

Edoardo Panei

Edoardo Esposito

Quale poesia? Considerazioni critiche tra passato e presente

Roma

Carocci editore

2021

ISBN 9788829012848

«Fino a che punto un termine come “poesia” può giustificare la sperimentazione che continuamente se ne appropria» (p. 7)? Questa è la domanda fondamentale da cui parte Edoardo Esposito nell’avvio del suo libello. La posizione che assume è cioè quella di una generale revisione critica, a tratti polemica, della produzione poetica italiana successiva al biennio 1956-57, in cui si ebbe la pubblicazione di testi come *Laborintus*, *La bufera* e *Le ceneri di Gramsci*, fino ad arrivare a *Gli strumenti umani*, usciti dieci anni più tardi: opere tutte, specialmente le prime due, destinate ad avere un’influenza decisiva sulle proposte dei decenni successivi.

Il capitolo introduttivo, dunque, individua di fatto nello sperimentalismo degli anni Sessanta, nella Neoavanguardia e nella riflessione gravitante attorno ad essa il momento aurorale di tutta la ricerca posteriore. Pertanto, prima di passare alla trattazione di quelle che furono concretamente le tendenze degli anni Sessanta, l’autore spende qualche pagina a riassumere alcuni tratti caratteristici del periodo preso in esame: la tensione fra poesia e prosa, sia a livello linguistico che metrico; il ruolo svolto dalle letterature straniere e l’influenza che le traduzioni hanno avuto sul gusto e la ricerca poetica stessa; la perdita del carattere sacrale della poesia in favore di un suo riassorbimento nella sfera della letteratura; la crescente tendenza all’irregolarità e all’apertura, teorizzata nel 1962 da Eco in *Opera aperta*. All’interno di questo campo di forze, Esposito colloca quindi le pur fra loro diversissime declinazioni di una ricerca comunque improntata a un vario grado di sperimentalismo. I quattro capitoli successivi sono costituiti da una rassegna esemplificativa delle esperienze poetiche rappresentative di specifiche tendenze, apparse in Italia negli ultimi sessant’anni. Lo sguardo, come preannunciato, è critico nei confronti degli epigoni e degli esiti postremi oltre che estremi di una ricerca «dimentica delle ragioni che le avevano dato inizio» (p. 18) – il bersaglio principale non può che essere l’ostinazione oziosa di certa scrittura di ricerca –, ma non per questo vuole essere cieco a quelle stesse ragioni, né tantomeno intende appiattire il valore dei diversi esiti su un uniforme sfondo di negazione.

Così, il primo di questi capitoli, *Passato prossimo*, passa in rassegna le tappe fondamentali del percorso che dal fatidico 1956 arriva fino alle soglie degli anni Ottanta. In particolare, Esposito si sofferma – come non potrebbe? – sui *Novissimi*, di cui sottolinea la pluralità di voci pur in una condivisa volontà di forzare, tendere, verificare la tenuta del linguaggio nel tentativo di riscattarne le potenzialità mortificate dal processo di standardizzazione avviato in quegli anni. Accanto a quest’esperienza, così gravida di conseguenze future, l’autore non manca di evidenziare altre linee di ricerca, diversissime ma accomunate tutte dalla necessità di superare da una parte i moduli stantii del vecchio lirismo ermetico, dall’altra di contrastare quello stesso processo di svuotamento e appiattimento a cui reagivano i novissimi. Nello specifico: il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, per la tensione formale che rispecchia «un modo [...] di scandagliare il proprio io, [...] su uno sfondo sociale e politico» (p. 24); il Sereni degli *Strumenti umani*, considerato come uno degli esiti più felici del tentativo di «rinnovare modi e materia della poesia», pur restando «nel “cuore” e nella mente di chi deve farne tesoro» (p. 28); da ultimo, Zanzotto, trascelto per la tendenza «in maniera ironica e giocosa al disvelamento delle aporie della lingua/pensiero» (p. 29). Questi esempi sono

seguiti da alcune pagine in cui si delineano più rapidamente, e con un taglio di più deciso biasimo, le direzioni prese dalla poesia italiana figlia di questa ricerca.

È dalle critiche alle più accese ed arbitrarie punte di sperimentalismo che muove il capitolo successivo, *Note di fine secolo*, dedicato agli anni del “riflusso”, anni «di assestamento e di riflessione [...] nonché di ritorno, in molti casi, a forme tradizionali del fare poetico» (p. 37). Come già nelle pagine precedenti, il discorso di Esposito si serve di una vasta, seppur non approfondita, casistica di esperienze per riprendere alcuni termini della riflessione, e per introdurne di nuovi. In particolare, fulcro del capitolo sono: la critica all’intellettualismo sperimentalista, che nella continua ricerca di novità, degenera in forme sempre più private e refrattarie alla comunicabilità dell’esperienza; il rapporto vita/poesia, centrale nel Novecento e recuperato, fra gli altri, da Alida Airaghi; il motivo metapoetico, presente soprattutto in chi, come Luzi, era partito dall’ermetismo per approdare alle «faticose cadenze prosastiche di *Nel magma*» (p. 41), per poi tornare a una nuova lirica; la questione metrica e in generale prosodica, che accomuna sia chi si era affermato nei decenni precedenti (Zanzotto, Rosselli), sia chi invece in quegli anni va imponendosi come figura di primo piano (Valduga, Giudici). Infine, Esposito dedica qualche pagina ad alcuni degli autori più giovani, «cercando di mettere in evidenza [...] ciò che tuttora appare segno di una promettente ricerca» (p. 46). Nello specifico: Lamarque, Bellezza, Cucchi, Magrelli, Zeichen, Ruffilli, Mussapi e Fiori.

Il quarto capitolo, *Visualità e poesia*, dà invece conto dello sviluppo della poesia visuale, riannodando le ricerche del Secondo Novecento, in particolare *Poesia in forma di rosa* di Pasolini, ai precursori ottocenteschi (Mallarmé) e ai vertici del Primo Novecento (su tutti Apollinaire). Accanto alla tradizione del calligramma, Esposito riporta inoltre alcuni esempi (da Balestrini e Cangiullo), in cui il componimento poetico perde il carattere di testualità a cui siamo abituati, per avvicinarsi a forme più propriamente tipiche dell’arte figurale. Per questo motivo, riportando, sulla scorta di Pound ed Eliot, la specificità del rapporto fra parola e immagine, ancora una volta, a un’intensificazione di significato che deriva ora da un asservimento del ritmo all’esaltazione di un testo icastico, l’autore nega alle derive della poesia visuale, non il valore estetico, ma lo statuto di poesia, intendendo con ciò un particolare tipo di discorso.

Si passa così, con il capitolo *Anni Duemila*, alla poesia del nuovo millennio. Sono le pagine più marcatamente polemiche del volume, e, di conseguenza, quelle in cui è riservato maggiore spazio alla riflessione intorno alla specificità della poesia. In linea con questo proposito, Esposito istituisce subito una distinzione netta e radicale fra la produzione di poeti che, esordienti nei tardi anni Settanta, «hanno continuato il loro lavoro e confermato la qualità del loro impegno» (p. 65), come Airaghi, De Angelis, Magrelli, Frasca, solo per citarne alcuni, e un formalismo, ormai anodino, privo di «una propria visione del mondo, o almeno un proprio modo di essere» (p. 66), che caratterizza tanta parte dell’ipertrofica produzione contemporanea, fra cui spicca la poesia di ricerca, sempre più chiusa in circoli da iniziati. La *pars destruens* è corredata da ulteriori considerazioni sulla specificità della poesia. Ripartendo dal divorzio fra poeti e pubblico, Esposito riattraversa, pur rapidamente, i nodi centrali del problema del piacere estetico. La conclusione apre a una riabilitazione delle tesi, neglette ma mai veramente superate, della filosofia crociana e gentiliana: «Di quale idea di poesia stiamo parlando e abbiamo cercato di parlare? Semplicemente di una poesia che sia espressione di un preciso e non banale sentire, e che miri a farsi intendere e a trasmettere determinate emozioni piuttosto che a farsi notare» (p. 84).

Chiude il volume una breve *Appendice. Sulla specificità del verso*, in cui l’autore affronta la questione dell’individuazione di un principio distintivo della poesia sotto il profilo metrico. Anche in questo caso Esposito rifiuta le conclusioni più radicalmente formalistiche. Nega cioè che sia giustificata la ricerca di un principio informatore universale, che consenta di stabilire cosa sia verso e cosa no: non si può ridurre il ritmo a una formula. Bisognerà invece tenere insieme il significato del discorso poetico con la sua manifestazione, che, per essere esteriore, non è però estrinseca: «non

si tratta di discutere la presenza o meno di un ritmo, ma di capire il significato di quella presenza» (p. 89). Naturalmente, la presenza del ritmo è fondamentale per caratterizzare un verso come tale e non come semplice segmento di testo: «ogni qualvolta esso rinunci a tali caratteri [ritmico-musicali] esso rinuncia di fatto a essere verso» (p. 94).

In conclusione, il volume, nella sua carica polemica, si presenta come un utile spunto per una più ampia riflessione che circoscriva una stagione poetica (sì articolata in diverse fasi, ma sostanzialmente unitaria) entro i suoi limiti. Limiti che però non saranno da intendersi in senso cronologico, ma in senso ideale, teorico ed estetico: solo allora se ne potrà derivare una cronologia, o meglio se ne potrà sancire l'esaurimento delle ragioni storiche. Certo, il testo è troppo breve, e a tratti filosoficamente corrivo, per poter mirare – ma non era il suo intento – a presentarsi come un discorso definitivo: ma ciò non toglie nulla al suo ruolo di liberatorio e coraggioso avvio.