



L'ANTICO INATTUALE

ROBERTO DEIDIER – *Università di Palermo*

Che senso ha tornare parlare di antico, rapportarsi con l'antico, sul finire degli anni Settanta, in un contesto come quello della poesia romana? L'articolo indaga questo tema inquadrandolo nella vita e nell'esperienza di un annuario-rivista come «Prato pagano», attivo tra il 1979 e il 1987 e frutto di un lavoro redazionale collettivo quanto anonimo. Ne viene l'immagine di un gruppo di lavoro proteso a recuperare non nostalgicamente le istanze dell'antico ma a tesaurizzarle in nuove forme, di fatto aprendo una quarta via alla sperimentazione in versi di quel periodo, segnato da inquietudini politiche, fuochi soggettivi, manierismi.

What is the point of talking about the ancient, relating to the ancient, at the end of the seventies, in a context like that of poetry written in Rome? The article investigates this theme by framing it in the life and experience of a yearbook-magazine such as «Prato pagano», active between 1979 and 1987 and the result of a collective and anonymous editorial work. The result is the image of a poetic group which aimed at recovering not nostalgically the instances of the ancient but rather at hoarding them in new forms, in fact opening a fourth way to experimentation in verses of that period, marked by political unrest, subjective focus, mannerisms.

Sul finire degli anni Settanta, e con una lunga, importante proiezione nel decennio a venire, nasce a Roma una rivista dal titolo singolare. Alla data del 1979, infatti, appare il primo fascicolo di un «Almanacco di prosa e di poesia», pubblicato all'interno della collana «Il Melograno» delle edizioni Abete, con un disegno in copertina di Giuliano Vittori. Come nella buona tradizione degli almanacchi, da tempo interrotta (si possono ricordare, nella prima metà del secolo, «Beltempo» di Libero de Libero, o l'Almanacco Bompiani, il più rilevante per durata ancora nel periodo in questione), si annuncia che il fascicolo «avrà frequenza annuale», ma soprattutto che, pur mancando di una vera e propria redazione, «è nato da alcune riunioni in cui sono stati scelti e commentati» i testi presentati al suo interno.

Prima ancora di venire al titolo, due elementi ci vengono incontro con una certa determinazione. Il primo è proprio l'illustrazione di copertina: raffigura un paesaggio spoglio, sormontato da un cielo appena offuscato da una nuvola. Al centro, simbolicamente isolato, un albero stilizzato la cui ombra va a proiettarsi tutta verso l'interno del campo, verso la linea dell'orizzonte, come se la luce fosse esterna, giungesse dal di fuori. Questo movimento spaziale è in realtà anche un movimento del tempo: le posizioni della luce e dell'ombra scandiscono le fasi del giorno. E proprio quell'ombra così allungata ci suggerisce che siamo, con ogni probabilità, verso il tramonto. Quel disegno è quindi un viatico, una porta d'accesso. Resta da stabilire a quale aspetto del tempo si riferisca quel tramonto: al presente da cui osservava Vittori, al passato a cui quell'esperienza si rivolgeva, o al futuro.

Ogni volta che cerchiamo di rapportarci con il passato e con le tradizioni che ci consegna, ci troviamo nella condizione dell'angelo di Klee, e in quelle dell'albero e della sua ombra: lo sguardo si volge all'indietro (uno dei movimenti orfici per eccellenza: nel mito, infatti, si discende e si risale, dunque si percorre una verticale, ma è necessario anche osservarsi, stabilire il contatto orizzontale tra gli sguardi), mentre il vento della Storia ci spinge proprio verso il futuro. Il rischio, come ben sappiamo, è quello di ritrovarci, in una direzione come nell'altra, di fronte a un cumulo di macerie. Il problema, dunque, è quello di assumere una doppia prospettiva, nello spazio come nel tempo:

far sì, insomma, modulando lo sguardo attraverso tutti quei vettori a cui la tradizione stessa ci affida, che quelle macerie restino piuttosto un tesoro, come ci indicava Agostino. Quanto a quelle dell'avvenire, preferisco lasciarle a chi, un giorno, se le troverà alle spalle; se pure riesco a intravederle, o a immaginarle, nulla m'impedisce di sentirmi come Mosè sul confine della terra promessa. Ne sono responsabile, è pur vero, ma non mi riguarderanno.

È sempre più rischioso, invece, guardarsi indietro. Nel mito, sappiamo com'è andata. Il racconto sembra concludersi con una beffa, perché il divieto è impossibile, insostenibile. Voltarsi, dunque, è un'infrazione necessaria, anche se si rischia di perdere tutto, perfino la materia, la sorgente primaria del proprio canto: l'ispirazione, insomma, e con essa il proprio potere di incanto e di fascinazione. Allora, senza troppo forzare una lettura platonizzante del mito, si perde la propria identità, o meglio la presunzione d'identità.

Chi si volta, sceglie di farlo nonostante, ma tant'è: la spinta a voltarsi sembra più forte di qualsiasi autodeterminazione. Non in chiunque, però. Di questo gesto antico sono responsabili in pochi: quelli la cui consapevolezza critica del presente induce a un forzato ampliamento d'orizzonte. Esistenziale, gnoseologico. Chi si volta fonda una diversa ontologia. Per questo due campioni della modernità novecentesca, come Eliot e Montale, possono scrivere di «hollow men», di uomini vuoti, e di «uomini che non si voltano» e che non possono custodire il segreto di una rivelazione, per quanto terribile, per quanto possa suscitare un «terrore di ubriaco».

Ci sono dunque due categorie dell'umano, su cui la riflessione della poesia ci chiede di soffermarci: da una parte gli «hollow men» e dall'altra quelli che, come il viandante di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, sanno che non potranno fare a meno di voltarsi, per fronteggiare il temibile miracolo del «nulla». Non siamo altro che percezione, il presente che si apre intorno a noi, a centottanta gradi. Alle spalle più nulla sussiste. Questo sembrerebbe suggerire la poesia di Montale, sulla scia di Schopenhauer. Ma è proprio così? Il nulla, a dispetto del suo statuto, è davvero così respingente e inconoscibile? Non è forse abitato da un passato che è ancora in grado di parlarci? Montale, ormai in bilico su una modernità discendente, lascia intendere un nodo ancora forte, ancora non scisso né scindibile: nel cuore del moderno pulsa l'antico. Possiamo leggere anche in questo modo il suo «segreto», che ci ricorda quello di Baudelaire nella *Vita anteriore*. Ci dà dolore, quel segreto, e languore, perché la lingua degli antichi ci appare nella distanza incolmabile di un'era da cui la poesia sembra ormai bandita. Ci muoviamo – siamo mossi – dalla direttrice orizzontale del tempo, che è separazione, ma quel tempo può essere all'improvviso reversibile. L'arte può richiamarlo, sovvertirlo; può prestargli ancora voce. È questo che genera «terrore»; la possibilità di fuoriuscire dalle coordinate consuete con cui ci sforziamo di addomesticare la realtà, per scoprire che alle nostre spalle il nulla è abitabile, il suo silenzio è colmo di parole.

Il secondo elemento è l'aperta dichiarazione che i testi sono stati discussi collegialmente. Dunque, se non esiste una redazione, in realtà c'è un gruppo ancora anonimo che si è riunito e che, nella voce della fondatrice, anch'essa anonima, ha espresso un suo editoriale. Per la prima volta, dopo molto tempo, nella geografia letteraria romana tornava a costituirsi una possibile «scuola», a cui si sarebbe presto affiancata, con notevole osmosi, l'esperienza di «Braci». Non più identità plurime e spesso distanti raccolte intorno a etichette, come «parola innamorata» o «io che brucia», ma una dimensione collettiva di discussione e di ripensamento del fare letterario: così si apriva, o intendeva aprirsi, la vicenda di «Prato pagano».

Quel titolo guardava volutamente all'antico, suggerendomi un pensiero di Friedrich Schlegel, a cui si era richiamato anche Walter Benjamin. Con la consueta acutezza che segna il suo pensiero sull'estetica, Schlegel scrive: «Tutte le poesie dell'antichità si congiungono l'una all'altra, finché da masse e da membri sempre più grandi si forma l'intero... E non è, in verità, immagine vuota il dire che l'antica poesia è un'unica poesia indivisibile e perfetta. Perché ciò che è già stato non dovrebbe di nuovo essere? In un altro modo, s'intende. E perché non più bello, più grande?». Anche qui si assiste a un «voltarsi indietro», che non è fenomenologico ma estetico. Poetico, per la precisione. Schlegel guarda idealisticamente alla letteratura degli antichi cogliendone la massa compatta di cui si è nutrita e sostanziata, quell'«intero» (quell'assoluto?) in grado di generare un fluire incessante di senso. L'attributo a cui si fa ricorso è quello di «trascendentale», e di «poesia trascendentale» continua a discutere Benjamin nelle pagine straordinarie del *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*.

Provo a far convergere i vari suggerimenti che mi vengono da queste suggestioni. Per un moderno, voltarsi indietro non significa più circoscrivere una esatta porzione di esperienza, o al contrario, di nulla. Ci soccorrono – o ci complicano la visuale, che è poi la stessa cosa – la coscienza di un reale multiforme e la tecnica, come se fossimo ormai dotati di specchietti retrovisori. Il tempo empirico e quello del mito si sovrappongono e si intrecciano: possiamo osservare ma anche ascoltare, sempre grazie alla tecnica, quanto crediamo di avere ormai alle spalle. Agiscono su di noi, in noi, una nuova spazialità e la memoria si è dilatata. Anche Montale fa i conti con Bergson, con Boutroux, con William James. Per questo sono tentato di respingere una lettura ortodossa, puramente nichilista del suo guardare a Schopenhauer: c'è sempre, da qualche parte, una «maglia rotta» nella rete della vita. E una «maglia rotta» si rivela, verso la fine di un decennio di contrasti, anche ai giovani autori che si raccoglieranno in una rivista in apparenza fuor di contesto come «Prato pagano». Perché dico questo? Perché a loro mancano – ma lo dico sempre in apparenza – due ingredienti fondamentali, anch'essi distanti ma spesso sovrapposti, della ricerca poetica degli anni Settanta: il politico e il fuoco della soggettività. Anche la mancanza, però, è un segnale che parla: i confronti possono sempre svolgersi in positivo come in negativo. In modo, cioè, «anti-virtuistico», come ammetteva già Leopardi. Non celebrando con il canto, ma atteggiando un controcanto possibile.

La sostanza di questo controcanto è offerta proprio dall'antico, nel senso indicato da Schlegel: ed è una strada che conduce, nel suo essere trascendentale, verso l'inattualità, non nel senso di anacronismo, di barricarsi al di fuori del proprio tempo e dei suoi stimoli, ma al contrario, nel poter supportare un'estetica che sappia ancora parlarci in ogni tempo. Voltarsi indietro, verso l'antico, non significa più circoscrivere una precisa porzione del passato, ma ampliarla, potendo contenere in essa anche quanto resta marginalizzato o escluso dal nostro presente. Lo aveva già fatto Leopardi attraverso l'immaginazione, ovvero la finzione, nel senso di «racconto del pensiero, nel pensiero». Un'operazione che necessita dell'immaginario letterario, la vera materia dialogante degli autori raccolti in «Prato pagano». Il loro voltarsi diviene in questo senso un'arte: non quella della conservazione museale, fine a sé stessa, ma quella del recupero e dell'accoglienza, del dialogo. Se l'atto del voltarsi divide lo spazio in due dimensioni necessariamente reciproche, il davanti e il dietro, che si scambiano le parti, è altrettanto vero che questa reciprocità

coinvolge le categorie di moderno e di antico. Non c'è l'uno senza l'altro. Dove finisce l'uno, comincia l'altro, e viceversa.

Direi che questa spinta si fa sempre più evidente in «Prato pagano» come work in progress, nel passaggio importante dall'«almanacco» alla forma rivista vera e propria. L'almanacco, esperienza ancora variegata, si esaurisce nel 1982, dopo la puntuale apparizione di quattro fascicoli annuali; con una pausa di circa tre anni, nella primavera del 1985 viene pubblicato con formato e grafica completamente rinnovati (copertina e disegni di Felice Levini) il primo numero della nuova serie, con il puntuale sottotitolo di «Giornale di nuova letteratura» e l'indicazione di un direttore nella persona di Gabriella Sica. Manca ancora una redazione esplicita. Questa serie si conclude con il numero doppio 4-5 dell'autunno 1986-inverno 1987, per riprendere, con lo stesso formato e la stessa formula, con il numero 1 di una terza serie, nel dicembre del 1987. Sarà questo, però, l'ultimo fascicolo.

In questa seconda e terza serie i testi, che arrivano a comprendere anche brevi saggi, oltre ai racconti e alle poesie, sono raggruppati in rubriche o sezioni, allineandosi così alla forma rivista più canonica. Anche solo una rapida scorsa agli indici, ci rende subito partecipi di questo movimento verso l'antico, che è unico, ma che moltiplica la dimensione dello spazio delle scritture, lo fa divenire una sola, grande tradizione, come suggerisce Schlegel. Comincio dall'ultimo fascicolo, quello del dicembre 1987: vi troviamo *Atene e Roma* di Giacomo F. Rech, e *Sulla tomba del Petrarca* di Gino Scartaghiande. Un passo indietro, all'autunno-inverno di quello stesso anno: leggiamo di uno studio su Shakespeare, e poi ci imbattiamo in un testo di Damiani ispirato al ratto di Proserpina. Questo referente mitologico, del resto, è attivo già dalla prima serie, pubblicata non a caso nella collana «Il Melograno»: nell'anonimo editoriale leggiamo che prato pagano è il luogo che traccia confini tra i villaggi, e coloro che vi abitano si ascoltano sospesi, fermi su quella frattura che prende forma e colore, proprio come una ferita, un taglio rosso...». È quindi il rosso di questa ferita, di questo taglio inferto al corpo dell'attualità, perché sia dirottata, ampliata verso il suo contrario: l'eterno inattuale. È un movimento che il mito, nel suo tessuto profondo, ben rappresenta.

Nel numero della primavera del 1985 ancora Rech traduce a suo modo gli *Hendecasyllabi beati* di Giovanni Pontano, seguito da una prosa di Marco Lodoli, *Il campanile bruno*, che reca nel titolo una memoria pascoliana. Gli esempi di questa incessante oscillazione tra passato e presente sono evidenti e potrebbero proseguire; quanto alla collana del Melograno, è davvero uno straordinario campionario della miglior modernità, da Dostoevskij a Wilde, da Sterne a Gozzano.

Qual è l'atteggiamento che caratterizza, da parte dei poeti e dei narratori, questo rapporto con l'antico? Intanto vorrei sottolineare un altro elemento di rottura con la tradizione prevalentemente maschile della sperimentazione letteraria, rilevando la cospicua presenza delle donne all'interno della rivista: a partire dalla sua regista, Gabriella Sica, fiancheggiata da nomi che sarebbero tutti entrati a far parte della storia della poesia recente, da Antonella Anedda a Silvia Bre, da Vivian Lamarque a Biancamaria Frabotta, Giselda Pontesilli, Nadia Campana, Maria Pia Quintavalla, Patrizia Valduga, Annelisa Alleva, solo per citarne alcune. Euridice, insomma, per restare al mito da cui sono partito, non è più la semplice materia di un canto ancora possibile, ma è divenuta lei stessa poeta. Come auspicava Marina Cvetaeva, Orfeo non deve scendere a Euridice, perché i fratelli non devono turbare le sorelle. E forse,

come scrive nel *Poeta e il tempo*, chissà che non sia stata proprio lei a mettergli una mano sulla spalla, in prossimità della luce dei vivi, per farlo infine voltare e annullare l'intera impresa.

Se Euridice conquista con la morte, come già suggeriva Rilke, una nuova e più piena identità a cui Cvetaeva non intende rinunciare, «Prato pagano» è già una prima importante antologia di quella conquista. Al punto che, in questa prospettiva, persino l'etichetta di un'esperienza «romana» risulta stretta e poco applicabile. Roma, negli anni Settanta, è il crogiuolo del collettivo e dell'«io che brucia». Da una parte i padri e le madri (Penna, Pasolini, Caproni, Bertolucci, Morante, Rosselli, Guidacci, Spaziani); dall'altra figli e figlie che maturano una diversa definizione del loro ruolo nei confronti di quelle scritture, a cominciare da Elio Pecora e Dario Bellezza (che fu tra i primi a segnalare la nuova rivista), lungo le strade della sperimentazione o della maniera. La capitale si presenta come un coacervo, come un polo attrattivo: non certo come una linea univoca e salda di poetica, che forse comincia a emergere proprio con «Prato pagano», nel senso indicato, quello di un sincretismo tra antico e moderno, ma in altra direzione da quella adombrata da Schlegel. Non credo che nessuno di loro ambisse a fare di meglio rispetto ai classici, verso i quali piuttosto si mostra una cura, un rispettoso «assalto» da intendersi proprio come studium: l'assalto alla grande massa dell'«intero», a una tradizione che, proprio come voleva Agostino, si mostra tesaurizzandosi e senza più margini temporali. Ancora una volta, l'atto di voltarsi indietro non scandisce, ma amplia la nostra percezione di quel tesoro, che giunge nel pieno del moderno, e oltre, fino a comprenderci.

Voltarsi è dunque l'arte di quel cum-prendere, di quell'abbraccio rivolto insieme al passato e al presente. Un presente rivisitato, riletto proprio attraverso i classici. Lo aveva ben compreso Zanzotto, in un passaggio su Beppe Salvia, ma estendibile a tutto il lavoro di «Prato pagano»: «un abbraccio di una sconcertante luce che da una parte sorregge e dall'altra però crea un inquietante sfondo di allontanamento». Ogni dilatazione del tempo può rappresentare un pericolo, un'insidia; ma si tratta pur sempre di un pericolo felice. Quello «sfondo di allontanamento», quel proiettare il moderno nell'antico, provoca di certo uno straniamento, richiede cioè uno spostamento prospettico: quello di una insolita, spregiudicata libertà di movimento nella storia e nella tradizione. È su questo punto, che si offre come una fuga, come una «maglia rotta», per tornare a Montale, che Fortini ha espresso invece le sue comprensibili riserve. Il poeta di *Poesia e errore*, il polemista di *Verifica dei poteri*, in una lettera invero tarda del giugno del 1987, scrive a Gabriella Sica invocando una «visione generale delle cose», insomma un affaccio sul presente, anche e soprattutto quello degli istituti letterari, non cogliendo che quella visione era proprio esercitata, dagli autori della rivista, attraverso l'arte di voltarsi indietro. Che non significava più, a quell'altezza, l'esercizio del rifiuto, né stabilire dei confini netti, percettivi ed estetici al tempo stesso, nei confronti di possibili fasi della nostra storia culturale.

Lamenta Fortini, neppure troppo in filigrana, la mancanza di un'esplicita affermazione di tendenza, l'espressione di una linea di poetica, insomma. Un editoriale, evidentemente, una dichiarazione di programma. Eppure, se proviamo a rileggere l'anonima paginetta che apre il primo numero, nel 1979, non tarderemo ad avvertire che quanto Fortini chiede è già in quelle poche, densissime righe. Il «prato pagano» è lo spazio tra i villaggi, il luogo di una sospensione, dell'ascolto di una frattura. «Pagano» è quanto è equidistante dall'ordine e dal caos. È la dimensione del «molteplice», del «casuale», del

«necessario». Si tratta di tre categorie destinate ad avere un'ampia ricaduta nel linguaggio non solo dell'estetica tardo-novecentesca, ma anche in quello delle scienze, non a caso: direi che si tratta di tre categorie che guardano a un umanesimo possibile. Ma la frattura evocata non è certo l'estrema ferita inferita dal neoilluminismo alla storia, al suo scindersi fra teoria e prassi. Fortini veniva da quelle scuole. Gli autori di «Prato pagano», piuttosto, adoperano liberamente l'antico come modello di frattura verso quella visione drammatica della Storia e soprattutto come modello comprensivo, per fermare il molteplice in uno sguardo più ampio. L'angelo di Klee, per richiamare ancora quell'immagine cara a Benjamin, si volta per non guardare, o piuttosto, non potendo frenare il motore del tempo che gli agita le ali, non vuole perdere nulla di quanto la storia può ancora offrirgli?

Il presente è un naufragio. Lo era alla fine degli anni Settanta, lo è ancor di più oggi, anche se possiamo scorgere più porti a cui fare rientro: non sempre, però, siamo in grado di seguire una rotta. Quarant'anni fa l'esperienza di «Prato pagano» cercava proprio questo, nel molteplice, nel casuale, nel necessario. Quello che si consegna nelle mani di questi poeti che vogliono contaminare la prosa e farsene a loro volta contaminare (la prosa è l'idea della poesia, scriveva sempre Benjamin); quello che si consegna loro è maschera e linguaggio. Per questo chiedono a loro stessi una lingua vera, in grado di ritrovare la strada del senso. Come naufraghi su una zattera, esercitano la libertà più alta, quella della sopravvivenza. Sono ben consapevoli di essere quelli che vengono dopo: dopo l'età dei poeti, dopo l'età della critica e del dissenso. Sanno che le parole dell'antico non possono che risuonare da lontano, ma il loro assalto può tramutarsi in un'amplificazione. Tornano a predisporre all'ascolto, e pretendono che quell'ascolto sia dialettico, ovvero che ancora possa fomentare il nuovo. Vogliono forse illudersi – supremo e superbo paradosso – che l'antico a sua volta li ascolti. Per questo ne seguono le tracce nel tempo: il tempo della storia (questo è il loro collettivo) e quello della persona sono una sola parete di vetro, al di qua e al di là della quale si muovono con insolita leggerezza. Trasparenza che cerca trasparenza, infanzia e maturità che si insidiano a vicenda dentro un unico collettore, la poesia. Gli abitanti di questo spazio sono «immuni da ricordi, nostalgie, illusioni». Non è certo nostalgico, il loro sguardo. Non è un semplice ritorno all'antico, ma un'appropriazione. Liberi da certe pastoie del moderno, lasciano affiorare una diversa modernità, in cui «crescono il vegetale, il femminile». Si afferma una diversa natura della poesia, riemerge la componente materna della creazione, mossa da «una sete folle e corrosiva» che ha un deciso accento nietzscheano. Il cerchio, a questo punto, si chiude proprio su questa estrema libertà, antiaccademica, di relazionarsi con un tesoro ancora in grado di restituire, nella modernità agonizzante o, se si preferisce, nell'incessante, manieristico bricolage del postmoderno, il senso di una storicità che trascende sé stessa, per poter riattivare il motore del poetico.

PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea, Prato pagano, riviste di poesia



NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Deidier (Roma, 1965), poeta e saggista, insegna Letteratura italiana nell'Università di Palermo. Tra i suoi titoli di poesia si ricordano *Solstizio* e *All'altro capo*, entrambi per Mondadori. Per la saggistica, oltre agli studi su Calvino, sul mito, sulla poesia contemporanea, *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno* (Sellerio, 2012) e il recente Meridiano Mondadori dedicato a Sandro Penna (2017). Per la stessa collana ha tradotto le poesie di John Keats (2019).

roberto.deidier@unikore.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO DEIDIER, *L'antico inattuale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.