DOPPIOZERO

Fingere la poesia

Matteo Marchesini

29 Marzo 2016

C’è stato un momento, più o meno all’inizio degli anni Settanta, in cui la poesia italiana ha divorziato dalla Storia. Allora, mentre i poeti anziani minavano le forme nobili della modernità, lasciando penetrare nella loro scrittura il blob massmediatico, gli esordienti ritrovarono l’ambigua innocenza e la fantasmatica vitalità da zombie registrata in una famosa antologia di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli. Superate le inibizioni imposte dalle neoavanguardie prima, e poi dal rifiuto della letteratura che si respirava nel clima contestatorio, i ventenni del ’68 proposero una lirica poco sorvegliata e molto informe, risorta dalle ceneri delle battaglie moderne come confessione o eclettica euforia linguistica, come esibizione individualistica o scoria post-avanguardista stilisticamente depotenziata. L’esempio più tipico è forse quello di Dario Bellezza: un autore così assolutamente certo di nuotare nella Poesia come in un originario liquido amniotico, da fagocitare senza batter ciglio i relitti del peggior cattivo gusto, e da riuscire talvolta perfino a trasformarli in testi sorprendenti; ma anche, date le premesse, un autore condannato a riproporre in eterno una performance dove la vita appare subito letteratura e la letteratura bruto pezzo di vita, chiuso in un discorrere né davvero ragionativo né simbolico dalle cui scorie emerge spesso la sola spoglia del kitsch.

Nell’Oscar Mondadori che raccoglie Tutte le poesie, questo profilo ci si mostra oggi con tutte le sue puerili rughe, con tutti i suoi eccessi simulati, ma anche con tutto il dolore autentico di un uomo che dalla simulazione non può uscire. Nato nel 1944 e morto vent’anni fa nel marzo del 1996, Bellezza esordì nel ’71 con *Invettive e licenze*. La raccolta era sponsorizzata da Pasolini, che nel risvolto si spinse a definire quel ragazzo il miglior poeta della sua generazione. Si trattava, in realtà, di poco più di una boutade, tra l’altro pronunciata senza nessuna euforia, semmai con la torva rassegnazione di chi ha ormai reciso ogni vincolo di complicità culturale. E tuttavia, con due o tre unghiate psicologiche delle sue, il

critico tracciava intorno a questa boutade un ritratto acutissimo, perfettamente somigliante. Scegliendo un tono sbrigativo e quasi derisorio, lo stesso che nella sua ultima stagione gli sarebbe servito per arrivare subito al nocciolo delle verità più irreparabili, Pasolini osservò che più che dalla letteratura il giovane Bellezza pescava «dai cascami letterari passati a un livello inferiore o al parlare comune dei privilegiati, dal dizionario piccolo borghese professionale», ritagliando via o scialacquando i suoi prestiti con un'arbitrarietà stizzosa e quasi indistinguibile da un coatto partito preso. Questo atteggiamento gli sembrava facilmente spiegabile: l'ingenuo, astratto furore libertario dell'autore non era infatti per lui che l'altra faccia del suo tetro conformismo, il conformismo del piccolo-borghese che si giudica e si tortura in uno spazio asfittico e senza gloria, fino a farsi «Himmler un po' pretesco di se stesso».

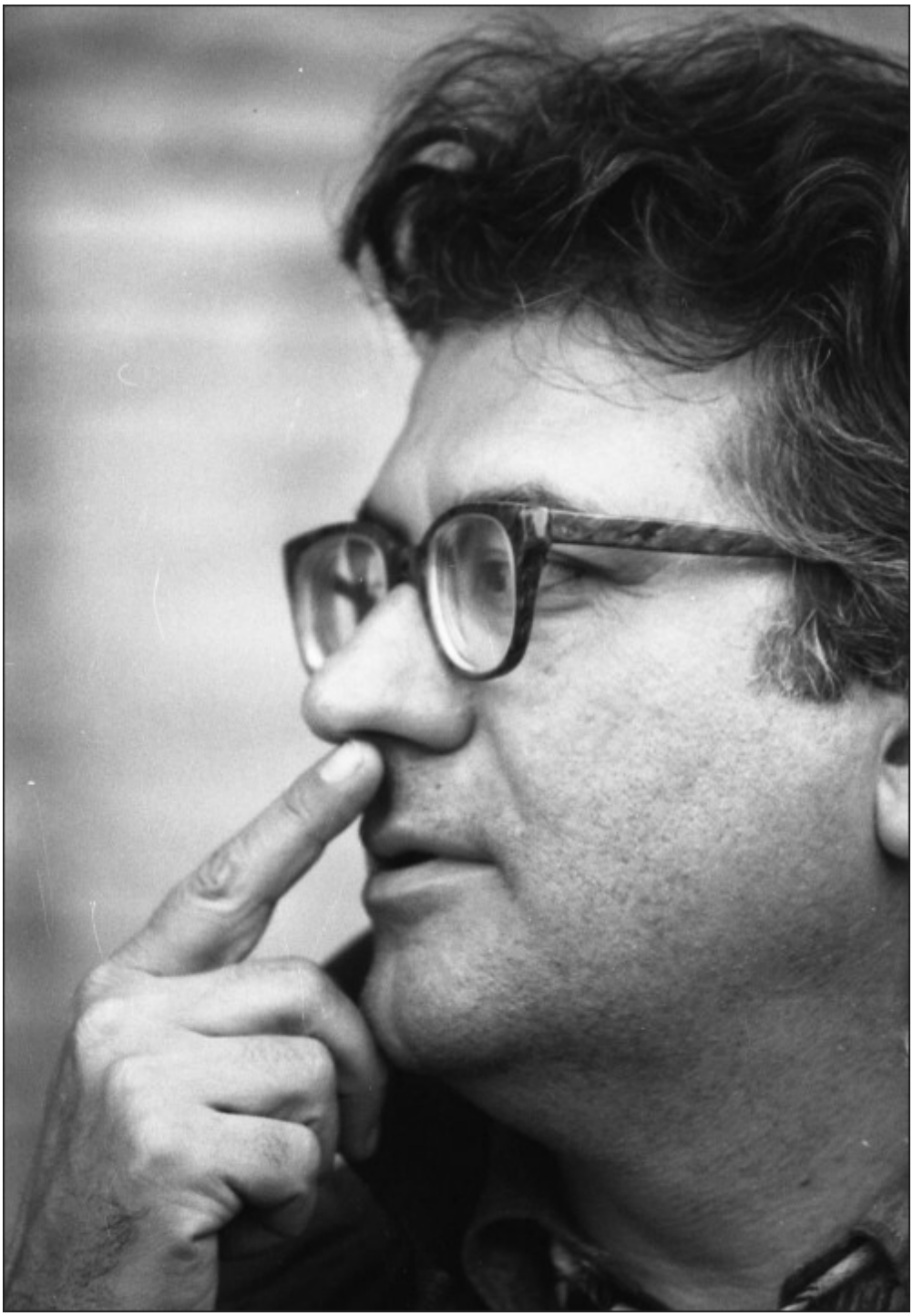
Perciò, constatava Pasolini, il poeta di Invettive non è affatto libero, è anzi «inviluppato nella sua vita privata come in un vestito sporco, chiuso nel suo caso come in uno stambugio dall'aria irrespirabile». Ma la conclusione della diagnosi era già stata tratta all'inizio: «Da dove viene Dario Bellezza? Da un mondo vecchio che egli, accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio».

Su questo marchio pasoliniano calca Roberto Deidier nella sua introduzione all'Oscar, ricordando che mentre Bellezza iniziava a mettere in scena il teatro del suo sottosuolo sadomasochistico e voyeuristico, la recita della scandalosa alterità omosessuale appariva ormai «fuori tempo massimo», ed era destinata a impaludarsi in un'Italia in cui la contestazione e la cronaca nera scivolavano sempre più rapidamente nell'irrealtà anestetica dei palinsesti televisivi. Del resto, il poeta era ipnotizzato dalla stessa società provinciale che voleva épater. E lo sapeva bene, quando con quella sua ingombrante grevità concettuale, che provava invano a redimere nell'automatismo della cantilena, scrisse che la sua diversità era «avversaria impotente della mia banalità»; e forse, a un livello più profondo, vi alludeva già chiudendo la prima poesia del suo primo volume col verso staccato «Ora mi nascono le unghie come ai morti».

Un verso sinistro, che funziona anche da adeguata metafora dei suoi tentativi di prolungare la Tradizione. Perché Bellezza, in effetti, nasce travestito. Con sfacciataggine bovaristica, s'incolla addosso troppi panni di troppi padri e madri che non vogliono o non possono più avere figli, e che si dimostrano fecondi ormai

soltanto mentre descrivono la loro manieristica sterilità. Nei testi lutulenti e debordanti di questo ragazzo inviluppato dentro vestiti stilistici già sporchi, galleggia a brandelli un'intera Roma letteraria al tramonto. Vi si trovano pezzi strappati all'oratoria compiaciutamente e straziatamente arido-ironica del Pasolini maturo, e precoci imitazioni dell'amletico o autistico monologare di Amelia Rosselli, del suo rullo a lasse angolose; vi fa capolino la dolcezza religiosa e spiritosa dei corpi e dei paesaggi di Sandro Penna, sfregiata però da una prosaica forzatura oratoria, e tra una slabbratura e l'altra si sente perfino l'eco del Mondo salvato dai ragazzini, di quella Morante con cui il poeta - che come lei idolatrava i gatti e Rimbaud - intrattenne un rapporto tormentoso. Ecco uno dei tanti componimenti brevi in cui i toni pasoliniani e quelli penniani vengono violentati e per così dire tradotti in un volgare "giornalistico": «Niente si offre per l'ultima volta, / perché tutto dopo il sonno ricomincia. // Si riforma il seme dei ragazzi. Le / polluzioni sono infinite. Compagni, // ragazzi morituri, orfani matricidi / spegnete la sete che è in me d'amore / deluso in questi versi rattrappiti».

Si tratta di una tradizione che si morde la coda un'ultima volta - e che subito, senza avere più la forza di chiudersi a cerchio né di esplodere, pateticamente si sfilaccia. Il divorzio dalla Storia costa infatti alla poesia nuova una quasi totale mancanza di attrito con il passato e con ciò che lega il passato al presente, ossia con ciò che farebbe del presente non un brulichio di atomi affidati al caso ma una vicenda dotata di prospettive, sensi comuni e dialettici contrasti. In questa deriva, il patrimonio della lingua e della letteratura, e il suo rapporto con le esperienze private o sociali, affogano indistintamente nell'istrionismo di una voce astuta e stonata, nel vitalismo funereo di chi rimane solo sul palco a rappresentare la propria falsa onnipotenza. «Il mare di soggettività sto perlustrando/immemore di ogni altra dimensione», ci comunica Bellezza continuando a ergersi lustro dopo lustro sullo sfondo della stessa Roma putrefatta e immutabilmente moribonda, città di spazzatura e tepore marcito, di merda e di puttani, di gabbiani e di poeti come i gabbiani invadenti, destinati a beccare tutto il giorno tra i rifiuti.



Ma mentre inghiotte qualunque boccone di poesia degradata nel suo vuoto immemore, il poeta va incontro allo scacco che a tutt’altra latitudine intrappola la sua amica Ortese: mischiando sulla tavolozza troppi colori per un gusto innato della mistificazione, ottiene alla fine un grigio informe e uniforme dove ogni realtà e ogni simbolo si perdono; e sbracciandosi, sgolandosi per tenere in piedi il suo teatrino di maledettismi farraginosi e artificiosi, si costringe nelle angustie di una monotonia seriale priva delle sublimi giustificazioni penniane come della penetrante aridità pasoliniana.

Eppure, a molti dei suoi versi il lettore rimane appiccicato. Almeno per un po'. Specie se non è più loro contemporaneo, gli sarà difficile stabilire quanto l'attrazione sia davvero immediata, "oggettiva", quanto dipenda invece da fattori estrinseci, "mitici", e soprattutto quanto sia indotta dalla certezza spavalda dell'autore di trovarsi sempre aprioristicamente dentro la placenta di Poesia, e quindi di poter pronunciare, senza esserne cacciato, le espressioni del più vieto o nauseante poeticismo. Forse è soprattutto questa certezza, o meglio questa suggestione autoipnotica e in qualche misura ipnotica, che invita malgrado tutto a dargli corda, a volte anche solo per vedere dove andrà a parare il suo ennesimo lamento esclamativo o stridulo. Come dire che la farragine grigia, fangosa, soffocante, finisce per produrre col suo stesso accumulo un personaggio. Ed è il personaggio che offre il singolare spettacolo annunciato nel risvolto di Morte segreta (1976), probabilmente steso di suo pugno da Bellezza: quello dell'uomo che compie «un esorcismo (…) fingendo di essere un grande poeta».

Così, piuttosto trascinati che persuasi, si continua a sfogliare questo Oscar panciuto. Si avanza impazienti in mezzo a una «poesia sospesa fra elaborata perizia / e sincerità programmata», per dirla ancora con gli immancabili rigurgiti autodefinitori di Bellezza, e ci si ferma ogni tanto a raccogliere qualche brandello più vistoso: ritagli della tradizione "ideologica" o "arcadica" italiana, ultimatum falsi e ricattatori come bigliettini intimi, enjambements assurdi che vorrebbero piegare forzosamente una logorrea generica all'oracolarità della Poesia… Finché all'improvviso, ecco che l'occhio si fissa su una slogatura o un'articolazione folgorante, su un puro osso lirico che regge a stento tutta la muffa parassitaria, e che si lascia ammirare anche per questo. Ma quando l'osso o la polpa non si vedono, è il puro stratificarsi della lettura a far emergere una verità non irrilevante. Mentre pagina dopo pagina si procede sempre più rapidi, come nei corridoi di un museo troppo vasto e monotono, guardando ormai solo con la coda dell'occhio gli autoritratti di questo improbabile e invasivo «io / sbudellato», si comincia infatti a capire che se i suoi gesti dissacranti e i suoi presunti abissi d'oscenità sono spesso un trucco di grezza mistagogia, tuttavia un sacrilegio nella sua storia c'è davvero. Ed è appunto quello di chi dibattendosi nell'aria viziata della sua stanza e della sua retorica, montandosi da sé con una vitalità traboccante ma incapace di uscire dalla letteratura, si dedica per decenni a nominare invano vittime, carnefici, carneficine, Dio, Paradiso, Inferno, Morte, in una tragedia di pompose maiuscole che quanto più ostenta la sua natura "estrema", tanto più appare un'estremizzazione a costo zero.

A un tratto, però, ecco che la malattia, l'atrocità e lo sfascio fisico arrivano davvero, iniziano a insinuarsi e a prendere alloggio nell'esistenza: e allora, proprio a causa dell'annoso sacrilegio, finiscono per sembrare a loro volta una nemesi sinistramente eccessiva, quasi un brutto scherzo che - lo suggerisce Deidier - la realtà gioca all'esibizionismo en poète e alla «codarda petulanza» di cui Bellezza si accusava nel suo gioco vittimistico al rialzo: «Chiamata sulla scena del proprio dramma come attrice, la morte giunge invece in tutta la ferocia della sua realtà». E la beffa crudele sta poi nel fatto che non possedendo un linguaggio diverso da quello letterariamente logoro in cui s'è murato fin da subito, il poeta deve continuare ad aggrapparsi come e finché può alla solita recita e alla sua irrealtà. Anche perché, osserva ancora Deidier, soltanto il suo tempo di finzione offre comunque «lo spazio illusorio di una salvezza».

Ma per fortuna di questa poesia, se il suo linguaggio non può cambiare le proprie coordinate fondamentali, può però trascolorare e chiarificarsi dall'interno, spogliarsi almeno in parte delle scorie, o accettarle come un destino retorico da vivere con minor volontarismo. E' quello che capita a Bellezza nella sua fase letteralmente estrema, dove il coatto partito preso di una falsa libertà assoluta si rovescia qua e là in una nuova, inedita arrendevolezza. Allora l'ex ragazzo istrionico sembra a volte un poeta non più vecchio ma quasi antico, o classicista; e la sua pelle, che quando sproloquiava sui corpi nudi e violati rimaneva indistinguibile dai vestiti, adesso appare nuda sul serio. È questo lo scrittore che si rivela in alcune pagine degli ultimi libri, e che in versi difficilmente dimenticabili ci si mostra mentre guarda fisso il nulla, scivolando fin sulla sua soglia nei "mottetti" che occupano il cuore purulento ed epifanico di *Proclama sul fascino* (1996), e prima specchiandolo dall'aldiquà ancora agonistico dell'*Avversario* (1994). Quando definisce sé e il mondo subito prima della sparizione, Bellezza attinge a tratti una trasparenza da sillabario, ferma e appena tremante nel suo soffio astratto e nitido. Si legga ad esempio, a p. 549 dell'Oscar, *Roma 1989*, dove i primi due versi dichiarano con lucidità epigrammatica il rapporto elusivo dell'autore con la Realtà, e dove gli ultimi due, sapientemente irrelati, arrivano a indicarla come un sogno di redenzione dai contorni insieme inattingibili e concreti, messianici e orientali, senza assegnarle altri connotati che un semplice, edenico, domestico colore:

È avventizio il mio essere reale.
Sleale è insistere su chi sono io.

Il punto di partenza è scontato –
l’arrivo è certo nello stato
attuale: morte come sostanza
o strato finale di un cuore malato.

Oh, vorrei rinascere, ritornare indietro
ma non posso. Troppo ho peccato
di peccati non miei, attribuiti
a posteri, mancati inganni.
Cerco nuovi amori, violente sere.
Perdono chiedo a chi non amai.
Forse verrò domani ad un prato
verde, - e non sarò più solo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

