

RACCONTARE LA GUERRA: LA COMUNICAZIONE ETICA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA (FRANCO FORTINI, ANTONELLA ANEDDA, FRANCO BUFFONI, MASSIMO GEZZI, ITALO TESTA)

di Maria Borio

(«L'Ulisse», n. 17, 2014, pp. 120-128)

1. Il rapporto tra la poesia italiana contemporanea e la comunicazione etica indica un percorso in cui, a partire dalla seconda metà del Novecento, la poesia ha mostrato una consapevolezza altalenante del proprio ruolo storico e della fiducia nella propria funzione lirica, soprattutto dagli anni Settanta quando, anche per il progressivo affievolirsi delle ideologie, i contenuti soggettivistici hanno iniziato ad essere predominanti. In particolare, con l'uscita di *Satura* di Montale, con gli epigoni della Neoavanguardia e con l'emergere dell'estetica postmoderna, il rapporto tra l'io e la profondità storica è stato generalmente, per alcuni anni, livellato su uno stato di psicologismo e di corporalismo esibiti. Non si vuole, tuttavia, affrontare il tema della comunicazione etica come riflusso di una logica idealistica che potrebbe far pensare una storia della letteratura impostata secondo il modello di De Sanctis, caratteristico della tradizione italiana, i cui cardini sono costituiti proprio dalla portata etica delle opere. La mia analisi intende, piuttosto, far uso della comunicazione etica come strumento induttivo per individuare i legami tra l'estetica della lirica e la storia, tra la poesia e i contenuti che non riguardino esclusivamente la sfera del soggetto, ma senza voler imporre giudizi di valore discriminanti e settari.

È un fatto che, oltre alla poesia in cui il senso etico è esplicito, anche forme come quelle dell'Ermetismo - ad esempio - che fanno ricorso ad aspetti alogici per trasmettere indirettamente messaggi storici trasversali e nascosti, non sembrano più vitali dopo il Sessantotto. Inoltre, la comunicazione etica diventa, a mano a mano, una realtà che non può più essere affrontata come situazione a tutti gli effetti interdipendente tra l'io e la collettività. Infatti, quando la comunicazione etica si manifesta nella poesia contemporanea è affrontata soprattutto da una prospettiva esistenziale che prova a mostrare la responsabilità artistica dell'io in qualità di individuo soggettivo privo di legami sociali organici, prospettiva che può far osservare la maturazione della struttura stessa della lirica, in particolare tra gli anni Novanta del Novecento e i cosiddetti Anni Zero.

In questo breve saggio cercherò, quindi, di illustrare come siano cambiate le rappresentazioni che la poesia italiana ha dato a esperienze di violenza e di guerra nel corso degli ultimi vent'anni, partendo dalle raccolte *Composita solvantur* di Franco Fortini (1994)(1), *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda (1999)(2) e *Guerra* di Franco Buffoni (2005)(3). In base al modo in cui questi libri affrontano i casi di violenza e di conflitto, possiamo cercare di capire almeno due aspetti ulteriori. 1) Il primo riguarda l'attuale situazione della lirica italiana nei confronti di un principio di comunicazione etica dei contenuti, aggregante significativo per la migliore poesia contemporanea che sembra lo abbia recuperato dopo la generale espectorazione irrazionalistica centrata sull'individuo degli anni Settanta e la diffusa retorica postmoderna degli anni Ottanta. Non ne viene fatto, però, un uso politico – come poteva avvenire nella scrittura del Neorealismo o della Neoavanguardia: l'impiego avviene piuttosto, come si diceva, secondo una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche. 2) Il secondo aspetto affronta il problema del cosiddetto Nuovo Realismo e del concetto di Postmoderno. Negli ultimi anni, infatti, si è discusso molto di 'ritorno alla realtà' (dalle formulazioni, in parte discutibili, di Wu Ming con il *New Italian Epic* apparso in Italia nel 2008(4) fino ad alcuni saggi più recenti come quello di Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, del 2012(5)). Si è tentato anche di definire i connotati di un'attualità storica che sembra essersi lasciata alle spalle il postmodernismo (Remo Ceserani si è concentrato sulla definizione di Zygmunt Baumann di 'modernità liquida'(6), Raffaele Donnarumma ha parlato di 'ipermodernità' come congedo dal postmoderno(7)). Non è mia intenzione, però, soffermarmi su definizioni teoriche né formulare categorie a partire dalla poesia italiana contemporanea. Tuttavia, dall'analisi che svilupperò si potrà osservare come nella lirica degli ultimi vent'anni ci siano esempi che riescono a rappresentare, con un forte valore icastico, il recupero della dimensione etica della parola in quella che può essere definita una transizione dal politico

all'esistenziale, e i legami tra postmoderno, nuovo realismo e massmedia. Tali aspetti sono accompagnati da una ricerca formale che, progressivamente, non si è più ancorata a categorie di 'grande stile' (8) per legittimare la propria organicità e la propria efficacia comunicativa, quest'ultime sembrano essere orientate invece da un assunto responsabile del soggetto lirico, che si pone in dialogo aperto, e non più gerarchico, con la tradizione.

2. Dalla prospettiva degli autori e dei lettori occidentali la guerra assume una significativa posizione di 'frontiera' in termini di spazialità, di temporalità e di cultura. Una prima accezione di 'frontiera' è, dunque, geografico-culturale: in base ad essa, le esperienze di violenza e di guerra caratterizzano l'Occidente come un attore-spettatore, un'entità separata dai luoghi del conflitto, che assiste attraverso un diaframma da una posizione di intangibilità. La guerra del Golfo, ad esempio, a cui si riferiscono i libri di Fortini e dell'Anedda, non è mai un evento effettivamente tangibile, non ha nulla di realistico per il cittadino occidentale che ne viene a contatto solo attraverso i mass media, come un fatto televisivo. Nella poesia di Fortini e di Antonella Anedda la tragedia della guerra non sta solo nella violenza in sé, ma nel fatto che di fronte ad essa l'uomo occidentale sia impotente, passivo, in una condizione di estraneità: la guerra è stata rimossa dall'ontologia occidentale, ma sussiste come rappresentazione, immagine, mimesi, come fatto estetico a cui attingere attraverso le riproduzioni massmediatiche che offrono un contatto virtuale, apparentemente immediate ma straniante, con l'evento (9). Alla frontiera geografico-culturale si affianca una frontiera temporale, segnata dall'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001. Questa data simbolica non produce nell'immediato cambiamenti decisivi per l'atteggiamento con cui l'uomo occidentale si rapporta alla situazione catastrofica: basti pensare che gli stessi testimoni dell'attentato riescono a comprendere l'accaduto solo tramite la mediazione delle televisioni, attraverso la trasposizione verisimile e spettacolare. Tuttavia, a partire da questa data assistiamo anche a un graduale mutamento nelle forme letterarie: la letteratura, infatti, e insieme ad essa parte della produzione cinematografica, inizia a produrre spinte che tentano di riappropriarsi concretamente del reale e usano il documento, la testimonianza riportata come scheggia di realtà viva, per costruire opere in cui l'autore tenta di riscattarsi da un ruolo passivo. Si assiste a un recupero della funzione critica dell'immaginazione per porre un freno alla visione aleatoria trasmessa dai media, sfruttando spesso gli stessi media come tracce documentarie, prove funzionali.

3. Per illustrare questo percorso ho scelto tre poesie: *Gli imperatori...* di Franco Fortini da *Composita solvantur* (parte della sezione *Sette canzonette del Golfo*), *Correva verso un rifugio...* di Antonella Anedda da *Notti di pace occidentale* e *Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati...* di Franco Buffoni da *Guerra*. Riporto di seguito le prime due, come nucleo di partenza, per osservare poi come agisca su di esse quella che ho chiamato frontiera geografico-culturale:

Gli imperatori dei sanguigni regni
guardali come varcano le nubi
cinte di lampi, sui notturni lumi
dell'orbe assorti in empî o rei disegni!

Già fulminati tra fetori e fumi
irte scagliano schiere di congegni:
vedi femori e cerebrî e nei segni
impressi umani arsi rappresi grumi.

A noi gli dèi posero pace. Ai nostri
giorni occidui si avvivavano i vigneti
e i seminati e di fortuna un riso.

Noi bea, lieti di poco, un breve riso,
un'aperta veduta e i chiusi inchiostri
che gloria certa serbano ai poeti.

(Franco Fortini, *Composita solvantur*, 1994)

*

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie.
Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine
spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima
e il precipitare del poi:
questo io chiamo tregua
misura che rende misura lo spavento
metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito
da un luogo andare a un altro luogo
senza una vera meta
senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio
distrazione di volti
mentre batte la pioggia.

Alla tregua come al treno occorre la pianura
un sogno di orizzonte
con alberi levati verso il cielo
uniche lance, sentinelle sole.

(Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, 1999)

Ad una prima lettura contrastiva, l'elemento che balza agli occhi è la compattezza strutturale del sonetto di Fortini in opposizione al ritmo giocato sul doppio registro visionario-prosastico del testo dell'Anedda. Fortini adotta in falsetto i modi del 'grande stile' con un profondo ancoraggio alla tradizione, così come in molti altri testi di *Composita solvantur*: oltre alle rigide strutture metriche delle canzonette, che spesso suonano fortemente innaturali e addirittura posticce, si hanno le elegie brevi dell'omonima sezione e alcuni abili riusi di stilemi classici come nelle poesie della sezione *L'animale* dove si può notare anche un impianto metrico manzoniano. Il neometricismo, la cui ironia - che per certi aspetti potrebbe far pensare anche al Montale di *Satura* - è uno strumento di denuncia acuto, liberato dal gusto estetico manierista tipico dell'uso postmoderno delle pratiche neometriche, isola la tragedia della guerra riproducendo lo straniamento dello spettatore occidentale che assiste impotente alla violenza attraverso lo schermo televisivo. Concentriamoci sulle quartine: il gioco delle parafrasi («gli imperatori dei sanguigni regni», «scagliano schiere di congegni»), i sostantivi di marca aulica accompagnati da aggettivi in posizione antifrastica («notturni lumi», «empi o rei disegni», «irte scagliano schiere») insieme all'esortativo del v. 2 («guardali») creano una descrizione straniante della realtà. La visione («vedi femori e cerebrî e nei segni / impressi umani arsi rappresi grumi») è percepita con un effetto di distanza (in un'altra canzonetta della serie, *Lontano lontano...*, si legge un distico con una forte tonalità di recitativo cadenzato: «Non posso giovare, non posso parlare, / non posso patire per cielo e per mare», vv. 5-6). È una visione televisiva, la cui carica emozionale scioccante viene denunciata attraverso l'impianto ironico del falsetto. Il contrasto dato dall'ordine della forma che prova a contenere il disordine dello shock della violenza è cruciale nelle *Sette canzonette del Golfo*, e riflette l'architettura complessiva di tutta la raccolta dove le canzonette formano un nucleo centrale che esercita una trazione

formale centripeta e contenitiva sui modi delle altre sezioni, come *L'animale* e *Appendice di light verses e imitazioni*.

Anche la poesia di Antonella Anedda si basa sulla visione televisiva di un'immagine di guerra (in una lettura pubblica l'autrice ha parlato, a proposito, di un programma sul conflitto nei Balcani). È persa tuttavia la volontà contenitiva dello stile, sciolto in scatti tra visione e riflessione, tradotti anche nel gioco tra i versi di misura lunga e breve che danno una struttura molto elastica ai cinque movimenti in cui è suddiviso il testo. In apertura si fa riferimento ad un filmato che immortalava una donna che scappa, di cui è resa la tragicità dell'effetto di anonimato («un'immagine stanca», «una donna qualsiasi») a causa del potere dei media di neutralizzare la realtà fisica del dramma. Si passa, quindi, a un tentativo di riflessione soggettiva sui dettagli per recuperare un nucleo di verità e di coscienza storica rispetto all'effimera riproduzione dei media. È così inquadrata la condizione dell'uomo occidentale e identificata con una tregua straniante, come evoca il titolo emblematico del libro. La tregua è simbolo di un Occidente smarrito all'interno di una terra atterrita: la tregua di fronte all'immagine televisiva è controparte, inversa e paradossalmente speculare, della condizione di chi vive la guerra nella realtà. Questo stato viene rappresentato alla perfezione dal primo verso del quarto movimento («Vicino a tregua è transitato»), un verso secco, incentrato su due sostantivi assoluti, senza articolo, che descrivono la condizione di chi *sta nella tregua*, nella tragedia della passività e dello smarrimento integrale, descritto poi in chiusura («Alla tregua come al treno occorre la pianura / un sogno di orizzonte / con alberi levati verso il cielo / uniche lance, sentinelle sole», vv. 23-26).

La scrittura di *Notti di pace occidentale* è tutta tesa tra visione e contingenza, memore della dizione di Mandel'stam, della Cvetaeva, di Celan, di Beckett. La tensione, quasi elettrica, tra un polo che recupera i dettagli della realtà di superficie e un polo che spinge verso una sorgente profonda e originaria di significato, sviluppa un messaggio etico attraverso una coscienza storica rielaborata nel contrasto tra i dati di realtà immediati – l'immagine televisiva, la sua estetica straniante – e il processo associativo che, superando il limite imposto dalla superficie mediatica, mette in contatto lo stato paralizzante e paralizzato dello spettatore con il dramma reale della guerra. Il processo associativo infrange lo straniamento, ma appare comunque in maniera trasversale rispetto alla realtà della guerra, come ponte tra uno stato di tregua e uno stato di violenza, specularmente inversi e tragicamente corrispondenti. Con *Guerra*, invece, Franco Buffoni racconta la storia in modo diretto attraverso la testimonianza dei documenti: i fatti sono presenti non più come realtà virtuale proiettata, ma come qualcosa di cui non si può più eludere la verità e, dunque, la responsabilità. Il libro unisce diverse esperienze: la guerra combattuta dal padre dell'autore, gli episodi delle Guerre Mondiali, delle guerre in Medio Oriente e nei Balcani, fino a includere una riflessione sulla violenza che riguarda l'umanità in generale e che è estesa anche al mondo animale. La sezione *Sulla pelliccia bianca della neve* contiene testi che si riferiscono alla guerra partigiana, come quello che segue:

Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati
Dal piccolo gorgo della sponda
Che divide ogni luce che si accende sull'altra riva
Dal nostro borbottio.

Una tosse di ottobre nata ieri
Tra le macerie aguzze dell'estate,
Non è la mano che porti sulle labbra
È il flusso indietro della nuca
Il cupo chiedere a ogni colpo
Di passare la ferita il sottoscala il semicerchio
Col rosso cupo dilatato tra i rivoli più chiari.
Ferita e bende, e proprio lì il gattino
Che se chiamavi tu veniva
E lo prendevi in braccio
Sfiorandolo sul muso.
Per me nel sottoscala di chi sta per uscire
Con le sue fasciature al posto giusto
Spigoli spine vento avverso chissà
I punti dati male. Rosso cupo.

Da risvegliarsi nella stalla
Ai dieci sottozero del mattino
Per risalire a meno tre sul buio
Mezzogiorno. Col sole che riapparve
Il sei febbraio
Alla punta campanile,
Sparito da novembre dietro il tondo
Di due canne da fucile.

(Franco Buffoni, *Guerra*, 2005)

Le poesie di *Guerra* partono spesso da un dato circostanziale, di solito indicato come esergo del testo pur facendone effettivamente parte, a mo' di traccia documentaria con cui si mette in luce l'intento di testimonianza. L'incipit della poesia consente al lettore di calarsi in un quadro storico preciso, simile a una netta inquadratura cinematografica che ricrea l'impressione di un «mosaico di frammenti percettivi e riflessivi il cui senso si rivela spesso soltanto alla fine, nella chiusa, generando una forma di suspense che avvince il lettore e stilizza i materiali inglobati»(10). La forma-mosaico, presente sia nei testi con esergo sia nei testi privi di esergo, si riflette sulla struttura complessiva di *Guerra*, simile a un «montaggio»(11) di episodi e di riflessioni, scanditi da strutture stilistiche e metriche regolari che formano un'impalcatura contenitiva per quelle irregolari. Il mosaico, il montaggio e le strutture regolari - in maniera ben diversa rispetto agli usi di tradizione delle *Canzonette del Golfo* di Fortini - hanno l'effetto di focalizzare l'attenzione sull'«imperativo etico»(12) del libro, sulla tenace osservazione della violenza in presa diretta, unendo uno sguardo filosofico illuminista sulla storia a uno cosmologico di tipo leopardiano, che non vengono mai calati a priori sulle situazioni descritte, ma muovono dai versi come scaglie liriche di documenti reali. Per questo è importante sottolineare la «funzione documentaria»(13) di *Guerra*, per la quale la raccolta propone una interessantissima forma di *poesia-saggio* che dà luogo ad un'acuta sintesi tra i frammenti di realtà, la prospettiva filosofico-interpretativa e il sistema formale. La comunicazione etica che ne deriva è spinta al massimo grado e instaura un rapporto aperto con la tradizione, superando quel senso di gerarchia ancora cristallizzato nelle *Canzonette del Golfo*.

La poesia-saggio di Buffoni è una delle prove migliori che, nel primo decennio degli anni Duemila, ha saputo proporre organicamente un linguaggio etico nella lirica senza risultare retrò o di maniera. Ha rielaborato la tradizione del Novecento, soprattutto quella della poesia oggettiva di 'area lombarda', in modo che potesse liberarsi sia dal dogma della forma sia dal dogma ideologico della politica, frequentemente associato alla funzione etica. *Guerra* riesce a trasmettere il senso di una responsabilità etica per la scrittura e di una responsabilità etica avvertita a livello esistenziale dall'individuo. Dopo la straordinaria capacità visionaria di *Notti di pace occidentale* dell'Anedda - che infrange ogni straniamento imposto dalla rete massmediatica, spingendosi verso un nucleo tragico, originario e universale di significato -, con *Guerra* il documento entra in poesia senza apparire referto sterile, ma viva parte testimoniale della storia, capace di tenere insieme il sentimento e la riflessione, e di liberare il piano esistenziale dell'io dai paludamenti egocentrici, narcisistici, esibizionistici o di moda, con un decisivo balzo in avanti rispetto alla retorica postmoderna.

4. Nelle teorie più recenti sulla condizione presente della letteratura, è stato sostenuto che il postmoderno sarebbe stato superato da un Nuovo Realismo o da un'Ipermodernità basati sull'attendibilità della testimonianza, sul valore attribuito alla realtà rappresentata nella sua incontestabile evidenza. Per quanto riguarda la narrativa, ad esempio, si pensi a lavori come *Gomorra* di Roberto Saviano(14) e, spingendoci fuori dai nostri confini nazionali, a romanzi come *Le benevole* di Jonathan Littell(15) o *HhHH* di Laurent Binet(16). In queste opere, l'immaginazione, pur restando il collante della trama, cerca di basare la fiction su dati testimoniali, su documenti. E si pensi, in parallelo, anche al fenomeno del cinema-documentario che si sta diffondendo con notevole successo. Sarebbe tuttavia un azzardo usare le definizioni di Nuovo Realismo o di Ipermodernità anche per *Guerra* di Buffoni. In ogni caso, credo che lo spettro dell'argomentazione che ho proposto attraverso l'analisi delle poesie di *Composita solvantur*, *Notti di pace occidentale* e *Guerra* possa mostrare come

anche nella poesia italiana sia maturata una coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica, muovendo da un piano esistenziale teso alla socialità non per via ideologica, ma per una necessità intrinseca alla scrittura lirica, come campo di maturazione dell'io in qualità di soggetto artistico e di individuo storico. Ciò si verifica anche sotto forma di una riflessione sul linguaggio: non una riflessione sperimentalista, ma un'indagine sul rapporto tra la parola e la storia, tra la creazione lirica e l'evidenza dei fatti. Così, ad esempio, fa Mario Benedetti in *Tersa morte*(17), con l'unione del problema dell'identità e del linguaggio, il piano psicologico, ontologico e metaletterario, mostrando un atto di resistenza alla perdita di dicibilità della lingua quale tramite della storia personale che può essere estesa a un piano universale.

5. Se la lirica degli ultimi anni ha sviluppato, nei casi migliori, una consapevolezza di poter unire l'espressività del singolo alla maturazione di una coscienza storica ed etica, ciò si è verificato in dialogo - o in contrasto - soprattutto con le forme postmoderne e con il sistema di comunicazione dei massmedia. Ho l'impressione che la parabola di superamento del 'grande stile' e dei modelli classici, iniziata a partire soprattutto dagli anni Settanta, si stia evolvendo verso la ricerca di una scrittura come messaggio credibile e testimoniale. La testimonianza può usare il documento o svilupparsi in modo più introflesso, può ricorrere a tonalità ironiche o drammatiche, può riguardare la storia, l'etica o uno stato soggettivo e personalissimo, ma si presenta in ogni caso come una verità 'naturale' che porta avanti, essenzialmente, un fondo di lirismo tragico. E in tale parabola è avvenuto anche uno scollamento dalle griglie gerarchiche della tradizione, a cui non si guarda più in modo filiale e 'novecentesco', ma in modo creativo, immaginativo, nella misura in cui ogni eventuale riuso o citazione tende ad assumere una funzione attiva e totalmente rivitalizzata dall'autore che li impiega. Anche per questo, le definizioni di 'scuola' o di 'corrente' appaiono ormai impraticabili e svuotate di significato: non tanto perché sia debole la teorizzazione critica intorno alla poesia, fatto comunque incontestabile, ma perché sono nate 'aree di rapporti' tra i vari autori molto più dinamiche e versatili rispetto alle possibili classificazioni del passato.

Dopo aver generato una crisi nel campo della lirica, i massmedia sembrano aver costituito quel polo di informazioni e di notizie senza profondità storica a cui la poesia reagisce per riappropriarsi dei fatti come luoghi di verità. Il modo in cui i media hanno trattato gli eventi di violenza e di guerra, a partire dall'attentato alla Twin Towers, ha sconvolto l'immaginario di molti autori: il livello globalizzante di superficie spettacolare che assorbe e annulla il dramma, la spersonalizzazione del *broadcasting* e l'integrazione acritica in un unico orizzonte di virtualità hanno raggiunto un grado tale per cui anche la riproduzione postmoderna perde il suo status di autonomia e finisce con l'essere risucchiata nella catena del trasmesso. Di fronte a tutto ciò, anche gli autori più giovani, nati negli anni Settanta, scelgono una comunicazione etica, quasi per proteggersi da una dispersione informativa così forte da non poter essere dominata nemmeno dalle soggettività liriche più mature, accentratrici o narcisiste. Nel 2006, ad esempio, esce la raccolta *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi(18) in cui si legge un interessante testo sulle violenze della guerra in Iraq e sulle torture di Abu Graib:

Marco Polo, 32 anni dopo

Le linee verticali della grata,
le linee orizzontali della tenda
di alluminio: tutta qui
la cornice di una cronaca
che porta non so dove, nel fiume
della storia o nelle secche
dei sogni. Calvino scriveva
che la sfida al labirinto è un lavoro
da cartografi - io mi trovo qui:
è tutto quel che vedo,
nel baratro di un tempo
che gioca con la carne e pone a zero
la dignità delle persone, barattando
torture per decapitazioni -

non credere a nessuno: il fatto
è che l'orrore è il solo prezzo
quotidiano da pagare perché il mondo
continui. Il bene è annidato
in isole invisibili – ma se scavi e riscavi
non trovi che altro inferno: niente
sotto il niente quadrato dello scacco.

(Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, 2006)

L'io assiste alle violenze di guerra attraverso una proiezione mediatica straniante: la situazione descritta è simile a quella che abbiamo incontrato nei testi di Fortini e dell'Anedda. Non c'è tuttavia la denuncia di *Composita solvantur* trattenuta dentro schemi fortemente novecenteschi, nè la riflessione associativa di *Notti di pace occidentale* e lo spaesamento visionario della tregua, nemmeno il rigore testimoniale del documento di *Guerra*: incontriamo piuttosto un mettere a nudo se stessi e la propria coscienza di fronte a ciò che si vede, osservato sia come immagine sia come fatto storico incontrovertibile («io mi trovo qui: / è tutto quel che vedo, / nel baratro di un tempo / che gioca con la carne e pone a zero / la dignità delle persone, barattando / torture per decapitazioni», vv. 8-13). Questo mettersi a nudo porta a un'esposizione del sé che transita da un essere esistenziale a un essere storico, come se l'io potesse sbattere contro la verità dell'evento prima di poterlo trascendere. In tal senso, il riferimento al Calvino delle *Città invisibili* (pubblicate esattamente 32 anni prima), quello alla *Sfida del labirinto*(19), e l'eco pessimista leopardiana del finale («Il bene è annidato / in isole invisibili – ma se scavi e riscavi / non trovi altro che inferno: niente / sotto il niente quadrato dello scacco», vv. 17-20) diventano propaggini di una coscienza scaraventata sull'orlo della verità. La verità dell'io è posta a confronto con la verità dei fatti, il piano esistenziale viene schiacciato su di essi e perde ogni protezione, così come i fatti perdono la patina estetica mediatica straniante. Con il suo linguaggio medio, la retorica lineare e un'alta densità di immagini che trasmettono una scandita corposità metafisica (es. «le linee verticali della grata, / le linee orizzontali della tenda / di alluminio», vv. 1-3), la poesia testimonia un contatto aperto. Lo stesso contatto è cercato, in forme più sperimentali, nei *sarajevo tapes* di Italo Testa, parte della raccolta *Canti ostili* del 2007(20). I *sarajevo tapes*, rievocando una modalità interartistica tra la scrittura, la musica e il video-documentario, parlano di un viaggio dall'Italia ai Balcani dove compaiono resti della guerra come icone epifaniche di una violenza cicatrizzata. Ogni poesia presenta un titolo che indica con esattezza il numero del testo nell'ordinamento seriale, un luogo e un orario, richiamando la tradizione del diario di guerra in una chiave contemporanea di reportage. Di seguito l'ottavo componimento della serie:

VIII [kanton-sarajevo: h. 19]

quando la valle si apre, tra file di discariche
e in mezzo, più verde del verde, il fiume
e i molti bagnanti nell'acqua, come insabbiati
nel verde: le reti, gli attrezzi da pesca ad asciugare
sui ponti, lindi, nuovi, tra le lapidi agili e bianche,
come i minareti dritti nell'azzurro, acuminati.
poi il verde s'infittisce di chioschi, la stella
rossa dell'heineken campeggia sulla conca
del kanton-sarajevo, ovunque meno rocce
e nessun animale disperso sui prati
ad ogni istante si crede di vedere un gregge
e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate,
e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito
a mettere mano a ciò che manca

(Italo Testa, *Canti ostili*, 2007)

Con i *sarajevo tapes* siamo, dunque, all'interno della dimensione affine a quella del documentario: non esiste più una frontiera mediatica tra la zona-tregua occidentale e la zona del conflitto. Il documentario crea un contatto realistico, articolato in aperture formali estremamente libere, dalle colate di versi a

movimento unico, come quella della poesia numero VIII, a testi composti attraverso dislocazioni grafiche di versi sulla pagina. Rispetto alla poesia-saggio di Buffoni, organica e strutturante, questa poesia-documentario è un flusso imperfetto e diretto, che scopre dettagli di verità e rinviene quel filo rosso che lega il momento presente alla profondità storica portata attraverso quei dettagli. La comunicazione etica avviene in questo contatto, mostrato nei nomi pronunciati con schiettezza («heineken», «kanton-sarajevo») e cristallizzato in radure epifaniche, come quella della chiusa della poesia: «ad ogni istante si crede di vedere un gregge / e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate, / e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito / a mettere mano a ciò che manca» (vv. 11-14). La comunicazione etica dà vita a varie *forme di contatto* come luoghi di testimonianza: tra il piano esistenziale e il piano storico in *Marco Polo, 32 anni dopo*; entrando dentro la struttura dei media, fino ad aprirla e rielaborarla in scrittura, nella poesia-documentario dei *sarajevo tapes*. Per questi autori nati negli anni Settanta - che sembrano generalmente proiettati verso una referenzialità esistenzialista cosciente dello stato di liquidità, di scambio, di interrelazioni continue consentite da internet e dal mondo globalizzato, per i quali la ricerca estetica, da applicazione o elaborazione di formule, diventa una ricerca variegata di equilibri - il manierismo e la torsione ironica straniante postmoderna appaiono un retroterra storico depositato alle spalle. Sembra che la lirica stia maturando quello stato esistenzialista che negli ultimi decenni del Novecento ha parlato soprattutto attraverso le isole della psiche e della fisicità corporale? Nell'ambito teorico di un Nuovo Realismo o di un' Ipermodernità si auspica, in ogni caso, che la scrittura riesca a mostrarsi fondamento di una comunicazione responsabile.

Maria Borio

Note.

- (1) Cfr. Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.
- (2) Cfr. Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- (3) Cfr. Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005.
- (4) Cfr. Wu Ming 1, *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, pubblicato in rete il 23 aprile 2008: <http://www.carmillaonline.com/2008/04/23/new-italian-epic/>.
- (5) Cfr. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.
- (6) Cfr. Remo Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in «La modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26; Id., *La letteratura nell'età globale* (con Giuliana Benvenuti), Bologna, Il Mulino, 2012. Si veda, inoltre, Zygmunt Baumann, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2003.
- (7) Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmodernismo*, «Allegoria», 64, XXIII, luglio-dicembre 2011, pp. 15-50.
- (8) Cfr. Gianluigi Beccaria, «Grande stile» e poesia del Novecento, Milano, Serra e Riva Edizioni, 1986, p. 8. Si veda anche Id., «Grande stile» e poesia del Novecento, in Id., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 19-34.
- (9) Cfr. Andrea Inglese, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- (10) Guido Mazzoni, recensione a Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, in *Almanacco dello Specchio*, Milano, Mondadori, 2006.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Massimo Gezzi, Introduzione a Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012, p. XXII.
- (13) Fabio Zinelli, recensione a Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, «Semicerchio», XXXIV, 2006, p. 73.
- (14) Cfr. Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2008.
- (15) Cfr. Jonathan Littell, *Le benevole*, trad. it. di M. Botto, Torino, Einaudi, 2007.
- (16) Cfr. Laurent Binet, *HhHH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, trad. it. di M. Botto, Torino, Einaudi, 2011.
- (17) Cfr. Mario Benedetti, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013.
- (18) Cfr. Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, Roma, Sossella, 2006.
- (19) Cfr. Fabio Pusterla, *Dal nulla al troppo. I rischi del dire e quelli del tacere*, in *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, a cura di Massimo Gezzi e Thomas Stein, Pisa, Pacini, 2010, p. 124.
- (20) Cfr. Italo Testa, *Canti ostili*, Como, Lietocolle, 2007.