiger, Torino, 1969.

vedibili fin dall'inizio, non abbiamo esitato d'avventurarci in una zona talmente nuova quale la critica «ufficiale» nel migliore dei casi continua a tacere, se non proclama addirittura il proprio aprioristico rifiuto. Qualunque cosa si pensi della poesia visiva e concreta, essa sta allargando il suo raggio d'azione attraverso riviste, magari di tiratura limitata e a volte di vita breve, ma sempre più numerose: *antipiugni*, *modulo*, *Téchne*, *tool*, *and ed*, ultimamente *Humandesign*, *tam tam* (appena annunciato) ed altre, alle quali vanno aggiunti editori «Sampietro», «Amodulo», «Téchne» e «Geiger», accanto a qualche istituzione come «Centro Téchné» a Firenze, «Studio di informazione estetica» a Torino, oppure «Centro d'informazione estetica» a Verona. È curioso, frattanto, che autori già affermati — come Landi e Zanzotto — non abbiano potuto resistere all'impulso di tentare — negli ultimi anni — qualche esperienza di tipo visuale.⁷³ Troppi sono, quindi, gli argomenti a favore di quest'area della poesia italiana per poter essere messi in dubbio senza una verifica seria sui testi. Il facile epigonismo dà l'impressione di compromettere spesso (ma perché, poi, preoccuparsene tanto?) i risultati migliori, dei quali speriamo, però, d'aver offerto qualche prova in un diapason non riducibile né alla totale distruzione, né all'esercitazione puramente formale.

⁷³ Landi ha pubblicato, a suo tempo, in *tool* qualche testo visuale — da considerare parallelo sul piano tematico-cronologico a *La prova dei pianeti*, Trevi, Roma, 1968 — ed ha utilizzato più volte elementi verbali nella sua pittura.

Zanzotto ha partecipato alla mostra di poesia visiva e concreta organizzata nell'ambito dei «V Colloqui letterari di Zagabria» (novembre 1971) con un testo onirico-filosofico, alquanto «soffocato» da un simultaneo commento in francese. La poesia è stata pubblicata, nello stesso tempo, in *Strumenti critici*. Ne riproduciamo qui il triangolo centrale:

I O D I O
 O D I O
 D I O
 I O
 O

La lettura si scopre assai polivalente: «I» può essere inteso come nome di Dio in Dante (*Paradiso*, XXVI) o come «io» in inglese, «IO DIO» come «delirio d'apoteosi o *choc* massimo-minimo», «ODIO» come «ostilità» o come vocativo «O Dio», «DIO» come «posizione centrale» o «equilibrio (?)», «IO» come prima persona che si «libera dall'involucro (dell'aureola)», «O» — infine — come «zero ma anche come circolo totale della realtà», per riassumere i punti essenziali del commento.

Elementi grafici si ritrovano, inoltre, in Landi, *La prova dei pianeti*, o. c., p. 42, e in Zanzotto, *La beltà*, Mondadori, Milano, 1968, p. 93.

Molti sono, invece, i punti teorici su cui il dibattito resta aperto. Sia la poesia visiva che quella grafica rivelano tendenze *sintetiche*. È possibile una poesia *analitica* di questo tipo, oppure l'analisi — eterno campo di sopravvivenza della così detta letteratura tradizionale (= lineare) — deve scomparire in un mondo sempre più veloce e sempre più fatto di segni? Più che dall'arte, è da attendere la risposta dall'umanità (si pensi ai messaggi interplanetari o allo sbarco su corpi celesti privi d'atmosfera che renda possibile la trasmissione del suono).

Parlando parallelamente di poesia visiva e concreta, non si deve trascurare — accanto alle già note somiglianze — qualche loro aspetto antitetico: la prima, da vero «neo-volgare», tende ad una *nuova grammatica* entro una lingua già formata e usata; la seconda, da *neo-esperanto*, mira alla formazione d'una *nuova lingua* che non può trovare altri modelli fuori del proprio lento procedere, cioè entro un repertorio — ancora limitato — di segni comuni (dalla punteggiatura alla parola essenziale, dall'ideogramma alla formula scientifica) e una conferma generale offerta dalla semiologia. La poesia visiva è più immediata e più attuale, ma anche più passeggera; la poesia concreta è più vaga, ma possiede — forse — doti profetiche ('*To Be Continued*', pronostica Williams alla fine della sua antologia).

Le ricerche visivo-visuali non sono prive di pericoli: da una parte quello dell'«ermetismo» (il messaggio che abbisogna di commento), dall'altra, quello del banale (la barzelletta, il trucco). Nell'ambito d'una poetica che non vuole limitare la libertà dell'invenzione, le prove migliori riflettono, tuttavia, una giusta misura fra la serietà e lo spirito (ma con quale criterio stabilirne il valore, se non — per ora — con quello personalissimo?). Va da sé che tutto non è arte; lo è solo potenzialmente se si utilizza con un determinato effetto estetico.⁷⁴

Il termine «concreto» (al quale, in complesso, preferiremmo quello «grafico» proposto da Pignotti, anche se nel corso del nostro esame li abbiamo alternati, aggiungendovi talvolta il terzo sinonimo, «visuale») non è il più adatto: per la natura

⁷⁴ Con ciò non ci riferiamo, naturalmente, al concetto del bello inteso come categoria astratta, ma ad un'espressività storicamente funzionale. L'insegnamento di Herbert Read: «L'autentica funzione dell'arte è di esprimere un *sentimento* e di trasmettere una *comprensione intellettuale*» (*Il significato dell'arte*, trad. di A. Guiducci, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 205) va corretto poi quando l'autore sostiene: «Il vero artista è indifferente ai materiali ed alle condizioni che gli sono imposti» (*idem*, p. 205). Oggi, grazie a Pignotti e a McLuhan, sappiamo che l'artista stesso sceglie i materiali e che la sua partecipazione al proprio tempo non si manifesta soltanto sul piano problematico, ma ugualmente (oseremmo dire soprattutto) su quello dei mezzi.

stessa del tipo di poesia così denominata che è, in fondo paradossalmente, meno concreta della poesia visiva.

Non abbiamo esaminato particolarmente la poesia fonetica: mentre i risultati di esperienze visive e grafiche sono ancora recuperabili e in parte riproducibili in uno studio di questa specie (nonostante il loro frequente abbandono del libro come tale) — la poesia fonetica richiederebbe assolutamente i nastri magnetici. Le ricerche interdisciplinari sono, come si vede, assai diverse. Una possibile denominazione complessiva è stata suggerita da Spatola: «Verso la poesia totale vuol essere in primo luogo l'affermazione della necessità di vedere nel campo della poesia sperimentale non tanto una confusa e frammentaria situazione di dispersione, quanto la coesistenza di varie direttrici di marcia, legate l'una all'altra da una fitta trama di rapporti e di scambi».⁷⁵

Anche sull'aspetto sociale di tali tendenze il giudizio resta sospeso. Occorrerà, infatti, misurare il grado d'utopia (o di realtà?) d'una nota citazione di Pignotti, stando alla quale la poesia può trovare ospitalità «sulle scatole di fiammiferi, sui pacchetti di sigarette, sulla carta da involgere, sugli affissi murali e perfino sui giganteschi pannelli da disseminare lungo le autostrade».⁷⁶ Senza confutare minimamente il carattere democratico che, in linea di massima, una tale proposta contiene, essa c'impone una maggior cautela. Nelle condizioni del neocapitalismo è difficile credere all'appoggio offerto dal sistema non solo all'antipubblicità (poesia visiva), ma anche ad un linguaggio che tenda individualmente ai valori spirituali (poesia grafica), visto che la legge è appunto quella della pubblicità, strettamente legata al capitale e al benessere programmato. Nelle condizioni del socialismo, o dei socialismi, un'arte scesa sulla strada richiederebbe necessariamente non poche sovvenzioni statali ed è difficile giudicare in anticipo (lasciando da parte l'avanguardia storica di El Lissitzkij e di Majakovskij) quali interdipendenze ideologico-estetiche ne potrebbero derivare. D'altro lato, è altrettanto vero che la poesia totale (accettiamo ora il termine di Spatola), se vuole internazionalizzarsi autenticamente, non può contare sull'«autoesclusione» dell'*underground* (magari internazionale), ma deve cercare di realizzarsi sulla «linea del fuoco»,⁷⁷ che passa fatalmente fra

⁷⁵ A. Spatola, *Verso la poesia totale...*, o. c., p. 12.

⁷⁶ L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 124.

⁷⁷ Le citazioni sono di P. P. Pasolini, tratte da una nostra intervista col poeta («Slobodu shvaćam kao pogibiju od namjerno traženih rana» — «Intendo la libertà come una morte di ferite appositamente cercate», in *Filmska kultura*, Zagabria, XV/1971, n° 75, in cui è stato sfiorato pure il problema dell'*underground*. In merito alla poesia tecnologica, visiva e grafica, Pasolini non è un conoscitore che possa essere

l'élite culturale e il pubblico non coinvolto, cioè fra l'artista e il popolo.⁷⁸ Ecco perchè, purtroppo, appare ancora nobilmente o disperatamente utopistica — se la intendiamo alla lettera (ma non per questo bisogna rinunciarvi!) — un'arte per tutti, «fatta da tutti».⁷⁹

Concludendo, è impossibile evitare qualche riflessione — sia pure in forma di *'legittima autodifesa'* — sul critico di poesia totale (e più generalmente anche sul critico di letteratura contemporanea). Al di là d'ogni ricerca stilistica di vecchio stampo, al di là — perfino — dello strutturalismo, egli non può che ricreare costantemente il proprio metodo, stabilire criteri con riferimenti altrettanto interdisciplinari, cercare d'apprendere sull'estetica e sulla semiologia (ma è un lavoro da portare sempre avanti) più che si può. «Con un occhio al testo e uno al contesto — dice a proposito Pignotti — ecco allora profilarsi quello che Eco chiama felicemente il *critico delle idee*.⁸⁰ Va subito detto che egli non piace al raffinato letterato. Non c'è infatti neanche un manuale che insegna a fare il critico delle idee (mentre ce ne sono anche troppi che insegnano a fare il critico letterario): egli è come Robinson Crusoe, deve farsi tutto da sé. Esplorare il terreno, costruirsi gli strumenti, sperimentare e perfezionare tecniche».⁸¹ E possiamo aggiungere, ancora con Pignotti: «... quello che va cercato di distinguere è l'autentico poeta dai suoi anche brillanti epigoni».⁸²

Si sa che l'accesso alle opere da esaminare a distanza e quello ad altre, viste — magari troppo — da vicino, è notevolmente diverso. Nel primo caso i punti di riferimento sono molteplici: fra il testo e il suo tempo, fra il testo e il proprio tempo, volendo — anche — fra i due tempi. Nel secondo caso il paragone possibile (tranne qualche raro filo diacronico) si stabilisce solo fra l'opera e il tempo presente, che è quello dell'autore ed il nostro; eppure, il pericolo costante d'ingrandire o di deformare i fenomeni visti alla lente (non col cannocchiale!) è alquanto mitigato dalla modestissima speranza d'aver *'inciso'*

chiamato in aiuto (si veda, anzi, la polemica di L. Pignotti con P. P. Pasolini, in *Istruzioni per l'uso...*, o. c., pp. 88—94), ma resta sempre una voce da ascoltare.

⁷⁸ Col termine «popolo» sottintendiamo l'ipotetico «consumatore», senza scordare per questo l'insegnamento di Pavese: «Non si va verso il popolo'. Si è popolo» (*Letteratura americana e altri saggi*, 4^a ed., Einaudi, Torino, 1962).

⁷⁹ A. Spatola, *Verso la poesia totale*, o. c., p. 21.

⁸⁰ Il corsivo è nostro.

⁸¹ L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso...*, o. c., p. 136.

⁸² *Idem*.

— penosamente ma piacevolmente — sui viventi qualche riga, che da altri possa essere riveduta e — in più direzioni (essendoci estranea qualunque intolleranza metodologica) — forse, continuata.

Lucca, 1970 — Zagabria, 1972

*

Ci sia concesso, alla fine, di ringraziare la Direzione della Scuola Normale Superiore di Pisa: una borsa biennale di perfezionamento, assegnataci dalla Scuola, ci ha dato la possibilità di stendere in Italia (fra il maggio e il settembre del '70) la premessa ed i primi quattro capitoli del nostro studio. Gli ultimi due capitoli, invece, sono stati scritti dopo qualche ripensamento, in patria (fra l'ottobre del '71 e il gennaio del '72).

*

Con un criterio non dichiaratamente valutativo, né di preferenza rispetto agli autori assenti, accludiamo alle dieci tavole, alcune foto inedite, da noi scattate durante gli incontri con poeti e critici italiani:

TAVOLA XI Saverio Vollaro nei pressi di Anzio (ottobre 1969).

TAVOLA XII L'incontro di due «isolati»: Umberto Bellintani (a sinistra) e Marcello Landi, a Lucca (giugno 1970).

TAVOLA XIII Bartolo Cattafi, in vacanza, all'isola di Hvar (Croazia, Jugoslavia, luglio 1971).

TAVOLA XIV I partecipanti italiani ai «V Colloqui letterari di Zagabria» (novembre 1971). Da sinistra a destra: Mario Petrucciani, Andrea Zanzotto, Elio Filippo Accrocca e Lamberto Pignotti.

TAVOLA XV Giacinto Spagnoletti in compagnia di Piero Chiara (a sinistra) e di Ruggero Jacobbi (a destra), sulle pendici dell'Etna (nei giorni del «Premio Etna-Taormina», marzo 1972).

DATI ANAGRAFICI DEI POETI:

- ACCROCCA Elio Filippo (Cori, Lazio, 1923)
 ARCANGELI Gaetano (Bologna, 1910 — ivi, 1970)
 ARPINO Giovanni (Pola, Jugoslavia, 1927)
 ARTONI Gian Carlo (Parma, 1923)
 BALESTRINI Nanni (Milano, 1935)
 BARBERI SQUAROTTI Giorgio (Torino, 1929)
 BASSANI Giorgio (Bologna, 1916)
 BELLINTANI Umberto (S. Benedetto Po, Mantova, 1914)
 BELLOLI Carlo (Milano, 1922)
 BETTARINI Mariella (Firenze, 1942)
 BODINI Vittorio (Bari, 1914 — Roma, 1970)
 BONA Gian Piero (Carignano, Torino, 1926)
 BUTTITTA Ignazio (Bagheria, Palermo, 1899)
 CACCIATORE Edoardo (Palermo, 1912)
 CALAGERO Lorenzo (Melicuccà, Reggio Calabria, 1910 — ivi, 1961)
 CATAFI Bartolo (Barcellona, Messina, 1922)
 CECCHINI Agata Italia (Catania)
 CESARANO Giorgio (Milano, 1928)
 CURCI Lino (Napoli, 1912)
 DE PALCHI Alfredo (Legnago, Verona, 1926)
 DOLCI Danilo (Sesana, Jugoslavia, 1924)
 ERBA Luciano (Milano, 1922)
 FABIANI Enzo (Fucecchio, Firenze, 1924)
 FARINELLA Mario (Caltanissetta, 1922)
 FERRETTI Massimo (Chiaravalle, Marche, 1935)
 FIORE Vittore (Gallipoli, Lecce, 1920)
 FORTINI Franco (pseud. di Franco Lattes, Firenze, 1917)
 FRATINI Gaio (Città della Pieve, Umbria, 1921)
 FRATTINI Alberto (Firenze, 1922)
 GEROLA Gino (Terragnolo, Trento, 1923)
 GIUDICI Giovanni (Le Grazie, La Spezia, 1924)
 GIULIANI Alfredo (Pesaro, 1924)
 GIUDACCI Margherita (Firenze, 1921)
 JONA Emilio (Biella, 1927)
 LANDI Marcello (Cecina, Livorno, 1916)
 LEONETTI Francesco (Cosenza, 1924)
 LEVI Primo (Torino, 1919)
 LORA-TOTINO Arrigo (Torino, 1928)
 LUISI Luciano (Livorno, 1924)
 MALANDRINO Bonifacio (Vatolla Cilento, Salerno, 1929)
 MANELLI Raimondo (Gavoi, Nuoro, 1916)
 MARCUCCI Lucia (Firenze, 1933)
 MARNITI Biagia (pseud. di Biagia Masulli, Ruvo di Puglia, 1921)
 MARSAN Corrado (Ancona, 1942)
 MICCINI Eugenio (Firenze, 1925)

MORSUCCI Roberto (Roma, 1919 — Firenze, 1952)
MUCCI Velso (Napoli, 1911 — Londra, 1964)
MUSA Gilda (Romagna, 1924)
NANNUCCI Maurizio (Firenze, 1939)
NICCOLAI Giulia (Milano, 1934)
OMBRES Rossana (Torino, 1931)
ORELLI Giorgio (Airolo, Svizzera, 1921)
ORI Luciano (Firenze, 1928)
PAGANO Gaetano (Castellammare di Stabia, Napoli, 1929)
PAGLIARANI Elio (Viserba, Rimini, 1927)
PASOLINI Pier Paolo (Bologna, 1922)
PICCOLO Lucio di Calanovella (Palermo, 1903 — Capo d'Orlando, 1970)
PIGNOTTI Lamberto (Firenze, 1926)
PORTA Antonio (Milano, 1935)
RABONI Giovanni (Milano, 1932)
RAMAT Silvio (Firenze, 1939)
RINALDI Antonio (Potenza, 1914)
RISI Nelo (Milano, 1920)
ROSSELLI Amelia (Parigi, 1930)
ROVERSI Roberto (Bologna, 1923)
RUSSI Antonio (Napoli, 1916)
SALVI Sergio (Firenze, 1932)
SANESI Roberto (Milano, 1930)
SANGUINETI Edoardo (Genova, 1930)
SANTILLI Lamberto (Frascati, Roma, 1917)
SCOTELLARO Rocco (Tricarico, Lucania, 1923 — Portici, Napoli, 1953)
SPATOLA Adriano (Sapjane, Jugoslavia, 1941)
SPAZIANI Maria Luisa (Torino, 1925)
TOBINO Mario (Viareggio, 1910)
TOTI Gianni (Roma, 1924)
TUROLDO David Maria (Coderno, Friuli, 1916)
VERDI Franco (Verona, 1934)
VILLA Carlo (Roma, 1931)
VIVALDI Cesare (Imperia, 1925)
VOLLARO Saverio (Reggio Calabria, 1922)
VOLPONI Paolo (Urbino, 1924)
ZAGARRIO Giuseppe (Ravenusa, Agrigento, 1921)
ZANZOTTO Andrea (Pieve di Soligo, Treviso, 1921)

BIBLIOGRAFIA

I. Opere poetiche:

- ACCROCCA Elio Filippo, *Ritorno a Portonaccio*, Mondadori, Milano, 1959.
- ACCROCCA Elio Filippo, *Innestogrammi: Corrispondenze*, Rebelato, Padova, 1966.
- ACCROCCA Elio Filippo, *Del guardare in faccia*, Alut, Trieste, 1969.
- ACCROCCA Elio Filippo, *Europa inquieta*, Cias, Roma, 1972.
- ACCROCCA Elio Filippo, *Vagabondaggi per l'Europa* (poesie e prose), Cias, Roma, 1972.
- ARCANGELI Gaetano, *L'Appennino e nuove poesie*, Mondadori, Milano, 1963.
- ARPINO Giovanni, *Il prezzo dell'oro*, Mondadori, Milano, 1957.
- ARTONI Gian Carlo, *Poesie*, Guanda, Parma, 1949.
- ARTONI Gian Carlo, *La villa e altre poesie*, Mantovani, Milano, 1956.
- ARTONI Gian Carlo, *Lo stesso dolore*, Mondadori, Milano, 1963.
- BALESTRINI Nanni, *Come si agisce*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- BALESTRINI Nanni, *Ma noi facciamone un'altra*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Le declamazione onesta*, Rizzoli, Milano, 1965.
- BASSANI Giorgio, *L'alba ai vetri*, Einaudi, Torino, 1963.
- BELLINTANI Umberto, *Forse un viso tra mille*, Vallecchi, Firenze, 1953.
- BELLINTANI Umberto, *E tu che m'ascolti*, Mondadori, Milano, 1963.
- BETTARINI Mariella, *La rivoluzione copernicana*, Trevi, Roma, 1970.
- BETTARINI Mariella, *Terra di tutti*, I—II, raccolta ciclostilata, Firenze, 1970—71.
- BODINI Vittorio, *La luna dei Borboni e altre poesie*, Mondadori, Milano, 1962.
- BODINI Vittorio, *Metamor*, Scheiwiller, Milano, 1967.
- BONA Gian Piero, *I giorni delusi*, Mondadori, Milano, 1955.
- BUTTITTA Ignazio, *La peddi nova*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- BUTTITTA Ignazio, *La paglia bruciata*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- CACCIATORE Edoardo, *La restituzione*, Vallecchi, Firenze, 1955.
- CACCIATORE Edoardo, *Lo specchio e la trottola*, Vallecchi, Firenze, 1960.
- CALOGERO, Lozenzo, *Opere poetiche*, I. Lericci, Milano, 1962.
- CALOGERO Lorenzo, *Opere poetiche*, II Lericci, Milano, 1966.
- CATTAFFI Bartolo, *Le mosche del meriggio*, Mondadori, Milano, 1958.
- CATTAFFI Bartolo, *L'osso l'anima*, Mondadori, Milano, 1964.
- CECCHINI Agata Italia, *Con il giorno e la notte*, De Luca, Roma, 1970.
- CESARANO Giorgio, *La pura verità*, Mondadori, Milano, 1963.

- COPPINI Giusi, *La invitiamo per il giorno...*, Quaderni di Téchne, Firenze, 1970.
- COPPINI Giusi - MICCINI Eugenio: *Il popolo è forte*, Amodulo, Brescia, 1971.
- CURCI Lino, *Un fuoco nella notte*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- CURCI Lino, *Gli operai della terra*, Rizzoli, Milano, 1967.
- DE PALCHI Alfredo, *Sessioni con l'analista*, Mondadori, Milano, 1967.
- DOLCI Danilo, *Il limone lunare*, Laterza, Bari, 1970.
- ERBA Luciano, *Il male minore*, Mondadori, Milano, 1960.
- FABIANI Enzo, *Nomen*, Mondadori, Milano, 1965.
- FABIANI Enzo, *Le ferite*, Rusconi, Milano, 1969.
- FARINELLA Mario, *Tabacco nero e terra di Sicilia*, 2ª ed., Flac-covio Palermo, 1963 (1ª ed. 1951).
- FERRETTI Massimo, *Allergia*, Garzanti, Milano, 1963.
- FIGLIORE Vittore, *Ero nato sui mari del tonno*, Schwarz, Milano 1954.
- FORTINI FRANCO, *Foglio di via*, nuova ed. riveduta, Einaudi, Torino, 1967 (1ª ed. 1946).
- FORTINI Franco, *Poesia ed errore*, Mondadori, Milano 1969 (1ª ed. 1959).
- FORTINI Franco, *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano, 1963.
- FORTINI Franco, *L'ospite ingrato*, De Donato, Bari, 1966.
- FRATINI Gaio, *La signora Freud*, Rizzoli, Milano, 1964.
- FRATTINI Alberto, *Salute nel miraggio*, Storia e letteratura, Roma, 1965.
- FRATTINI Alberto, *Tra il nulla e l'amore*, Quaderni di Persona, Società Edizioni Nuove, Roma, 1969.
- GEROLA Gino, *La valle*, Quartiere, Firenze, 1962.
- GIUDICI Giovanni, *La vita in versi*, Mondadori, Milano, 1969.
- GIUDICI Giovanni, *Autobiologia*, Mondadori, Milano, 1969.
- GIULIANI Alfredo, *Povera Juliet*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- GIULIANI Alfredo, *Il tautofono*, Feltrinelli, Milano, 1969.
- GUIDACCI Margherita, *Paglia e polvere*, Rebellato, Padova, 1961.
- GUIDACCI Margherita, *Poesie*, Rizzoli, Milano, 1965.
- GUIDACCI Margherita, *Un cammino incerto*, Origine, Lussemburgo, 1970.
- GUIDACCI Margherita, *Neurosuite*, Neri Pozza, Vicenza, 1970.
- JONA Emilio, *Tempo di vivere*, Mondadori, Milano, 1955.
- LANDI Marcello, *Speranza da inventare*, Vallecchi, Firenze, 1953.
- LANDI Marcello, *Via, dalla terra*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- LANDI Marcello, *La prova dei pianeti*, Trevi, Roma, 1968.
- LEONETTI Francesco, *La cantica*, Mondadori, Milano, 1959.
- LUISSI Luciano, *Un pugno di tempo*, Guarda, Parma, 1967.
- MALANDRINO Bonifacio, *Il ponte sul fiume*, Rebellato, Padova, 1960.
- MALANDRINO Bonifacio, *Italia sogno delle isole*, Rebellato, Pa-dova, 1962.
- MANELLI Raimondo, *Il cuore a spicchi*, Fratelli Fossataro, Ca-gliari, 1960.
- MARNITI Biagia, *Più forte è la vita*, Mondadori, Milano, 1957.

- MARSAN Corrado, *La condizione marginale*, Rebellato, Padova, 1964.
- MICCINI Eugenio, *Sonetto minore*, Vallecchi, Firenze, 1964.
- MICCINI Eugenio v. COPPINI Giusi.
- MORSUCCI Roberto, *Tempo nostro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1961.
- MUCCI Velso, *Carte in tavola*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- MUSA Gilda, *Il porto quieto*, Schwarz, Milano, 1953.
- MUSA Gilda, *Gli onori della cronaca*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1964.
- MUSA Gilda, *La notte artificiale*, Quartiere, Firenze, 1965.
- NICCOLAI Giulia, *Humpty Dumpty*, Geiger, Torino, 1969.
- OMBRES Rossana, *Le ciminiere di Casale*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- OMBRES Rossana, *L'ipotesi di Agar*, Einaudi, Torino, 1968.
- ORELLI Giorgio, *L'ora del tempo*, Mondadori, Milano, 1962.
- ORI Luciano, *Estremamente variabile*, Téchné, Firenze, 1970.
- PAGANO Gaetano, *Tormento antico*, Rebellato, Padova, 1965.
- PAGANO Gaetano, *Alta e bassa marea*, Isola d'oro, Napoli, 1965.
- PAGANO Gaetano, *Zone segrete*, Isola d'oro, Napoli, 1966.
- PAGANO Gaetano, *Un dorato tepore*, Isola d'oro, Napoli, 1967.
- PAGANO Gaetano, *La stravaganza*, Isola d'oro, Napoli, 1967.
- PAGANO Gaetano, *Un dorato tepore*, Isola d'oro, Napoli, 1967.
- PAGANO Gaetano, *Una rosa e il silenzio*, Heeneman, Amsterdam, 1970.
- PAGLIARANI Elio, *La ragazza Carla e altre poesie*, Mondadori, Milano, 1962.
- PAGLIARANI Elio, *Lezione di fisica e fecaloro*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- PASOLINI Pier Paolo, *La meglio gioventù*, Sansoni, Firenze, 1954.
- PASOLINI Pier Paolo, *Dal diario*, Sciascia, Caltanissetta, 1954.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Longanesi, Milano, 1958.
- PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, 4ª ed., Garzanti, Milano 1963 (1ª ed. 1957).
- PASOLINI Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, 3ª ed., Garzanti, Milano, 1962 (1ª ed. 1961).
- PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964.
- PASOLINI Pier Paolo, *Teorema* (opera poetica solo in parte), 3ª ed., Garzanti, Milano, (1ª ed. 1968).
- PASOLINI Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971.
- PICCOLO Lucio, *Gioco a nascondere — Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano, 1960.
- PICCOLO Lucio, *Plumelia*, Scheiwiller, Milano, 1967.
- PIGNOTTI Lamberto, *Nozione di uomo*, Mondadori, Milano, 1964.
- PIGNOTTI Lamberto, *Una forma di lotta* (poesia e prosa), Mondadori, Milano, 1967.
- PORTA Antonio, *I rapporti*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- PORTA Antonio, *Cara*, Feltrinelli, Milano, 1969.

- ZAGARRIO Giuseppe, *Tra il dubbio e la ragione*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1963.
 ZANZOTTO Andrea, *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano, 1951.
 ZANZOTTO Andrea, *Elegia e altri versi*, Meridiana, Milano, 1954.
 ZANZOTTO Andrea, *Vocativo*, Mondadori, Milano, 1957.
 ZANZOTTO Andrea, *IX ecloghe*, Mondadori, Milano, 1962.
 ZANZOTTO Andrea, *La beltà*, Mondadori, Milano, 1968.
 ZANZOTTO Andrea, *Gli sguardi i fatti e senhal*, Pieve di Soligo, 1969.

2. Antologie:

a. italiane

- ACCROCCA Elio Filippo — VOLTINI Valerio, *Antologia poetica della resistenza italiana*, Landi, Firenze, 1955.
 ANCESCHI Luciano, *Linea lombarda*, Magenta, Varese, 1952.
 ANCESCHI Luciano — ANTONIELLI Sergio, *Lirica del Novecento*, 2^a ed., Vallecchi, Firenze, 1961 (1^a ed. 1952).
 BALESTRINI Nanni — GIULIANI Alfredo, *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.
 CHIARA Piero — ERBA Luciano, *Quarta generazione*, Magenta, Varese, 1954.
 FALQUI Enrico, *La giovane poesia*, Colombo, Roma, 1956.
 FASOLO Ugo, *Nuovi poeti*, Vallecchi, Firenze, 1950.
 FASOLO Ugo, *Nuovi poeti*, continuazione, Vallecchi, Firenze, 1958.
 GIULIANI Alfredo, *I Novissimi*, nuova ed. riveduta, Einaudi, Torino, 1965 (1^a ed. 1961).
 MENDEL Carlotta, *Poesia italiana contemporanea*, Relations latines, Milano, 1966.
 PIGNOTTI Lamberto, *Antologia della poesia visiva*, Sampietro, Bologna, 1965.
 QUASIMODO Salvatore, *Poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958.
 SANGUINETI Edoardo, *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969.
 SPAGNOLETTI Giacinto, *Poesia italiana contemporanea (1909—1959)*, Guanda, Bologna, 1959.
 VIVALDI Cesare, *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Guanda, Parma, 1964.

b. straniere

- BRANDON-ALBINI Maria, *Les jeunes voix de la littérature italienne*, *Entretiens*, n° 17/1960.
 BURCKHARDT Geneviève, *Italie poétique contemporaine*, Dauphin, Parigi, 1964.
 BURCKHARDT Geneviève, *Italie poétique contemporaine*, nuova ed. riveduta e accresciuta, Dauphin, Parigi, 1968.
 HORIA Vintila — PACHECO Jesus Lopéz, *Poesia italiana contemporanea*, Guadarrama, Madrid, 1959.
 KAY George R., *Italian verse*, Penguin books, Harmondsworth, Middlesex, 1965 (ed. precedente 1958).

- LUISE Clotilde — PODESTÀ José Maria, *Treinta jóvenes poetas italianos*, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1958.
- MACHIEDO Mladen, *Novi talijanski pjesnici*, Marko Marulić, Spalato, 1971.
- MIKEŠ Vladimir, *Přerušený ráj*, Československý spisovatel, Praga 1967.
- MONJO Armand, *La poésie italienne*, Seghers, Parigi, 1964.
- RÁBA György, *Modern olasz költők*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- SOLONOVIČ Evgheni, *Italijanskaja lirika XX vek*, Progress, Mosca, 1968.
- SPAGNOLETTI Giacinto — ZLOBEC Ciril, *Sodobna italijanska lirika*, Državna Založba Slovenije, Lubiana, 1968.
- WILLIAMS Emmett, *Anthology of Concrete Poetry, Something Else Press, Inc.*, Nuova York 1967.

3. Opere critiche:

- ACCROCCA Elio Filippo, *Ritratti su misura*, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.
- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo*, I—II, 2ª ed., Samonà e Savelli, Roma, 1966 (1ª ed. 1965).
- Avanguardia e neo-avanguardia* (introduzione di Giansiro Ferrata), Sugar, Milano, 1966.
- BÀRBERI SQUAROTTI Giggio, *Poesia e narrativa del Secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961.
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1966.
- BIGONGIARI Piero, *Poesia italiana del Novecento*, Fratelli Fabbri, Milano, 1960.
- ECO Umberto, *Opera aperta*, 3ª ed., Bompiani, Milano, 1971 (1ª ed. 1962).
- FERRETTI Gian Carlo, *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, Roma, 1964.
- FLORA Francesco, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936.
- FORTI Marco, *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano, 1963.
- FORTINI Franco, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- FORTINI Franco, *Verifica dei poteri*, nuova ed. accresciuta, Mondadori, Milano, 1969 (1ª ed. 1965).
- FRATTINI Alberto, *Poesia nuova in Italia tra ermetismo e neoavanguardia*, Ausonia, Roma, 1966.
- FRATTINI Alberto, *Poeti italiani tra Primo e Secondo Novecento*, IPL, Milano, 1967.
- FRATTINI Alberto, *Poesia nuova in Italia tra ermetismo e neoavanguardia*, IPL, Milano, 1967.
- FRIEDRICH Hugo, *La lirica moderna* (trad. dal tedesco di P. B. Marzolla), Garzanti, Milano, 1958.
- GUERRINI Adriano, *La poesia neurologica*, Rebellato, Padova, 1969.
- GUGLIELMI Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- LUZI Mario, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze, 1965.

- MACRÌ Oreste, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1956.
- PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960.
- PENTO Bortolo, *Letture di poesia contemporanea*, Marzorati, Milano, 1965.
- PETRUCCIANI Mario, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino, 1955.
- PETRUCCIANI Mario, *Idoli e domande della poesia*, Mursia, Milano, 1969.
- PIGNOTTI Lamberto, *Istruzione per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma, 1968.
- QUASIMODO Salvatore, «Discorso sulla poesia», in *Tutte le poesie*, 3^a ed., Mondadori, Milano, 1969 (1^a ed. degli Oscar, 1965).
- RUSSI Antonio, *Poesia e realtà*, La Nuova Italia, Firenze, 1962.
- RUSSI Antonio, *Gli anni della antialienazione*, Mursia, Milano, 1966.
- SALINARI Carlo, *La questione del realismo*, Parenti, Firenze, 1960.
- SANGUINETI Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- SICILIANO Enzo, *Prima della poesia*, Vallecchi, Firenze, 1965.
- SPATOLA Adriano, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969.
- VALLONE Aldo, *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Nistri Lischi, Pisa, 1960.
- VITTORINI Elio, *Le due tensioni*, Mondadori, Milano, 1967.

INDICE DEI NOMI

- Accrocca E. F., 2, 6, 9, 11, 13, 15,
16, 23, 36, 37 n., 39—40, 47,
115—117, 130 n., 132 n., 153, 155,
159, 160.
- Adler A., 97.
- Aiken C., 10.
- Albert-Birot P., 142 n.
- Alberti R., 29.
- Alicata M., 61.
- Alighieri D., 7, 15, 91, 138.
- Alvaro C., 6.
- Alzona M., 26 n.
- Anceschi L., 3, 26 n., 89, 103, 159.
- Angiolieri C., 139.
- Antonielli S., 107, 108 n., 159.
- Antonioni M., 137.
- Apollinaire G., 10, 26, 29, 142 n.,
143 n.
- Aragon L., 10.
- Arbasino A., 90, 131.
- Arcangeli G., 49, 153, 155.
- Armstrong L., 41, 83.
- Arpino G., 6, 31—32, 153, 155.
- Artaud A., 9, 22.
- Artoni G. C., 16, 24, 27—28, 45,
153, 155.
- Asor Rosa A., 33, 54 n., 160.
- Auden W. H., 10.
- Audiberti J., 10.
- Axelos K., 120.
- Babel' I., 9, 60.
- Bach J. H., 70.
- Balestrini N., 15, 16 n., 89, 90 n.,
91, 99—101, 102, 104, 136, 140,
147 n., 153, 155, 159.
- Barbato A., 89.
- Barberi Squarotti G., 3, 11, 32,
69—70, 71, 72 n., 74, 78, 79 n.,
102, 103, 107, 125 n., 153, 155,
160.
- Bassani G., 17, 49—50, 61, 153, 155.
- Baudelaire Ch., 19, 23, 104.
- Belli G., 54.
- Bellintani U., 2 n., 15, 16, 33, 34—
35, 38, 74—79, 153, 155.
- Belloli C., 142, 143, 145, 153.
- Belmondo J.-P., 57.
- Benn G., 10.
- Bense M., 132.
- Bernardini Marzolla P., 19 n., 160.
- Betocchi C., 12, 23, 46.
- Bettarini M., 130 n., 153, 155.
- Bianchi O. H., 18 n.
- Bigongiari P., 5, 6, 160.
- Bilenchi R., 9 n.
- Blok A., 10.
- Bo C., 19, 61.
- Bodini V., 2 n., 10, 13, 29, 43, 153,
155.
- Bolognini M., 137.
- Bona G. P., 29, 153, 155.
- Bonito Oliva A., 140.
- Borges J. L., 71.
- Borlenghi, 19.
- Bradbury R., 118, 134.
- Brancati V., 62.
- Brandon-Albini M., 12, 159.
- Brecht B., 9, 10, 63.
- Bruno G., 7, 100.
- Bueno A., 138.
- Buñuel L., 58.
- Buratti A., 39.
- Burckhardt G., 12, 13, 159.
- Burri A., 14, 136 n.
- Buttitta I., 3, 6, 42, 62—63, 153,
155.
- Buttitta A. P., 90 n.
- Buzzati D., 80.
- Buzzati-Traverso A., 98 n., 110 n.
- Cacciatore E., 103, 153, 155.
- Callas M., 56.
- Calogero L., 3, 21, 22—24, 153.
- Calvino I., 18 n., 56, 57, 77, 96,
108 n., 110, 111, 118, 155.
- Campana D., 6, 12, 13, 14, 22, 23,
50, 112.
- Camus A., 23.
- Caproni G., 6, 12.
- Caravaggio (Merisi M.), 54.
- Cardarelli V., 6, 8, 16 n., 23, 46,
47.
- Carducci G., 91.
- Carrà C., 14.
- Carrega U., 139.
- Carroll L., 142 n., 147.
- Casorati F., 14.
- Cassola C., 17, 56, 90.
- Cattafi B., 12, 13, 14, 15, 16, 25 n.,
28, 44, 120—125, 130 n., 153, 155.
- Catullo G. V., 10.
- Cecchini A. I., 137, 153, 155.
- Cendrars B., 116, 117, 142 n., 143 n.
- Cesarano G., 136, 137, 153, 155.
- Cesare G. I., 7.
- Cetrangolo E., 10.
- Chagall M., 39.
- Charon J. E., 118 n.
- Chiara P., 2 n., 5, 159.
- Cocteau J., 10.
- Conrad J., 31.

- Coppini G., 138, 139, 156, 157.
 Corazzini S., 71.
 Corti M., 3, 103, 107.
 Cousteau J.-Y., 73.
 Cristini L., 145 n.
 Croce B., 23.
 Cummings E. E., 10.
 Curci L., 12, 118 n.—119 n., 153, 156.
 Curi F., 3, 102, 103.

 Dali S., 69.
 D'Annunzio G., 14.
 De Alexandris S., 143.
 De Chardin Teilhard, 50, 118 n., 120.
 De Chirico G., 14, 22 n.
 Delaunay S., 143 n.
 De Libero L., 23.
 Della Riva Bonvesin, 100.
 De Mauro T., 144.
 De Palchi A., 10, 102, 153, 156.
 De Ruggero G., 23.
 De Sanctis F., 1, 86.
 De Sica V., 39, 47.
 Dickinson E., 10.
 Di Giacomo S., 50.
 Dolci D., 42, 64—65, 153, 156.
 Donne J., 81.
 Dorflès G., 113 n.
 Dostojevskij F., 10, 23.
 Du Bellay J., 50.
 Dylan B., 10.

 Eco U., 3, 89, 103, 113 n., 135, 136, 151, 160.
 Ehrenburg I., 9.
 Eichman A., 37.
 Einstein A., 23, 118 n.
 Eliot T. S., 9, 10, 23, 91, 96.
 Éluard P., 9, 10, 63.
 Eminescu M., 117.
 Engels F., 10.
 Enzensberger H. M., 10.
 Erba L., 2 n., 5, 6, 11, 24, 26—27, 28 n., 65, 91 n., 153, 156, 159.

 Fabiani E., 10, 79—80, 125 n., 153, 156.
 Fallacara L., 23.
 Falqui E., 2, 3, 6, 11, 23, 159.
 Farinella M., 6, 44—45, 153, 156.
 Fasolo U., 3, 16, 159.
 Fazion G. P., 145.
 Ferrata G., 89 n., 90 n., 103, 160.
 Ferretti G. C., 160.
 Ferretti M., 71—72, 153, 156.
 Fiore V., 6, 12, 13, 43, 44, 45, 153, 156.

 Flora F., 18, 19, 90, 104, 160.
 Fontana L., 116.
 Forti M., 3, 34, 78, 79 n., 93 n., 107, 125 n., 160.
 Fortini F., 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 29, 35, 36, 37, 57, 59—61, 63, 66, 69, 73, 91, 103, 107, 128—130, 132 n., 153, 156, 160.
 Foscolo U., 100.
 Francesco (San) D'Assisi, 13.
 Frénaud A., 117.
 Fratini G., 10, 83—84, 85, 103, 136, 153, 156.
 Frattini A., 3, 6, 9, 11, 17 n., 47, 48, 74 n., 78, 79 n., 103, 123, 125 n., 153, 156, 160.
 Frezza L., 10.
 Freud S., 91, 97.
 Friedrich H., 19, 104, 160.
 Frost R., 10.

 Gadda C. E., 91.
 Gaeta F., 50.
 Gandhi M., 65.
 Garufi B., 31.
 Gatto A., 2, 6, 12, 14, 23, 35.
 Germi P., 39.
 Gerola G., 6, 45, 62 n., 153, 156.
 Getto G., 6.
 Gide A., 10, 23.
 Giorgi D., 140.
 Giotto (di Bondone), 53, 136 n.
 Gissing G. R., 10.
 Giudici G., 6, 9, 10, 15, 30, 67—68, 69, 73, 153, 156.
 Giuliani A., 6, 11, 15, 89, 90 n., 92, 96 n., 99 n., 100 n., 102 n., 125 n., 136, 140, 147 n., 153, 156, 159.
 Goethe J. W., 9, 10.
 Gomringer E., 142.
 Gongora L., 70.
 Gorkij M., 10.
 Govoni C., 6, 35, 46.
 Gramsci A., 1, 6, 31, 45, 54, 93.
 Grande A., 6.
 Greco E., 14.
 Guareschi G., 14.
 Guerrini A., 3, 11, 105, 106, 160.
 Guglielmi A., 91 n., 92, 103, 136, 160.
 Guidacci M., 6, 10, 12, 13, 15, 16, 28, 79, 80—83, 153, 156.
 Guiducci A., 149 n.
 Gutenberg J. G., 132.
 Guttuso R., 14, 44.

 Halas F., 10.
 Hauser A., 1, 87.

- Heidegger M., 23.
 Heissenbüttel, 145.
 Hemingway E., 84.
 Hikmet N., 63.
 Hitler A., 25, 68.
 Hofmannsthal H. (von), 23.
 Holan V., 10.
 Hölderlin F., 9, 23, 108.
 Horia V., 12, 159.
 Horvat-Pintarić V., 138 n.
 Isgrò E., 136, 140.
 Jacoppi R., 103.
 Jacopone (Da Todi), 13.
 Jahier P., 73, 92.
 Jaspers K., 23.
 Jona E., 132 n., 153, 156.
 Jouve P. J., 10.
 Joyce J., 10, 23, 69, 91, 136.
 Jozsef A., 10.
 Kafka F., 23, 71, 80.
 Kandinskij V., 17 n.
 Kant E., 10.
 Kay G. R., 14, 159.
 Kerényi K., 31.
 Kierkegaard S., 10, 23.
 King M. L., 65.
 Klee P., 17 n., 71.
 Kolosimo P., 57.
 Kriwet F., 145.
 Krusev N., 58.
 Kubrick, 118.
 Lacan P., 110.
 Landi M., 16, 38—39, 48, 117—120,
 130 n., 148, 153, 156.
 Lautréamont I. D., 98 n.
 Lee Masters E., 31.
 Léger F., 133.
 Lenin V. I., 10, 64.
 Leonetti F., 56, 57—58, 73, 153,
 156.
 Leopardi G., 7, 15, 43, 65, 117.
 Leric R., 22.
 Levi C., 6, 30 n., 31, 39, 42.
 Levi P., 37—38, 153.
 Lévi-Strauss C., 31, 110.
 Licini O., 114, 158.
 Lissitzkij E., 138, 142 n., 150.
 Lora Totino A., 142, 143—144, 145,
 153.
 Lorca F. G., 9, 29.
 Louis J., 41.
 Lovey J. C., 143 n.
 Luca (Castellano L.), 140.
 Lukács G., 89.
 Lucrezio T. C., 7, 10.
 Luisi C., 11, 160.
 Luisi L., 6, 12, 47—48, 120 n., 153,
 156.
 Luzi M., 2, 6, 23, 46, 160.
 Machado A., 9.
 Machiedo M., 160.
 MacLeish A., 10.
 Macri O., 2, 3, 18, 161.
 Magno A., 98 n.
 Majakovskij V., 10, 23, 63, 138,
 147, 150.
 Malandrino B., 51, 153, 156.
 Mallarmé S., 10, 18, 19, 23, 104.
 Malquori R., 138.
 Manacorda G., 72, 78, 79 n., 103.
 Manelli R., 45, 153, 156.
 Mann T., 23.
 Manzoni A., 7, 65.
 Manzù G., 14.
 Mao Tse-tung, 112.
 Marcucci L., 136, 138, 140, 153.
 Marcuse H., 105 n., 140 n., 143 n.
 Marinetti F. T., 140 n., 143 n.
 Marini M., 14, 35.
 Marino G. B., 50.
 Markos, 40.
 Marlowe Ch., 10.
 Marniti B., 6, 13, 29, 153, 156.
 Maroević T., 100 n.
 Marsan C., 69, 70, 71, 72 n., 153,
 157.
 Martini S., 136, 140.
 Martinov L., 9.
 Matthiessen F. O., 9, 10.
 Matti L., 147.
 Marulić M., 100 n.
 Marx K., 10, 53, 67, 91.
 Marziale M. V., 7, 10.
 Mascagni P., 62.
 McLuhan M., 132, 149 n.
 Melville H., 31, 121.
 Mendel C., 16 n., 159.
 Mendel G., 16 n.
 Miccini E., 136, 138, 139, 140, 153,
 156, 157.
 Mikeš V., 9, 14, 15, 160.
 Modigliani A., 14.
 Mondadori A., 16 n.
 Mondrian P., 136.
 Monjo A., 13, 160.
 Montale E., 2, 6, 8, 9, 10, 11, 12,
 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 n., 23,
 28, 29, 30, 34, 35, 48, 57, 83, 91,
 107, 112.
 Morandi G., 50.
 Moravia A., 84, 90, 103.
 Morsucci R., 6, 15 n., 40—41, 154,
 157.

- Mounier E., 23.
 Mounin G., 9, 17, 79.
 Mucci E., 139 n.
 Mucci V., 6, 9, 10, 62, 63—64, 154, 157.
 Muccini, 39.
 Musa G., 10, 13, 70—71, 72 n., 154, 157.
 Muccetta C., 43 n.

 Nannucci M., 142, 145—146, 154.
 Nardi P., 13.
 Nardini B., 12.
 Niccolai G., 147, 154, 157.
 Nietzsche F., 23.
 Norwid C., 10.
 Novalis F., 23, 145.

 Ombres R., 6, 10, 32, 102, 154, 157.
 Omero, 35, 117, 121.
 Orazio Q. F., 7.
 Orelli G., 10, 28 n., 29, 154, 157.
 Ori L., 136, 140, 154, 157.
 Ovidio P. N., 38.

 Pacheco J. L., 12, 159.
 Pagano G., 50, 154, 157.
 Pagliarani E., 11, 16, 73, 90, 91 n., 92—96, 104, 105, 106, 136, 154, 157.
 Palazzeschi A., 12.
 Palumbo N., 70.
 Parini G., 7, 65.
 Parise G., 97 n., 98 n., 108 n., 137.
 Parronchi A., 23, 78, 79 n.
 Parrot L., 116 n.
 Pascoli G., 14, 91.
 Pasolini P. P., 3, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 26 n., 28, 29 n., 45, 46 n., 52, 53—57, 58, 61, 66, 69, 72, 73, 91, 93, 103, 125 n., 150 n., 154, 157, 161.
 Pasternak B., 9, 10, 60.
 Pautasso S., 3, 4, 26 n., 52 n.
 Pavese C., 2, 5, 6, 9 n., 12, 18, 21 n., 23, 30—31, 32, 33, 34, 57, 91 n., 94, 151 n.
 Pedio R., 102.
 Pellico S., 105.
 Penna S., 14, 29.
 Pento B., 3, 11, 29 n., 103, 161.
 Perilli A., 14.
 Persio A. F., 125.
 Petronio G. A., 10, 125.
 Petrucciani M., 3, 18, 19, 52 n., 62 n., 103, 105, 140 n., 161.
 Peyrefitte A., 16 n.
 Piccard Au., 73.
 Piccolo L., 3, 6, 21—22, 154, 157.

 Pignotti L., 7—8, 11, 15, 16, 73, 98, 130, 131, 132, 133—136, 137, 138, 139, 140, 141, 143 n., 146, 149, 150, 151, 154, 157, 159, 161.
 Pini M., 89.
 Pintor G., 36, 37 n.
 Pirro U., 33.
 Planck M., 94.
 Plauto T. M., 54.
 Plinio il Vecchio, 65.
 Podestà J. M., 12, 160.
 Polo M., 7.
 Porta A., 10, 15, 91 n., 101, 102, 104, 140, 154, 157, 158.
 Portinari F., 26 n.
 Pound E., 10, 23, 91, 96.
 Pratolini V., 39.
 Prévert J., 26 n.
 Proust M., 10, 23.

 Quasimodo S., 1, 2, 3, 4, 5n., 6, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 19 n., 20, 21 n., 23, 34, 35, 36, 39, 40, 63 n., 84, 123, 132 n., 159, 161.
 Queneau R., 10, 104, 112.

 Raba G., 13, 160.
 Rabelais F., 142 n.
 Raboni G., 4, 68, 69, 154, 158.
 Raffaello (Sanzio), 39.
 Ramat S., 4, 6, 9, 28 n., 29—30, 72 n., 154, 158.
 Read H., 149 n.
 Reale B., 136.
 Rebora C., 91.
 Rigoni Stern M., 33.
 Rilke R. M., 9, 23.
 Rimbaud A., 10, 23.
 Rinaldi A., 15, 49, 154, 158.
 Ripellino A., 10.
 Risi N., 1, 7—8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 28, 65—67, 69, 91, 154, 158.
 Robbe Grillet A., 125.
 Rorschach H., 110 n.
 Rosselli A., 102, 154, 158.
 Rossellini R., 39.
 Rosiello L., 101.
 Rossi A., 95 n.
 Rothko M., 136.
 Rousseau (il Doganiere), 76.
 Roversi R., 13, 33, 46, 57, 58—59, 91, 130 n., 154, 158.
 Russi A., 3, 6, 9, 10, 11, 30, 35, 36—37, 44 n., 51 n., 154, 161.

 Saba U., 8, 12, 13, 14, 16 n., 23, 35, 57, 91.
 Sainte-Beuve Ch.-A., 19.
 Salinari C., 161.

- Salvi S., 6, 10, 68—69, 102, 154, 158.
 Sanesi R., 10, 11 n., 103, 154, 158.
 Sanguineti E., 11, 15, 16, 26, 32, 90, 91, 92 n., 95, 96—99, 101 n., 102, 105, 136, 154, 158, 159, 161.
 Santilli L., 103, 154, 158.
 Sapegno N., 6.
 Sarenco (Sampietro E. R.), 147.
 Sartre J. P., 9, 23.
 Sbarbaro C., 108, 112.
 Scalia G., 3, 89, 103.
 Schlegel W., 145.
 Schopenhauer A., 23.
 Schwitters K., 91, 99.
 Scialoja T., 113.
 Scotellaro R., 6, 12, 13, 14, 16, 28, 30, 32, 41—43, 44, 154, 158.
 Segalen V., 60.
 Sereni V., 2, 6, 12, 15, 18, 33—34, 132 n.
 Shahn B., 38.
 Siciliano E., 103, 161.
 Silone I., 9 n.
 Sinisgalli L., 14, 23.
 Sironi M., 14.
 Soffici A., 14.
 Solmi S., 6, 12, 19, 35.
 Solonovič E., 15, 79, 160.
 Spagnoletti G., 3, 11, 15, 16, 27 n., 35 n., 79, 81 n., 109 n., 111 n., 122 n., 159, 160.
 Spatola A., 14, 15, 101 n., 103, 140, 141, 142, 143 n., 146—147, 150, 151 n., 154, 158, 161.
 Spaziani M. L., 6, 10, 12, 13, 24, 25—26, 154, 158.
 Spirito U., 23.
 Suh-Tsung-hwa, 97, 98.
 Sully-Prudhomme A., 10.
 Sumac I., 76.
 Supervielle J., 10.
 Ščervinskov A., 16.
 Tacito C., 7, 93.
 Tedeschi G., 22, 23.
 Thomas D., 10.
 Tobino M., 23, 33, 34, 38, 154, 158.
 Togliatti P., 100.
 Tola L., 140.
 Tolstoj L. N., 23.
 Tomasi di Lampedusa G., 21, 56.
 Tomasović M., 100 n.
 Toti G., 72 n., 126—128, 130 n., 136, 154, 158.
 Toulet J. P., 10.
 Tresmontant C., 120 n.
 Trismegistos H., 19.
 Trotzky L. D., 55 n.
 Truffaut F., 27, 134.
 Turollo D. M., 6, 12, 29, 154, 158.
 Twain M., 10.
 Ungaretti G., 2, 6, 11, 12, 14, 15, 16 n., 18, 19, 20, 21 n., 23, 28 n., 29, 34, 91, 132 n.
 Valeri D., 12, 13, 46.
 Valéry P., 9, 18, 23, 28, 104.
 Vallone A., 161.
 Van Praag H., 129 n.
 Vasarely V., 144.
 Vassalli S., 103.
 Verdi F., 142, 144—145, 154, 158.
 Verga G., 62.
 Verlaine P., 9.
 Vespignani R., 39, 47.
 Vico G., 7, 137.
 Villa C., 10, 72—73, 154, 158.
 Villa E., 147.
 Virgilio P. M., 7, 10.
 Visconti L., 39.
 Vittorini E., 6, 36, 87, 90, 136, 161.
 Vivaldi C., 3, 6, 10, 11, 13, 15, 16, 26, 27 n., 33, 72 n., 83, 111—115, 130 n., 136, 144 n., 154, 158, 159.
 Vollaro S., 10, 15 n., 16, 46, 83, 84—85, 125—126, 130 n., 154, 158.
 Volpini V., 2, 36, 37 n., 159.
 Volponi P., 32, 154, 158.
 Weil S., 130 n.
 Weininger O., 23.
 Whitman W., 10, 31.
 Williams E., 141, 144 n., 145, 146, 149, 160.
 Williams W. C., 10.
 Wittgenstein L., 10, 144.
 Wols (Schulze-Battman O. A.), 111.
 Yeats W. B., 10.
 Yourcenar M., 10.
 Zagarrío G., 6, 9, 10, 44, 45, 71, 154, 158, 159.
 Zanzotto A., 9, 11, 12, 13, 15, 16, 23, 24—25, 77, 107—111, 113 n., 130 n., 132 n., 148, 154, 159.
 Ziveri G., 140.
 Zlobec C., 15, 79, 160.
 Zweig S., 23.