

Novecento in limine: la poesia italiana tra neovanguardia e postmodernismo (1976-1996). Percorsi di lettura

Alessandro Iovinelli
Facoltà di Lettere, Zagreb

La dialettica tra avanguardia e tradizione è una costante che segna lo svolgimento del XX secolo. Ma quali sono le maggiori voci della poesia italiana d'avanguardia nell'ultimo ventennio? Muovendo dall'esame di alcune antologie poetiche, il saggio si sofferma su teorie, poetiche e testi, che si situano tra la neoavanguardia e il postmoderno. A partire dalla definizione di *terza ondata*, usata per l'ultima generazione di poeti d'avanguardia, la seconda parte dello studio presenta i principali filoni espressivi emersi recentemente: la linea sperimentale e plurilinguistica, la linea che metalinguisticamente si confronta con i modelli ereditati dal passato, la linea che fa della poesia una forma di ricerca filosofica.

1. Le coordinate spaziotemporali e socioculturali

Giunti ormai al compimento del Novecento e alle soglie di un nuovo secolo, anzi di un nuovo millennio, si pone in sede di riflessione critica sempre con maggiore urgenza il problema di una riconsiderazione globale (*pancronica*), che ci aiuti a sistemare e comprendere la complessità, perfino sovrabbondante, di un secolo, appunto il Ventesimo, che ha conosciuto e provato sulla sua stessa pelle, tutto e il contrario di tutto: la morte dell'arte e la sua mercificazione, l'estetismo di massa e il *kitsch*, il trionfo delle figure del *moderno* (come l'*engagement* degli intellettuali, la nascita dell'industria culturale, il sincretismo tra utopie politiche e movimenti artistici) e il suo inarrestabile dissolvimento con l'approdo poi alla *postmodernità*.¹

¹ In Italia il termine "postmoderno" è arrivato nel 1981 con la traduzione del testo di Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna* (Feltrinelli, Milano), due anni dopo quindi l'edizione originale. Del 1984 è l'altro libro-guida: *Il postmoderno e la logica del tardo capitalismo* di Fredric Jameson.

A volte, lo storico, il critico, insomma l'osservatore dei fenomeni estetici, sarebbe tentato di individuare la chiave del sistema letterario preso in esame, all'interno dei modelli epistemologici di altre discipline, come, per esempio, la linguistica storica: forse applicando le *quattro dimensioni della variazione sincronica di una lingua*² al campo strettamente poetico, si riuscirebbe a mettere ordine tra le numerose correnti, tendenze e poetiche, che si sono espresse ed articolate in manifesti e riviste, collane editoriali ed *happening* culturali, raccolte di versi ed esempi di critica militante.

Tuttavia non c'è dubbio che un'operazione come questa – cioè di classificazione e discussione di un materiale quanto mai magmatico – possa partire da una delle categorie centrali della dimensione estetica del Novecento: la nozione di *avanguardia*. Anzi, direi di più: a partire da Baudelaire – non a caso lo stesso coniatore del medesimo lemma "avant-garde"³ – dobbiamo all'insieme dei movimenti di avanguardia non soltanto la produzione di opere di altissimo significato (e non esclusivamente, com'è ovvio, nello spazio letterario, ma anche, e forse più, nella pittura, nella scultura, nella musica e nel teatro), ma soprattutto la realizzazione di un evento epocale: il distacco dell'arte novecentesca dalla grande tradizione. Di qui il significato innanzi tutto storico delle avanguardie, "la straordinaria ricchezza – per riprendere un giudizio di Fortini – delle esperienze e l'impeto con cui hanno completamente distrutto una nozione di arte, di artista e di scrittore, che era stata ereditata dal Rinascimento".⁴ E di qui un'ulteriore conseguenza, che riguarda direttamente il discorso critico sulla poesia: l'immagine poetica che ha lasciato il Novecento potrebbe icasticamente configurarsi come il prodotto di una continua e mai risolta dialettica tra avanguardia e tradizione.⁵ Da intendersi

² Maurizio Dardano, "Profilo dell'italiano contemporaneo", in: *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. II (*Scritto e parlato*), Einaudi, Torino, 1994, p. 344.

³ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", in: *Le Figaro*, 26-29 novembre, 2 dicembre 1863 (trad. it. in: *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze, 1948, pp. 185-235).

⁴ Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino, 1965, p. 99.

⁵ Personalmente preferisco la coppia antinomica avanguardia/tradizione all'altra, pur maggiormente accreditata, di avanguardia/restaurazione. Ricordo altresì che in quel modo è intitolata una delle migliori antologie del Novecento: Vittorio Boarini -Pietro Bonfiglioli, *Avanguardia e restaurazione*, Zanichelli, Bologna, 1976 – considerata ancora oggi esemplare per "la passione ermeneutica" combinata alla "passione (senza virgolette) politica" (cfr. Paolo Giovannetti, "Crisi di apparato – la poesia nelle antologie per il biennio", in: *I Limoni*, a cura di Francesco De Nicola e Giuliano Manacorda, Caramanica editore, Latina, 1996, p. 43). Una menzione particolare va al volume quarto di *Testi nella storia* (a cura di Cesare Segre e Clelia Martignoni, Bruno Mondadori, Milano, 1992), il cui sguardo sul Novecento è tra i più completi ed aggiornati tra quelli che circolano negli ambienti scolastici ed universitari. Tra le antologie dedicate esclusivamente alla poesia italiana novecentesca, il richiamo d'obbligo è a due celebri raccolte di qualche anno fa: *Poesia italiana del Novecento* (Torino, 1969) di Edoardo Sanguineti e *Poeti italiani del Novecento* (Milano, 1978) di Pier Vincenzo Mengaldo. Da ricordare, infine, che, negli stessi anni, Mladen Machiedo ha presentato al pubblico di lingua croata due volumi antologici di rara completezza

però non come una dualità antinomica, tanto meno caricata in senso manicheistico, ma come la compresenza speculare di due facce di un'unica realtà, nella quale i ruoli dell'azione drammatica, pur se globalmente delineati, hanno poi conosciuto qualche inquietante (eppure straordinario) "gioco delle parti".⁶

La "strategia d'urto"⁷ delle avanguardie ha raggiunto il *climax* della conflittualità (e della creatività) in due fasi distinte.

La prima coincide con l'età delle *avanguardie storiche*, sorte in Europa tra l'inizio del secolo, la Grande Guerra e gli anni Venti: il futurismo, il dadaismo, il surrealismo, l'espressionismo. Di questi movimenti il più rappresentativo per la cultura italiana resta senz'altro il futurismo: e non soltanto per la figura di Filippo Tommaso Marinetti e di altri esponenti (i Boccioni e i Carrà, ma pure gli stessi Govoni e Palazzeschi), ma proprio per la polarizzazione della polemica contro la tradizione – in un paese nel quale, dopo il Rinascimento, la concezione classica dell'arte era stata – a lungo – tutto o quasi.

La seconda fase ha coinciso con gli anni Sessanta ed è stata la stagione delle *neoavanguardie*. In Italia il centro di questo fenomeno è stato costituito dal Gruppo '63, le sue riviste hanno trovato ne *Il Verri* la voce più autorevole, la produzione testuale ha validato nell'ormai celeberrima antologia *I Novissimi* di Alfredo Giuliani una sorta di nuovo canone poetico.

Quel che è successo dopo è l'asse portante di questo studio: le principali manifestazioni della poesia d'avanguardia negli ultimi quindici-vent'anni, e quindi i testi, i dibattiti, le polemiche, le teorie critiche, saranno ripercorse attraverso uno sguardo panoramico, in cui lo svolgimento diacronico e la referenzialità sincronica procederanno di pari passo nell'opera di informazione e di riflessione, che sorge sempre dalla

critica e documentaria: *Novi talijanski pjesnici* (Spalato, 1971) e *Antologija talijanske poezije XX stoljeća* (Sarajevo, 1982). Da segnalare che quest'ultima contiene già due sezioni finali ("Neomanieristi" e "Dal campo delle prognosi") dedicate anche all'opera di autori affermatasi negli anni Settanta.

⁶ È il caso degli esiti assolutamente straordinari di alcuni poeti della linea "antinovecentesca", i quali, come il Penna di *Una strana gioia di vivere* (1956), o il Caproni del *Conte di Kevenhueller* (1986), hanno piegato gli strumenti stilistici e metrici della tradizione verso approdi affatto eversivi per tematiche e struttura. In generale, sul carattere polivalente di questa linea poetica, rimando al fondamentale *La tradizione del Novecento*, (Feltrinelli, Milano, 1975) di Pier Vincenzo Mengaldo.

⁷ Riprendo questa metafora dalla voce *Avanguardia*, curata da Alberto Asor Rosa, della *Enciclopedia Einaudi* (vol. II, 1977): "La lunga serie di esplosioni-implosioni, a cui sostanzialmente si riduce la storia dell'avanguardia artistico-letteraria, corrisponde all'esigenza di costruire una strada nuova di ricerca e di esperienza con lo stesso sistema con cui si costruisce una strada nella roccia; ponendo una serie di mine nei punti di maggior resistenza, che sono fuor di metafora, la tradizione, il gusto dominante, le strutture stesse della percezione artistica, le concezioni estetiche e formali, il rapporto dell'artista con la società, le capacità di ricezione del pubblico-massa..." (pp. 209-210).

stessa domanda: quali sono le maggiori voci dell'*avanguardia* nella poesia italiana di fine Novecento?

2. Le antologie poetiche degli anni Settanta e Ottanta: tra restaurazione e rigenerazione

Senza voler anticipare alcune considerazioni finali circa il difficile rapporto tra poesia e mercato editoriale, bisogna però ugualmente partire da un dato, per così dire "strutturale", almeno dal punto di vista dell'estetica della ricezione: data la costante impermeabilità del mondo dell'editoria verso il libro di poesia, l'unico modo – forse – di rendere "visibile" un autore e conosciuti i suoi testi è stato – più delle riviste, più delle stesse letture in pubblico – l'antologia. E proprio per questo è dalle antologie degli anni Settanta, che può muovere il discorso sull'ultima poesia italiana. Qui di seguito, ricorderò le tappe fondamentali.

Nel 1975 Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli curano *Il pubblico della poesia* (Lerici, Cosenza). Nel 1977 Giancarlo Majorino dà alle stampe *Poesie e realtà* (Savelli, Roma). Nel 1978 Enzo Di Mauro e Giancarlo Pontiggia riuniscono i testi di una nuova tendenza poetica dentro alla raccolta dal titolo di per sé emblematico: *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* (Feltrinelli, Milano). Chiude il decennio l'antologia di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta* (Dedalo, Bari).

Queste sillogi hanno alcuni caratteri in comune: il rinnovamento generazionale (prevalgono infatti i poeti nati negli anni Quaranta), la classificazione regionale (si parla spesso di "scuola romana", di "scuola lombarda", e così via), un riaccreditato interesse per la comunicazione intersoggettiva (a volte intesa come resoconto della propria storia personale, a volte trasformata in un intervento diretto sulla realtà, anche di tipo politico). Su tutti prevale comunque un dato di fondo: la polemica contro i capisaldi della poetica della neoavanguardia. Per questo motivo, l'operazione di Di Mauro e Pontiggia finirà per coniare la stessa etichetta di un vasto campo di poeti cosiddetti "innamorati". A rileggere oggi le loro dichiarazioni iniziali, si capisce agevolmente dove andassero a parare certe predicazioni della nuova poesia "innamorata", in quanto *colorata, rapinosa, meravigliosa e inarrestabile*: si trattava della riscoperta della dimensione esistenziale dell'atto poetico, con un Io non più negato, ma anzi energicamente riaffermato, sia pure attraverso l'ammissione della sua labirinticità – Derrida l'avrebbe chiamata "disseminazione dell'Io", Pessoa più simbolicamente "eteronimia".⁸

Allo stesso tempo, occorre anche aggiungere che – vent'anni dopo – l'unitarietà di quella selezione di autori appare infranta e contraddetta dagli stessi protagonisti, i quali

⁸ A tal proposito, cfr. Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, 1972, e Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*, Adelphi, Milano, 1984.

– esplicitamente come Milo De Angelis (a partire da *Millimetri*, 1983) o implicitamente come Valerio Magrelli (in *Nature e venature*, 1987) – hanno preso le distanze dalla categoria di "poeti innamorati" ed hanno percorso altre strade, senz'altro più problematiche.⁹ Sicché, a tutt'oggi, dovendo indicare un esempio autorevole di poesia *sublime*, saldamente ancorata alla tradizione del simbolismo primonovecentesco, si impone un nome su tutti, quello di Giuseppe Conte. I suoi accenti antisperimentali e neo-orfici sono stati confermati ad ogni sua nuova opera: *L'ultimo aprile bianco* (1979), *L'Oceano e il ragazzo* (1983), *Equinozio d'autunno* (1987), *Le stagioni* (1988). In Conte ritroviamo l'insegnamento della grande tradizione lirica italiana e soprattutto una certa concezione del poeta e del suo linguaggio. Sorprendente non è certo il suo rifiuto della generazione della neoavanguardia, semmai un altro punto: come fosse possibile ancora negli anni Settanta e negli anni Ottanta dimenticare che gli archetipi lirici fossero entrati in crisi già alle soglie del nostro secolo con l'"erranza" di un Campana e l'"antipoesia" di un Gozzano.

Da questo all'accusa di *restaurazione* da parte degli epigoni dell'avanguardia, il passo sarebbe stato breve. Così nel 1989 Franco Cavallo e Mario Lunetta avrebbero contrapposto alla linea post-simbolista allora in auge una nuova antologia: *Poesia italiana della contraddizione* (Newton Compton, Roma). Ed è altresì significativo osservare come la scelta dei testi poetici fosse preceduta e seguita da corpose sezioni dedicate ai testi teorici – secondo la più tipica tecnica del pensiero dell'avanguardia novecentesca.

3. La riflessione teorica dell'ultima avanguardia

L'importanza di un'antologia come *Poesia italiana della contraddizione* non sta meramente nella quantità e nella qualità degli autori italiani proposti, peraltro selezionati secondo un criterio di vasta apertura, quanto nella struttura teorico-critica che sostiene l'intero impianto letterario.

Il saggio introduttivo di Lunetta, per la sua lucidità consequenziale, non lascia alcun margine ad interpretazioni equivoche:

*non crediamo alla Poesia, ma al Testo. E proprio in poesia, non crediamo alla dialettica dei Sentimenti ma alla dialettica dei Linguaggi.*¹⁰

Da qui discende una complessa rielaborazione dell'atto poetico, inteso come *scrittura materialistica*, ovvero di una letteratura tesa alla "valorizzazione delle valenze

⁹ Ricordo che l'intera produzione di Magrelli è ora raccolta in *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi, Torino, 1996). Ma il lettore croato ha potuto fruire già da tempi di una scelta antologica dell'opera di questo poeta romano, grazie alla notevolissima traduzione di Mladen Machiedo (*Pojave*, Talijanski kulturni institut, Zagreb, 1990).

¹⁰ Mario Lunetta, "Un'allegria straziata dal dolore", in: *Poesia italiana della contraddizione*, Roma, Newton Compton, Roma, 1989, p. 14.

ironiche, polemiche, dissacranti, autocritiche della scrittura, impegnate ad analizzare e ad oggettivare se stessa nonché a mettere in crisi il codice predeterminato dei suoi valori affettivi, sentimentali e autobiografici".¹¹

La posizione di Lunetta – lui stesso poeta, romanziere e prosatore – sintetizza efficacemente il percorso teorico svolto dal gruppo di *Quaderni di critica*.

Prima però di affrontare questo aspetto del problema, bisogna richiamare un nodo della letteratura del nostro secolo, tanto centrale quanto scontato: lo stretto, strettissimo, rapporto tra teoria critica e produzione dei testi. In altri termini: anche la storia dell'avanguardia si combina con una nuova teoria critica. Non si tratta di sottolineare ancora una volta la funzione di supporto e di volano svolta dalle riviste (da *La Ronda* a *Solaria*, da *Il Politecnico* a *Il Verrì*) nel dibattito culturale novecentesco. Il punto è semmai un altro: occorre sottolineare la costante teorica e, in un certo senso, metalinguistica del sistema letterario contemporaneo.¹²

Lo sviluppo, in termini gnoseologici ed estetici, della ricerca condotta dal gruppo dei *Quaderni di critica* è davvero esemplare.¹³

È una posizione che individua e ricerca precedenti e interlocutori, bersagli e programmi. Tra gli interlocutori fitto è il dialogo con Edoardo Sanguineti e la sua opera poetica e critica di "sabotaggio della letteratura", ancor più fitto il confronto con Paolo Volponi – non solo il narratore de *La macchina mondiale*, ma ancor di più lo sperimentatore di *Corporale* e di *Con testo a fronte*.¹⁴ Quanto ai "maestri" da cui apprendere, tra l'Auerbach degli *Studi su Dante* e il Dalla Volpe della *Poetica del Cinquecento*, assiologico è il richiamo al Benjamin del *Dramma barocco tedesco* e, ovviamente, dell'*Angelus Novus*. E tutta di ascendenza benjaminiana è la nozione di *allegoria*, che del linguaggio di quest'avanguardia costituisce e costituirà (insieme con altre parole-chiave – sperimentalismo, antagonismo e, appunto, contraddizione – ed insieme con altre categorie – opera aperta, plurilinguismo, metalinguaggio) l'asse portante della ricerca teorica e della produzione testuale:

¹¹ Mario Lunetta, *ivi*, p. 23.

¹² Cfr. Alberto Asor Rosa, *Letteratura Italiana*, vol. I (*Il letterato e le istituzioni*), Einaudi, Torino, 1982, pp. 12-13, in particolare l'affermazione: "Sklovskij, Eichenbaum, Jakobson, Mukarovskij, Lukács, Bachtin, Frye, Barthes, Blanchot sono da annoverare tra gli scrittori più importanti del nostro tempo."

¹³ Intorno ai *Quaderni di critica* si raccolgono, tra gli altri, Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi. Per una bibliografia essenziale cfr.: *Per un'ipotesi di "scrittura materialistica"* (Foggia, Bastogi, 1981); la relazione presentata al convegno del Gruppo '93, Milano 9-10 giugno 1990; "Allegoria e antagonismo" in: *Terra del fuoco* nn. 15-16-17, 1992; "Attraverso e contro. Continuità e discontinuità nelle recenti tendenze di avanguardia", in: *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994.

¹⁴ Sul rapporto tra il gruppo di *Quaderni della critica* e Paolo Volponi, cfr. il volume *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos Editrice, Roma, 1996.

*Se il simbolo dice univocamente la congiunctio che è il suo sé, e dunque non dice, giacché la congiunctio, il suo sé, è per suo statuto mistero ineffabile, l'allegoria, fin dall'origine racchiusa nel suo etimo, dice la "lettera" e, insieme, dice altro: dice almeno due volte. All'autoreferenzialità narcissica e dispotica del simbolo, alla sua intransitività, si oppone la transitività dell'allegoria che si fonda su un'istanza di comunicazione ed è istituzionalmente polisensa. Il simbolo è 'privato', il suo spazio d'elezione è un sacro recinto, un tempio con l'io nel ruolo di lirico officiante; vi può accedere, per mistico rapimento, chi abbracci la fede senza tentennamenti: il simbolo è religione, indiscussa epifania del verbo. L'allegoria, invece, è profana, pubblica, dunque politica: il suo spazio è aperto e non reca tracce di nessun io-dio.*¹⁵

Il passaggio dal piano degli enunciati teorico- programmatici a quello più complesso dei movimenti culturali e, ancor più, dell'espressione di testi poetici coerenti con la definizione dello spazio creativo, è stato – come sempre – molto tormentato e conflittuale: già il Gruppo '93 ha rappresentato una dialettica più frastagliata di riviste, autori e punti di vista, negli anni successivi poi il carattere "militante" di gran parte degli interventi critici ha prodotto un'ulteriore frammentazione dei gruppi d'avanguardia in Italia. Ed è, probabilmente, un ulteriore indizio della situazione postmodernità questo continuo sovrapporsi, quasi babelico e pandemonico, di avanguardie su avanguardie. Non c'è dubbio però che – a parte gli atti di un altro seminario, tenutosi a Bologna nel gennaio '94 – il lavoro di ricerca svolto in questa direzione abbia consegnato un testo fondamentale per chi volesse avvicinarsi all'ultimissima produzione dell'avanguardia italiana: *Terza Ondata – Il nuovo movimento della Scrittura in Italia*. Quest'antologia ha riunito saggi e testi di oltre venti autori, raccolti e presentati non più secondo un ordine cronologico o alfabetico, bensì secondo generi e filoni: *il ritorno della funzione-dialetto, l'allegoria dei modelli, la semiosi del grottesco, la scrittura come Noesi, le micrologie del quotidiano*.¹⁶

Poche volte negli ultimi anni in Italia, il dibattito intorno a un libro è stato così ricco ma anche così violento. La polemica ha riguardato un po' tutta l'operazione condotta dai curatori (Di Marco e Bettini): il numero e la qualità degli autori scelti, la loro sistemazione tematica, e così via.¹⁷ A mio avviso, tuttavia, il vero cuore della questione resta un altro ed è la tesi di fondo di tutto il libro. Di Marco ha chiarito senza mezzi termini la sua identità, allorché "deletterarizzando" l'idea di avanguardia, così la definisce:

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ Cfr. Filippo Bettini – Roberto Di Marco, *Terza Ondata – Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna, 1993.

¹⁷ Significative in questo dibattito due diverse posizioni. Da una parte, il giudizio molto calibrato di uno studioso, in genere prudentissimo nella valutazione delle neoavanguardie, quale Giuliano Manacorda. Dall'altra, la stroncatura di Romano Luperini, in passato sulla stessa linea del Gruppo '93, ora ipercritico con la *Terza Ondata*. Si pensi che, dopo aver lamentato l'assenza di alcuni autori (Berisso, Cepollaro, Gentiluomo), egli bolla *in toto* come superata la stessa metodologia su cui si fonda la silloge di Bettini e Di Marco (Cfr. "L' Immaginazione", n. 103, 1995).

*L'Avanguardia non è mai una corrente, ma è sempre la rappresentazione-espressione della contraddizione, e se è tendenza letteraria o artistica lo è precisamente, in definitiva, perché è critica allegorica dell'Economia Politica.*¹⁸

A prescindere dal fatto che si possa condividere o meno l'enunciato teorico, a me sembra comunque un buon sistema quello di condurre una ricognizione sull'ultima produzione poetica italiana, tenendo presente le coordinate secondo le quali Bettini e Di Marco riorganizzano il materiale poetico in *Terza Ondata*: testi che si caratterizzano per la reinvenzione dell'uso letterario dei dialetti, altri testi che attraversano e superano le forme ereditate dalla tradizione, altri infine che riconcepiscono l'espressione poetica come una manifestazione del pensiero filosofico (di qui il sintagma di "pensiero-poetante", secondo il calco lacaniano di Antonio Prete).

4. Lo sperimentalismo linguistico tra dialetti e neolingue

Il problema del linguaggio della poesia è al centro di tutta la dimensione estetica del Novecento. E riguarda non soltanto i territori linguistici esplorati dai poeti, ma, più in generale, tutti coloro che si devono misurare con la *poiesis* in quanto tale. La lingua come comunicazione e/o come espressione, la dualità tra individualità ed omologazione, il conflitto tra oralità e letterarietà della scrittura, hanno finito per attribuire oggettivamente una nuova funzione all'uso letterario dei dialetti.

Se è vero quanto afferma Beccaria sull'esistenza di una *lingua poetica* novecentesca, risolta lungo la polarità tra la coinè pascoliano – dannunziana da una parte, e quella ermetico – montaliana dall'altra, allora l'antagonismo anti- istituzionale delle avanguardie, fatto di "oltranzie stilistiche", di "procedimenti onomatopeici", di "libertà di ritmi e di suoni", non poteva non incontrare lungo il suo cammino la rinascita della poesia dialettale.¹⁹ Anzi, se si pensa al progressivo estendersi della lingua delle aeree urbane a danno di un'inarrestabile erosione delle parlate locali e regionali, meglio si comprendono certi caratteri di tutta la poesia dialettale dell'ultimo quarantennio: lo "smarcamento dai tratti più vernacolari", l'"affinamento delle caratteristiche liriche, *endofasiche*", perfino il "recupero ai territori della poesia [di] dialetti isolati o di nessuna tradizione culturale o letteraria": "dal gravense di Marin ad un friulano astoricamente gravitante sull'area veneta del Tagliamento di Pasolini [...], dal tursitano di Pierro e il romagnolo di Baldini, con la variante di Sant'Arcangelo di Tonino Guerra, al solighese, con spiragli sul dialetto *grande*, la coinè illustre veneziana e veneta, di Zanzotto".²⁰

¹⁸ Roberto Di Marco, *Lo stato delle cose*, ivi, p. 13.

¹⁹ Gian Luigi Beccaria, "Dal Settecento al Novecento", in: *Storia della lingua italiana*, vol. I, (*I luoghi della codificazione*), pp. 724-725.

²⁰ Ivano Paccagnella, "Uso letterario dei dialetti", in: *Storia della lingua italiana*, vol. III (*Le altre lingue*), ivi, pp. 536-537.

Di qui il carattere originale della "riscoperta" e del "riuso" della "funzione – dialetto" da parte di alcuni poeti dell'avanguardia contemporanea, laddove il dialetto non è tanto *le langage du coeur*, quanto più spesso un autentico *grammelot* in cui si incontrano "le lingue decadute o emarginate – quelle delle minoranze settentrionali o del sottosviluppo meridionale, i neodialetti contaminati e derivati (il siculo – torinese, il calabro – lombardo, ecc.), lo stesso gergo dei coatti e dei *senza nome*".²¹ Il che non significa però dimenticare – sempre e comunque – le proprie origini idiomatiche e culturali. È il caso di Carmine Lubrano (nato a Pozzuoli nel 1952) e di Mariano Baino (nato a Napoli nel 1953), per i quali il rapporto con la grande cultura meridionale funziona da sostegno e da volano della nuova creazione artistica.

La *poiesis* di Lubrano si svolge dai primissimi anni Ottanta in una campo via via arricchitosi di nuovi referenti: libri-oggetto e libri-opera in copie limitate, audiovisivi e cassette di poesia sonora, e *Terra del Fuoco*, la rivista da lui diretta, un vero e proprio laboratorio delle esperienze di avanguardia. Nel suo ultimo volume, *del vomire in bordella*, Lubrano fa ampio uso – ancora una volta – di generi (e registri): l'epistola, il *pamphlet*, il poemetto. Ciò che dà una continuità al suo *fare poetico*,²² il suo ondivagare tra Immagini e Testi, tra "poesia lineare" e "poesia visuale", è il costante richiamo all'eredità linguistica e culturale rappresentata da Napoli: dal riutilizzo dei testi antichi (qui *de la bestia trionfante* del nolano Giordano Bruno, del resto evocato nella dedica) allo squarcio costituito da singoli testi (come *aroce pummarole* e il consuntivo di *finalino*).²³

Ancor più eloquente l'esito in direzione postmoderna dello sperimentalismo di Baino, il quale, a partire da *Camera Iperbarica* (1983), ha realizzato opere nelle quali il *pastiche* fonetico-semantico si presta ad un uso e un'interpretazione *polisensi*.

'O' *Ggeniuslò* (contrazione del latino *genius loci*) parte da una citazione del Baudelaire più spaesato nella modernità urbana, per restituirci una visione della Napoli di oggi ('ccà metropoli e folla - [qui metropoli e folla]) come possente allegoria della massificazione metropolitana: *non nu cuorpo ma 'o cuorpo / d''e cuorpe, / ca struscjano annanze e arrete e dint' 'e 'ffora e 'ncopp'e / sotto* [non un corpo ma il corpo dei corpi, che strusciano davanti e indietro e dentro e fuori e sopra e sotto]. Scenario apocalittico che ci aiuta, fra l'altro, a misurare lo scarto temporale tra gli anni della neoavanguardia e del Gruppo '63 e i nostri. Si pensi a *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani: la "*grande Milano*" degli anni Sessanta in cui è ambientata la storia, pur se imponente scenario urbano, ammette ancora uno sguardo individuale che la osservi e la

²¹ Filippo Bettini, *La Terza Ondata*, ivi, p. 84.

²² Riprendo questa definizione da Adriano Spatola, solitario poeta visuale della generazione precedente, che per primo la applicò a Lubrano per spiegarne la fisicità della scrittura (cfr. "Possibili Confluenze", in: *Egemonia dell'Arabesco – scritti sul fare di Carmine Lubrano*, T.d.F. edizioni, 1990).

²³ Carmine Lubrano, *del vomire in bordella*, Parigi-Napoli- New York, 1993, pp. 28 e 84.

soffra ("Carla non lo sapeva che alle piazze / alle case ai palazzi periferici succede / lo stesso che alle scene di teatro"). L'universo metropolitano postmoderno invece non consente più l'esistenza di individui umani e riconoscibili:

"na serpe se magna stess'essa, se mozzeca 'a cora 'nzevata d' 'a mazzamma umana" [un serpente, mangia sé stesso, si morde la coda unta di minutaglia umana].²⁴

L'ipertesto (per dirla con Jameson) se, da una parte, scarta i cascami della "poesia in dialetto" legati alla "napoletanità" o alla "napoletaneria", di cui una volta ha parlato Sanguineti, dall'altra, si apre ad altri mondi letterari, dei quali accoglie concreti lacerti tematici e linguistici: gli *Exercices de style* di Queneau, la *Nouvelle Justine* di Sade, la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* di Diderot, gli estratti dei bandi borbonici ottocenteschi, perfino taluni passaggi del medievale Bonvesin de la Riva. La forte valenza intertestuale di ogni opera in versi trova poi conferma in un'altra prova, anch'essa tipica della cultura postmoderna: la traduzione. Prendendo di mira *A la memoria de la muerte y del infierno* di Luis de Góngora y Argote, Baino per di più non si cimenta soltanto con una delle pietre miliari della letteratura secentesca, ma con un sonetto (e con un autore) che ha affascinato e tormentato poeti traduttori del calibro di Ungaretti e Fortini. Eppure, il paradosso di superare i condizionamenti di una rigida strumentazione filologica, per contro adoperando le capacità espressive della lingua *cible* (il dialetto partenopeo), produce un singolare effetto di rivitalizzazione della sensibilità barocca. Basti pensare a come è resa da Baino la seconda quartina:

Revistate dint' 'e segne d' 'e muorte,
fredda cénnere e ossa spullecate,
pure si so' 'nfasciate e 'nprufumate:
senz' 'a pietà 'nguente e ffasce so' tuorte.²⁵

[Revolved tantas señas de mortales, desnudos huesos y cenizas frías, a pesar de las vanas, si no pías, caras preservaciones orientales.]

Se le traduzioni di *caras preservaciones orientales* di Ungaretti (*balsami*) e Fortini (*odorose resine*) restano più aderenti al valore semantico del sintagma spagnolo, non di meno 'nguente e ffasce di Baino restituisce all'immagine una marcatura emotiva alla maniera di Góngora.

Il più recente approdo cui è pervenuto Baino conferma la sua ormai consolidata esperienza di autore postmoderno. *Fax giallo* è un poemetto che ambisce a riprodurre gli stilemi del romanzo alla Eco: un *palinsesto* capace di accogliere generi e registri, linguaggi, gerghi ed idiomi, che (sul modello di Gadda) formano un universo tanto

²⁴ Mariano Baino, "'O'Ggeniuslò", in: *Terza Ondata*, p. 101. Sul rapporto tra il Baudelaire dei *Petits poèmes en prose* e la Parigi di Haussmann, cfr. Jacqueline Spaccini, "Horrible vie! Horrible ville!", in: *Foreste Sommerse*, n. 2, 1990, pp. 56-77.

²⁵ Mariano Baino, "Pe' ricordo d' 'a morte e d'o 'nfierno" ne *L'Indice*, n. 7, luglio 1994, p. 13.

intertestuale quanto plurilinguistico. Il lettore viene continuamente sfidato e chiamato in causa per produrre lui stesso, lui solo, un'altra possibile interpretazione:

*"...e metticela tu,
lector, la completezza, la soddisfazione, libera tu, lector
l'ansia del tutto che ci hai nell'occhio: genera tu
gli opposti alla tinta singola, al giallo suono unilaterale, lector
che il fax fiascula come bile [...]"²⁶*

È un macrotesto che si gonfia *ad abundantiam* di citazioni e riferimenti, spesso giocate secondo un virtuosismo neobarocco pluridimensionale, dove, per esempio, capita di incontrare la deformazione satirica dell'arcinota *Pioggia nel pineto*, ma filtrata attraverso la parodia del Montale di *Satura*, con l'effetto di autoalimentare la letteratura con altra letteratura.

Nello sperimentalismo linguistico di Gaetano delli Santi (nato a Foggia nel 1959, ma da tempo trasferitosi a Milano) sono definitivamente eliminati i residui dialettali. A proposito del suo plurilinguismo, Filippo Bettini si è richiamato a un modello ormai classico: Teofilo Folengo. Come il latino maccheronico del *Baldus*, anche delli Santi ha inventato una lingua che funziona come struttura dinamica della sua opera poetica. Nella sua pagina agiscono – sempre a giudizio di Bettini – due figure retoriche più di ogni altra: l'epesegesi (come "forma di amplificazione discorsiva") e l'epitrocasmò (come tecnica di elencazione combinatoria). Tuttavia, prendendo in esame il suo più recente volume, *Il resto ve lo dirò dal mànfano*, si avverte la sensazione che il rapporto con la letteratura carnevalesca sia ancor più profondo e tocchi la stessa idea dell'esistenza e della letteratura, da intendersi (alla Barthes) come deiezione. Si legga la *Dedica di Non gira il nibbio che non sia vicina la carogna* (poemetto di vaste proporzioni del 1991), in cui l'autore si rivolge polemicamente a un "poeta-vate":

*a te dono
codesto budellaccio
scalfato al gocciol ossuto
di latrine trescate.
Se nella tua poesia
pasciona festaiuola
dà castrone a gracidar prosopopeia
che sbaiaffa brodetтата,
se nei tuoi versi
midollami di concistoretti
avventan pelurie,
se quell'allisciare sboccataggine
viene a smerciarsi in sottigliumi*

²⁶ Mariano Bano, *Fax giallo*, edizioni Il Laboratorio, Nola, 1994, s. p.

da cacatoio e ammelodisce
nettaculi a dicerie caprigne,
perché – mi chiedo -
non fuggir poeti per non riscuoter felloni?
Qua se vuoi rivagir sfondagiachi
abbi cura che carogna
non s' infetti
di midesche orecchie.²⁷

Sarebbe sufficiente segnalare l'ampio uso della tecnica di prefissazione e suffissazione (alterativi accrescitivi e diminutivi, formazioni parasintetiche, ecc.) integrata da un lessico che non disdegna la scatology, per intendere tutto il furore iconoclastico della neolingua dellasantiana, i cui bersagli polemici (non diversamente dalla lezione dei grandi espressionisti, da Oscar Kokoschka a George Grosz) si collocano in una dimensione "sincronico-sociale": la Milano opulenta e *pacchiana* (*Via Montenapoleone: / la conigliolaia d'ostriconi / imboccia*), il fatuo birignao dei cenacoli accademici (*la capponaia intellettuale*), *il kitsch dei più trionfanti mass-media* (*beatitudine sonnolenta insaccata / in televisori sterminatori*). L'ormai tradizionale paradosso di tutto il filone espressionistico del Novecento ritorna anche in delli Santi, che cela dietro i panni del procedimento deformante, grottesco e caricaturale, l'animo del grande moralista.

5. Il confronto con la tradizione: lo specchio di Crimilde

Ha scritto Remo Cesarani a proposito di Mariano Bains: "il poeta postmoderno è coltissimo".²⁸ E se non proprio una definizione così impegnativa, si sarebbe di certo tentati di estendere a tutta la generazione di autori emersi negli ultimi anni almeno la *boutade* di Borges su sé stesso, quando diceva di non essere un grande scrittore, bensì un lettore insaziabile.

La tradizione plurisecolare ereditata dal sistema letterario non può più essere rifiutata a priori con proclami incendiari (sulla scia del celeberrimo *Manifesto del Futurismo*: "Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie"), ma viene costantemente sottoposta a un processo di revisione, smontaggio e assemblamento, insomma di ricodificazione. Qualcosa del genere lo ha anticipato la pittura metafisica di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio (lui, non a caso, anche grandissimo scrittore). Si pensi a un quadro come *Le muse inquietanti* o a un'altro come *Il risveglio di Carphage*: il recupero delle immagini di livello superiore (aulico e mitologico) soggiace alla presenza di elementi di straniante incongruenza (i manichini o le bestie feroci), che ne capovolgono la prospettiva ideale e spaziale.

²⁷ Gaetano delli Santi, *Il resto ve lo dirò dal manfano*, Scheiwiller, Milano, 1995, pp. 94-95. Le citazioni di Filippo Bettini si trovano nella prefazione a p. 13.

²⁸ Remo Cesarani ne *L'Indice*, ivi, p. 12.

Se ne può concludere allora che tutta la letteratura postmoderna è metalinguistica. E se questo è vero, ne discendono molte conseguenze. In primo luogo: il raffreddamento della temperatura dei testi. In che senso? Lo ha spiegato benissimo con un sapido Witz proprio Umberto Eco: noi non possiamo più immaginare un personaggio che dica la battuta "ti amo". Tutt'al più, gli potremmo attribuire un simile sermoncino: "Se io fossi un personaggio di Barbara Cartland, a questo punto ti direi che ti amo".²⁹ In altre parole, se pensiamo ancora (con Barthes) che la poesia inespresa l'esprimibile, allora dobbiamo mettere da parte (come lettori, almeno) l'eventualità di trovare un testo "semplice", privo cioè di una pluralità di sostrati semantici ed intertestuali. In secondo luogo, siamo chiamati (ancora una volta, almeno come lettori) ad un infaticabile lavoro filologico sulle fonti, *à la manière de* Contini, Segre e le loro scuole. Il che però non può persuaderci ad esaurire l'attività del critico – e, di conseguenza, il suo giudizio – nell'operazione di raccordo e disvelamento della rete isotopica che salda il "microtesto" al "macrotesto". Anzi, è significativo che uno studioso innovatore come Machiedo, pur sottolineando la necessità di riformulare le stesse categorie lessicali della critica, continui a considerare inevitabile il lavoro di individuazione ed analisi delle "poetiche immanenti".³⁰ In terzo ed ultimo luogo (ed è il vero *punctum dolens*) la distinzione tra "avanguardia" e "tradizione" non può essere conservata nel suo senso assiologico iniziale: il postmoderno confonde le carte della storiografia letteraria e la comparazione tra quel che Binni ha chiamato "poetica programmatica" e "poetica di fatto" non ci risparmia notevoli sorprese.

Se scrivere è *ri-scrivere*, è *ri-creare*, il primo interesse di un autore e di un movimento è *ri-definire* il proprio codice genetico, vale a dire la propria tradizione. Troviamo così nella *Terza Ondata* una nuova genealogia della letteratura italiana, che – saltando *in toto* l'Ottocento – si richiama ad altri momenti forti:

...la lirica trobadorica o la poesia volgare delle origini [...] l'antipetrarchismo "burlesco" e "realistico" del Cinquecento o le varianti più o meno ortodosse del marinismo e del Barocco [...] certa corrente "metapoetica" della tarda Arcadia e del primo Illuminismo.³¹

Un'altra scoperta è il numero e la qualità di autori per i quali scrivere e riscrivere sono vissuti come esperienze speculari. Del Góngora di Baino già si è detto, ma con lui ce ne sono molti altri. Nadia Cavallera (nata a Galatone nel 1950, ma dal 1988 trasferitasi a Modena) nella *Vita Novissima* (1991) ha accostato una scrittura alla Sanguineti ai canoni della poesia burlesca del Cinquecento e del Seicento. Marcello Frixione (nato a

²⁹ Umberto Eco, "Introduzione" de *Il nome della rosa*, ed. tasc., Bompiani, Milano, 1989.

³⁰ "Si propone, nei casi conclusivi ormai, l'introduzione d'una terminologia nuova. [...] Come denominare, ad esempio, l'area d'un modernismo moderato, parallelo all'avanguardia storica e proteso ancora nel tempo?" (Mladen Machiedo, "Poetiche italiane del Novecento" in: *Otto/Novecento*, 1/1987, p. 68.

³¹ Filippo Bettini, "L'allegoria dei modelli", in: *Terza Ondata*, ivi, p. 120.

Genova nel 1960) ha usato nelle sue *Diottrie* (1991) gli stilemi propri del neomanierismo: si leggano il *paesaggio filosofico con citazione gaddesca*, i *proverbi* e soprattutto *Le favole*, dove riappare addirittura l'universo mitologico di Diana e Teseo, Orfeo ed Euridice, sia pure racchiusi nella microstruttura dell'epigramma. Ancor più clamoroso il caso di Sandro Sproccati (nato a Ferrara nel 1954), poeta, lui stesso teorico della neoavanguardia³² e – come delli Santi – attivo pure nel campo propriamente artistico: da *Enterfasiche e altre di dubbiafasia* (il suo primo libro del 1983) a *La via del solito impedimento* (1987), la sua scrittura si è realizzata combinando il linguaggio della neoavanguardia con l'adozione dell'apparato metrico- stilistico più tradizionale: spesso il sonetto (cfr. gli *Otto sonetti* dedicati a Emilio Villa), e spessissimo la tecnica dell'*enjambement* e della rima. In questi casi, la sua appartenenza alla neoavanguardia è testimoniata soltanto da un certo lessico (il *pensare l'impensabile* diviene *disconcelto*) o dal plurilinguismo molto sanguinetiano di terzine come:

è chiosa certa, piaghe, aufhebung, sdwig
profezia die letzte tage e poi rito
di tua chiusa via, dansons la gigue!³³

Un posto a parte merita la posizione e l'opera di Roberto Rossi Precerutti (nato a Torino nel 1953), la cui opera – *Entrebesca* (1982), *Falso paesaggio* (1984), *Anagrammi* (1988), *Musiche da cantar solo* (1994) – sintetizza il meglio della produzione contemporanea. Anche lui traduttore, ha saputo riportare nei suoi stessi testi la lezione appresa da Stéphane Mallarmé – soprattutto quello degli *Hommages et Tombeaux* – nonché da Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga – peraltro filtrati attraverso la mediazione di *Camena gurgandina* di Sandro Sinigaglia, altro raffinatissimo poeta piemontese. Si vedano nell'ultima raccolta le sezioni *Un sogno di Poussin*, *I freschi della case dei Muti* e *Appunti per un canzoniere petroso*, nelle quali assistiamo a una singolare congerie di parnassianesimo di temi (e di vedute) con reminiscenze trobadoriche. La sua esperienza poetica ha un valore intertestuale molto alto, che produce una fitta rete di citazioni e riferimenti. Ciò che sorprende semmai è il contrasto tra la varietà delle fonti letterarie e comunque artistiche, per numero quasi interminabili, e l'assoluta circoscrizione alla sola dimensione estetica. La stessa vita, quando di scorcio appare in controluce, si trasforma simultaneamente in citazione. Il poeta non ama, ma trascoglie metafore ed invenzioni dalle *Rime amorose* di Torquato Accetto, allude al *Rogo amoroso* tassesco, o riecheggia un *plazer* provenzale. Neppure la natura esiste in quanto tale: lo sguardo vede (e ricorda) quadri (*Déjeuneur sur l'herbe* di Manet o la *Baigneuse* di Ingres), oppure ricorda (e vede) stampe (non Tivoli per quella che è, ma la *Veduta immaginaria di Tivoli*, anzi il *Paesaggio con il tempio della Sibilla a Tivoli*). Ma l'*Ars Poetica* (del resto, evocata in un omonimo sonetto) di Rossi Precerutti può essere solo in parte assimilata al recentissimo neomanierismo: in realtà, il confronto con la tradizio-

³² Sandro Sproccati, "Ouverture, scherzo & finale", in: *Materia prima*, n. 1, 1987.

³³ Sandro Sproccati, "Otto sonetti", in: *Terza Ondata*, ivi, p.139.

ne è fondamentalmente novecentesco. Di continuo, al di là della densa trama di invenzioni stilistiche e figurative dell'autore scorgiamo l'ombra di Eugenio Montale. Ed è soprattutto con il Montale dei *Mottetti* e di *Flash e dediche* che la *liaison* si fa più accentuata. Permanente è il suo influsso strutturale, finanche nel lessico e nei *topos*. Tant'è che nel secondo sonetto di *Moralità della luna*, che apre l'ultima raccolta, si rinvengono subito indizi lemmatici (*in limine, biacca, la coppia ventane/altane*), accanto al passaggio, tipicamente montaliano:

*ma paziente ricuce la memoria
la differenza quasi inavvertita:
il compimento, ancora, della cosa
che cade con felicità inaudita.*³⁴

6. La rinascita della poesia-pensiero

C'è stato un tempo in cui la *parola* e il *pensiero* hanno costituito due facce di una stessa medaglia: il *logos*. Ciò che in altre culture hanno rappresentato i salmi della *Bibbia*, i versetti del *Corano* o le *Upanisad* dei *Veda*, nella civiltà occidentale ha trovato nella filosofia greca la massima espressione. La memoria va alla scuola ionica e alla scuola eleatica, a Talete, Anassimene e Anassimandro, soprattutto ad Eraclito.

Probabilmente passa lungo questo crinale – e non nella metamorfosi della *poiesis* nella *techne*, come sostengono i critici della modernità alla Schiller o alla Marcuse – la più profonda differenza tra gli "antichi" e i "moderni". Il punto di vista dei moderni si fonda – per usare la definizione di Husserl – sulla "matematizzazione della natura" ed ha come conseguenza la trasformazione della *philosophia naturalis* in scienza. Il *pensiero* e la *poesia* hanno così avuto storie e linguaggi, opere e campi d'azione, tra loro molto distanti.

Non sfugge a questa dicotomia neppure la letteratura italiana. Se cerchiamo di trovare i precursori di questo filone poetico, incontriamo sul nostro cammino solo qualche rarissima eccezione, per quanto formidabile: il *Paradiso* dantesco, le *Operette* leopardiane, certa "transpoesia" montaliana... L'unico grande precedente nel nostro secolo è quello di un poeta – non a caso – solitario e misconosciuto, come Edoardo Cacciatore. Parlare di lui significa misurarsi con l'inquietante fascino di un autentico *hapax*: autore di un'opera imponente e a lungo inedita, elaboratore di un linguaggio insieme antilirico ed antiletterario, eppure plurilingue, polisenso, ultraletterario per la struttura morfosintattica e per l'icastica lessicale.³⁵ Per lui si potrebbe ripetere ciò che, in genere, si ricava dall'*opus* lucreziana: la rappresentazione della natura è inseparabile dall'uso della lingua (o addirittura *delle lingue*).

³⁴ Roberto Rossi Precerutti, *Musiche da cantar solo*, Editrice CENS, Milano, 1994, p. 10.

³⁵ Scarsa la reperibilità dei più importanti testi di Cacciatore: *Dal dire al fare e La restituzione*. Recente la pubblicazione di un'opera della maturità: *Itto Itto*, Manni, Lecce, 1994.

Il lettore, in questo caso, non può essere uno sprovveduto, anzi si richiede da parte sua una competenza filosofica, che lo aiuti a saper soppesare le diverse formule cui approdano autori come Cacciatore od altri. In altri termini, di *poesia-pensiero* parlano anche Heidegger e Wittgenstein, ma in modi molto diversi!

La strada intrapresa dai poeti della neoavanguardia sembra essere molto lontana dall'ontologia negativa richiamata da quei grandi modelli. La poesia non è una *Dichtung* metafisica ed astorica. La *Noesi* teorizzata da Filippo Bettini è:

*il recupero della valenza gnoseologica delle parole; l'attenzione alla verità delle cose e dei concetti; il superamento dell'unicità individuale della voce poetica; la ricerca di un linguaggio aperto e dinamico, capace di cogliere le sfumature del "molteplice" e di sintonizzarsi sull'onda continua della sua evoluzione e dei suoi mutamenti.*³⁶

Lungo questa linea si raccolgono alcuni dei frutti più interessanti prodotti dalla poetica della neoavanguardia: Gabriele Frasca, Francesco Muzzioli e Francesco Martin.

Frasca (nato a Napoli nel 1957) è attivo in poesia, narrativa e teatro. La sua raccolta di versi (*Rame*, 1984) si qualifica come "ragionamento poetico" in forma di frammenti asintattici, se non quando citano, neomanieristicamente, materiali altrui (*L'ultima amarilli*). Il centro del suo pensiero-poesia resta la distruzione della soggettività lirica insieme con le nefandezze del senso comune (soprattutto letterario) – peraltro più marcata nei testi narrativi e teatrali, ove la combinazione di Gadda con Beckett ottiene i risultati migliori. Sempre in direzione contraria ad ogni tipo di soggettivismo, si muove anche Francesco Muzzioli (nato nel 1949 ed attivo a Roma), nella teoria letteraria, così come nella prosa narrativa. La sperimentazione di un romanzo come *Il bizzarro caso dell'uomo ameboide* è sostenuta da un uso costante della deformazione satirica delle tipologie umane. E la sua vena ironica verso i luoghi deputati della società massmediologica si è accentuata nelle ultime prove in versi (*Lo sputaspot*).

Una delle opere di maggior spessore, non solo nel campo della *poesia-pensiero*, ma anche, più in generale, di tutta la "terza ondata" è quella di Francesco Martin (nato a Rovigo nel 1955, ma poi vissuto sempre a Cuneo). In essa si possono distinguere tre periodi: il primo è stato di autentica ricerca poetica ed ha coinciso con gli unici due libri finora da lui pubblicati (*Tra cielo e terra e lune di pietre* del 1982 e *Oceano il secondo* del 1985); il secondo ha elaborato un imponente materiale filosofico distribuito in alcune testi ancora inediti (consultati in passato da chi scrive e oggi disponibili a tutti su *Internet*); il terzo unisce la scrittura con la pittura (ed è cominciato nel 1992). Fin dal primo testo da lui scritto, *Temporale*, sono rinvenibili i nuclei forti del suo pensiero, gli stessi che si evolveranno in strutture metapoetiche più pervasive: il tempo ("*Tutto il tempo dell'universo è solo una nuvola / che a volte giunge con il vento più remoto / alle menti degli esseri sognanti*"), lo spazio, l'energia. È proprio quest'ultima la tematica centrale dell'universo poetico di Martin, laddove la storia umana viene commisurata sul

³⁶ Filippo Bettini, *Terza Ondata*, ivi, p. 167.

piano della fisica nucleare o della geologia – l'infinitamente breve o l'infinitamente lungo, gli eoni o i quark, i quanti o le ère, assumono lo stesso peso specifico.

Già da questi microscopici accenni si può intuire verso quali estremi sia riconducibile la reta intertestuale di Martin. Si è ormai così tanto abituati a concepire il poeta come un ultraletterato, il cui mondo è prefabbricato, nella migliore ipotesi, da una letterarietà preziosa e rara, come quella appunto di Rossi Precerutti, che l'orizzonte verso il quale si rivolge la scrittura di Martin può cogliere il lettore impreparato. Proprio perché la sua *poesia-pensiero* non si conforma ai dettami dell'ontologia negativa del Novecento, la sua intertestualità si dipana in un intreccio di linguaggi scientifici (l'elettromagnetismo, la chimica quantitativa, la termodinamica, la genetica) applicati, confrontati e rielaborati – con quell'audacia leonardesca che oggi solo gli autodidatti posseggono.

Mi distrae il volo errante di una mosca, mentre "continuo ad errare"... l'agitarsi di una foglia, che scuote dall'incoscienza la "coscienza del divenire spaziotemporale"... l'arrivo e la fuga del "Nulla energetico" del vento "astratto", il rombo della pioggia a saturare il "sentimento della totalità", la neve a ricoprirne discretamente le "vette più elevate", i raggi "caotici" del sole a determinarne i "campi di colore" da "coltivare pazientemente", amorevolmente... tutto ciò che "si muove" e che "eppur non si muove" (!), insomma, qualsiasi cosa, entità, che assuma "valore formale" e attributivo "qualitativo", quantificativo, ma anche "non", dai livelli "estremi" galattici a quelli subatomici, "sciorinando il velo della realtà" attraverso tutti i livelli intermedi che, attimo per attimo, attraversano i miei pensieri come stormi di strani uccelli "metafisici" – il "volo non libero" della vecchia carretta della Metafisica trapassata, il cui "reliito disabitato" giace, ormai da molto tempo, al suolo, non c'entra per nulla, in questo "caso filosofico" – perennemente migranti insieme ed oltre questo infinito "migratorio", che per un solo attimo si lasciano vedere, toccare, descrivere nell'"incompleta incompiutezza", che scivolano via dall'indagine sensoriale con la velocità della luce, per non farsi vedere mai più... dietro gli "occhiali da sole" del Filosofo che "Dubita nel Dubbio" e "del Dubbio"...

Notevoli le consonanze di Martin con Cacciatore: entrambi concepiscono una poesia che abbia come oggetto (e come limite autoregolativo) la dimensione compresa tra *Caos* e *Cosmos*. Tuttavia l'energia di Cacciatore si risolveva nell'*oltranza*, quella di Martin fa dell'*entropia* un evento pari solo alla creazione. "*Entropia entropia* - recita un ironico anticlimax – *tutte le feste si porta via*". Una chiosa che, fra l'altro, pone termine in Martin all'esperienza di scrittura convenzionale: confermandosi autore fino in fondo extrasistemico, ha abbandonato la forma-libro per dedicarsi a un prometeico progetto di macrotesto, non più consegnato ai tradizionali canali della diffusione editoriale, quanto alla nuova frontiera della scrittura virtuale e telematica. Ai limiti della provocazione dadaista e surrealista, Martin lavora da anni alla sua rete di *Universalsheets*. Ai suoi non-quadri sparsi per il mondo è affidata un'immagine astratta sottotitolata da una singola proposizione, secondo una specie di gigantesco e tentacolare *puzzle*, le cui chiavi sono in mano del solo autore. Il proposito è quello di riprodurre le leggi della