



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 22: *Lirica & Società / Poesia & Politica*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

IN PRIMA PERSONA

Vincenzo Bagnoli	8
Fabrizio Bajec	15
Maria Borio	20
Carlo Bordini	31
Gherardo Bortolotti	32
Franco Buffoni	36
Maria Grazia Calandrone	42
Biagio Cepollaro	45
Giovanna Frene	48
Florinda Fusco	51
Fabio Franzin	54
Massimo Gezzi	58
Paolo Giovannetti	61
Rita Filomeni	63
Umberto Fiori	68
Andrea Inglese	70
Luciano Mazziotta	74
Simona Menicocci	80
Guido Mazzoni	86
Italo Testa	92
Paolo Zublena	95

POESIA E POLITICA NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Fantini	
<i>Togliatti e la poesia di «Rinascita»</i>	102
Andrea Agliozzo	
<i>Forma e soggettività critica in Fortini</i>	129
Paolo Desogus	
<i>«La scoperta di Marx» di Pasolini</i>	145
Luca Lenzi	
<i>Sereni e l'isolazionismo della poesia</i>	151
Francesco Diaco	
<i>Appunti sulla gioia in Sereni</i>	158
Gianluca Picconi	
<i>Forza e politica nella poesia di Volponi</i>	176

POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE	
Massimiliano Manganelli	
<i>Lucini e la scrittura civile</i>	187
Erminio Risso	
<i>Sanguineti al vaglio della prassi</i>	203
Giuseppe Carrara	
<i>La poesia d'amore (e di politica) di Sanguineti</i>	214
Aldo Tagliaferri	
<i>Emilio Villa e l'Yalya</i>	236
Eugenio Gazzola	
<i>Società e politica nell'opera di Costa e Spatola</i>	265

LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO	
Riccardo Socci	
<i>Buffoni dagli esordi a «Guerra»</i>	270
Valentina Panarella	
<i>Identità-alterità collettiva nella poesia di Fiori</i>	287
Florinda Fusco	
<i>Vedere dal buio: prospettive su Anedda e Mesa</i>	296
Marco Gatto	
<i>Un'etica del margine: lirica e società a partire da Adorno</i>	302

ALTRI SGUARDI	
Ulisse Dogà	
<i>Il caso Wagner</i>	311
Jean-François Hamel	
<i>Leggere Mallarmé</i>	326
Stefania Caristia	
<i>La poesia francese nel «Politecnico»</i>	331
Nathalie Quintane	
<i>Reimmettere la politica in letteratura</i>	349
Benoît Casas	
<i>Poesia & Politica</i>	358
Stéphane Bouquet	
<i>Popolo, paraculo, poesia</i>	365
Marielle Macé	
<i>La letteratura è una scatola di utensili</i>	372



GLI AUTORI

LETTURE

Alessandro Broggi	377
Roberto Minardi	381
Giulia Martini	383
Stefano Modeo	386
Antonio Tricomi	390

I TRADOTTI

Jean-Patrice Courtois	
<i>tradotto da Gabriele Stera</i>	398
Russel Edson	
<i>tradotto da Bernardo Pacini</i>	401
Durs Grünbein	
<i>tradotto da Silvia Ruzzenenti</i>	406
Juan Carlos Mestre	
<i>tradotto da Lorenzo Mari</i>	409
Monica Rinck	
<i>tradotta da Gloria Colombo, Chiara Conterno</i>	
Gabriella Pelloni	413
Nelly Sachs	
<i>tradotta da Bianca Brece</i>	424

IL CASO WAGNER. IL SUCCESSO DELLA NUOVA LIRICA TEDESCA E LA CRITICA AL NUOVO BIEDERMEIER.

I

La nuova generazione di poeti tedeschi agisce in un campo letterario fondamentalmente diverso rispetto a quello della generazione loro precedente, ossia quella che va pressapoco dalla caduta del muro all'inizio del nuovo secolo. Certamente il paesaggio politico ed economico post-muro è in Germania radicalmente mutato rispetto a prima e il rapporto del letterato rispetto ai nuovi rapporti di forza è fortemente eterogeneo a seconda della sua provenienza e formazione culturale (occidentale/orientale), ma il suo stato nei rapporti di produzione è rimasto sostanzialmente inalterato, novecentesco: prassi artistica fra isolamento e comunità letteraria tradizionalmente connotata, rapporti con case editrici e lettori, premi e soggiorni all'estero, interviste radiofoniche e apparizioni televisive. I grandi mutamenti geopolitici dopo l'undici settembre però accelerano i processi di unificazione e omogeneizzazione politico-sociale, invertono l'asse degli equilibri e rendono inattuali i contrasti fra est e ovest, mentre la rivoluzione digitale muta radicalmente l'approccio, la produzione, la diffusione e la ricezione della lirica nel contemporaneo. Questi mutamenti nei rapporti di produzione e ricezione della letteratura si registrano naturalmente ovunque e non solo in Germania. Ciò che tuttavia caratterizza in particolare la lirica tedesca degli ultimi due decenni è – come ha ben riassunto recentemente Christian Diez(1) – una relazione e un confronto duplice con la generazione precedente e il suo bagaglio.

Da un lato infatti essa è vicina alla *Popliteratur* e figlia della *Popkultur* degli anni Novanta: la *Popliteratur* tedesca si era espressa soprattutto in prosa e lascia in eredità alla lirica un'originale apertura alla realtà dei nuovi media e delle nuove tecnologie, alle nuove teorie *kulturwissenschaftlich* e biopolitiche, al mondo della musica underground, della musica tecno e a i suoi eccessi, e ancora un approccio disincantato e sarcastico rispetto a tutto questo. Lo sfondo culturale degli anni Novanta è marcato dalla filosofia post-strutturalista innestata sulla solida tradizione ermeneutica e critica dell'accademia tedesca: la generazione che inizierà a scrivere negli anni Zero ha conosciuto e avvicinato i protagonisti della filosofia critica contemporanea come pop-star(2) ospiti di seminari e performance teatrali, ha assimilato all'università la rivalutazione della tecnica in chiave ecologica, il discorso sull'antropocene, sul post-umanismo e sulla cibernetica(3): uno sfondo variegato ed eterogeneo, ma che mette fortemente l'accento sulla spersonalizzazione e disumanizzazione dei processi globali, sull'inevitabile avanzamento tecno-scientifico e sulla necessaria accelerazione/complementazione delle capacità cognitive e linguistiche, incalzando così dialetticamente la nuova lirica necessariamente antropologica e soggettiva, individuale e ancorata al presente.

D'altro lato si registra uno scarto nei confronti delle modalità, forme e linguaggio della generazione di poeti degli anni Ottanta e Novanta, i cui registri e risultati (dallo sperimentale al neoclassico) erano divenuti precedenti impossibile da ignorare, ma necessariamente da superare. Emblematico a questo riguardo il famoso episodio che vide contrapposto il poeta austriaco Franz Josef Czernin a Durs Grünbein. La critica radicale a cui l'austriaco sottopose il volume di poesia di Grünbein *Falten und Fallen* nel maggio del 1995 in un numero della rivista *Schreibheft* non ebbe solamente un'immediata eco nel mondo della poesia e critica letteraria di lingua tedesca, ma – riportata, diffusa, commentata numerose volte come solo ora poteva capitare grazie ai nuovi media – è assurta negli anni a parametro critico, una specie di soglia normativa dietro la quale è archiviato un modo di fare poesia lirica e oltre la quale viene prospettato o auspicato uno nuovo. Chi, come Jan Wagner, la attraverserà controcorrente lo farà (come vedremo) coscientemente.

In sostanza la critica di Czernin a Grünbein è che il poeta di Dresda si serva di modelli letterari della tradizione senza rendersi del tutto conto del valore e delle particolarità di questi modelli/procedimenti: se ogni pratica letteraria si muove non solo nella storia, ma anche nella storia della letteratura, essa deve essere cosciente secondo Czernin che la qualità del proprio prodotto è

data dal grado e dal modo di dipendenza o dominio rispetto a questa storia. La dialettica è scandita da momenti idealtipici di rottura – in cui il dominio è totale e violento (avanguardia) – e di restaurazione – in cui non viene opposta resistenza al potere della tradizione e l'asservimento al modello è irriflesso. Il caso più frequente è invece quello della mescolanza dei due estremi, di una insincera e inconsequente esplorazione in tutte e due le direzioni, senza astrazione e riflessione, il cui risultato è una mediocre e grigia mescolanza. Grünbein rappresenta per Czernin il caso tipico di un autore contemporaneo che non si spinge verso uno degli estremi, ma che opera una semplicistica riduzione della tradizione a certe pratiche formali e retoriche senza mostrarne il vero valore e annacquandole nell'attualità(4).

Secondo Diez questa critica – che egli giudica impietosa e tagliente, però ingiusta – fa di Grünbein l'esempio negativo di una tradizione vicina da cui riparte distanziandosi la lirica degli anni Zero. A questo dato si affiancano quattro momenti fondamentali dello sviluppo della lirica tedesca degli ultimi due decenni. Nel 2003 esce per DuMont l'antologia *Lyrik von JETZT* in cui trovano spazio ben 74 giovani voci pressoché sconosciute fino a quel momento – il volume è curato da Björn Kuhlig e Jan Wagner. Nello stesso anno la poetessa Daniela Seel fonda la casa editrice KOOKbooks, una casa editrice guidata da artisti e poeti per artisti e poeti: il successo dei primi due volumi di poesia pubblicati (Daniel Falb e Steffen Popp) marciano per la stampa dell'epoca l'esordio editoriale più spettacolare degli ultimi anni(5). Nel 2007 Ann Cotten pubblica per Suhrkamp il volume *Fremdwörterbooksonette: Gedichte*, festeggiato dalla critica come un esordio sensazionale, e si fa largo nella stampa anche non specializzata la voce che si è affermato in Germania un nuovo panorama lirico di grande valore, esclusivo ed elitario, vivace e molto attivo al di fuori dei canali classici di diffusione e lettura. Nel 2015 non pochi dei poeti di quel fortunato volume inaugurale sono riconosciuti e stimati come grandi interpreti della poesia contemporanea e non solo tedesca(6), pubblicano con regolarità e attraverso la loro fitta agenda di letture pubbliche e performance multimediali hanno conquistato un numeroso e giovane pubblico di lettori e partecipanti. E in quell'anno vincono premi letterari molto importanti: Jan Wagner è in assoluto il primo poeta ad aggiudicarsi il premio della Fiera del libro di Lipsia; Monika Rinck vince il premio Kleist; Nora Gomringer ottiene il premio Ingeborg-Bachmann. Nel 2017 Jan Wagner conquista a 46 anni il Premio Büchner – il riconoscimento letterario più importante nel mondo di lingua tedesca assegnato dalla Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt – conferitogli per tutta la sua opera, la quale contempla fino a lì sei volumi di poesia, due di prosa e critica letteraria, numerose traduzioni e curatele. Oggi, infine, alcune case editrici e un pugno di autori sono assurti a figure guida del discorso poetico contemporaneo e si sono imposti anche sul mercato editoriale: la casa editrice KOOKbooks si vede necessariamente costretta a serrare il cerchio di fronte alle numerose proposte e a concentrarsi su i suoi autori affermati. Anche per quanto riguarda i portali web si assiste allo stesso fenomeno e dei numerosissimi siti che si sono avvicinati negli anni, solo alcuni si sono imposti e sono divenuti un riferimento importante e di sicura qualità(7). Ma soprattutto, sembra che la lirica si sia emancipata dal cliché che la vuole come genere di nicchia per un pubblico di iniziati: affrancandosi però da questa modalità ed esponendosi al giudizio di un più vasto pubblico di lettori e di critici, la nuova lirica tedesca si vede sottoposta a una nuova dialettica – interna al circolo ed esterna ad esso – fra produzione e pubblicazione, fra singolo e collettivo, individualità e pubblico, spingendo i suoi rappresentanti a prese di posizione poetologiche, estetiche, filosofiche e politiche, e di cui la polemica intorno alla figura di Jan Wagner non è l'unico snodo, ma sicuramente una particolare ed esemplare istantanea da cui prendere le mosse per una riflessione intorno a lirica e società, lirica e politica oggi in Germania.

II

Jan Wagner è senza dubbio la figura più famosa della generazione di poeti e del movimento sopra abbozzato. Anche se negli ultimi anni le istituzioni culturali tedesche hanno premiato non raramente e con coraggio alcuni protagonisti della giovane poesia tedesca come Marcel Beyer, Monika Rinck,

Nora Gomringer, è con la vittoria dei più prestigiosi premi letterari tedeschi da parte di Jan Wagner, e il suo conseguente successo commerciale, che la lirica tedesca contemporanea è tornata in modo dirompente a far parlare di sé anche nei media più tradizionali rivolti a un pubblico non specializzato come la televisione e i quotidiani nazionali. Il dibattito giornalistico su Wagner – che vide inizialmente e piuttosto grossolanamente schierati da una parte gli estimatori della lirica naturalistica, intimistica e formalmente raffinata del giovane poeta di Amburgo e dall'altra i suoi detrattori che invece ne criticavano la convenzionalità e l'escapismo – si è poi allargato nel web e in pubblicazioni di settore in modo più dettagliato sulle peculiarità della poesia di Wagner e da qui più in generale sulle condizioni, necessità e compiti della lirica tedesca contemporanea di fronte alla realtà storica e sociale.

Se è vero che la polemica a tratti infuocata, ma spesso sterile e superficiale, fra ammiratori e detrattori di Wagner si concentrò sì sulle caratteristiche e qualità dell'opera, ma soprattutto sulla legittimità del premio di Lipsia a un giovane poeta e su quanto in realtà Wagner – come poeta di successo e come figura intellettuale pubblica – sia realmente rappresentativo della nuova e meno conosciuta generazione di poeti tedesca, fu chiaro tuttavia fin da subito che nelle intenzioni della giuria di Lipsia vi era la manifesta e intenzionale speranza di provocare «wie ein Paukenschlag», come un colpo di tamburo, un dibattito sulla lirica contemporanea di grande eco e di riportare «questo genere letterario sottovalutato» all'attenzione di un vasto pubblico di lettori non specializzati. E si può certo dire che le reazioni al premio furono numerose e accese, probabilmente ben al di là delle speranze della giuria. Le pagine culturali dei principali quotidiani tedeschi(8) parlarono prontamente di vittoria di Davide contro Golia, di un poeta che è riuscito a imporsi sui più influenti romanzieri fino a rovesciare i rapporti di forza fra romanzo e poesia e ad accreditare il premio di Lipsia non più come concorrente, ma come contrappeso rispetto al Deutscher Buchpreis, il quale premia tradizionalmente il miglior romanzo di lingua tedesca. Da Lipsia verrebbe insomma un bel segnale, una coraggiosa e felice presa di posizione, un gesto sorprendente se si considera lo stato marginale della lirica nel mercato del libro.

Più specificatamente sul poeta e sulla sua poesia i toni si fanno addirittura apologetici: Wagner è l'uomo del momento che giustamente dovrebbe essere apprezzato da un vasto pubblico; egli è già molto conosciuto dai lettori di poesia, presente anche nei nuovi media, da anni stimato nella scena lirica come poeta dotto e coscienzioso interprete della tradizione. Non solo poeta, ma anche critico, editore, promotore, fine traduttore di poesia dall'inglese, Wagner è da considerarsi come una fra le voci più originali e forti dell'intera letteratura tedesca contemporanea. Anche semplicemente come appare – si arriva a dire – sembra proprio fatto per interpretare il ruolo di un giovane poeta in un film. La sua poesia esalta il quotidiano ed evita orpelli e sperimentazioni inutili, è accessibile e comprensibile, ma non per questo banale, anzi: ciò che è comune e ordinario si presenta sotto una nuova luce, a volte ironica, più spesso meditativa. La rinuncia a provocazioni formali va di pari passo con il recupero ed esaltazione di forme antiche e tradizionali come l'ode, il sonetto o la sestina. Wagner è un poeta virtuoso e di grande musicalità che, partendo dal mondo naturale e dalle nostre esperienze più comuni, tutto può cantare e illuminare.

Più sobri e circostanziati alcuni articoli sottolineano tuttavia dei punti critici della lirica di Wagner e, pur rimanendo nella sostanza elogiativi, insinuano sottilmente ciò che sarà poi detto con meno eleganza soprattutto nel web, e cioè che la poesia di Wagner è, in senso dispregiativo, un ritorno al Biedermeier: vi è infatti chi sente la mancanza dell'attualità, dei grandi temi della lirica come libertà, amore e dolore e sottolinea con una certa ironia la predilezione di Wagner per animali e piante; altri invece intendono l'attenzione di Wagner per il particolare e per la bellezza nascosta del mondo come lontananza sognante dal presente e silenziosa estraneazione. La poesia di Wagner non sarebbe tuttavia ingenua o irriflessa ma, al contrario, in essa la natura festeggia la sua rivincita sulla hybris dell'uomo, mentre i grandi temi e i problemi del presente non sono assenti, ma sapientemente sullo sfondo senza raggiungere toni moralizzanti. Questi ultimi pareri sulla carta stampata si trattengono sul limite, ma da qui all'aperta denuncia di escapismo e retroguardia nelle rubriche e nei forum in rete è solo un passo. Il giornalista dello Spiegel-online Georg Diez, famoso per le sue

provocazioni e tirate, accusa nel suo trafiletto settimanale Jan Wagner di glorificare il particolare, il super-privatistico, la vita di campagna e il ritiro, derubrica la sua poesia a kitsch naturalistico noioso e del tutto privo di spirito su cui non c'è assolutamente nulla da dire: Wagner, abbonato ormai a premi e stipendi, è autore di poesia debole e anemica, distante dalle problematiche del presente e superficiale. Il messaggio che viene da Lipsia, dice Diez, è che la letteratura per essere premiata deve essere apolitica e innocua, buona per un palato piccolo borghese.

Immedie le difese spontanee che fanno notare motivi fortemente patetici o drammatici celati o espliciti in alcune liriche di Wagner. A Diez invece fanno eco lo scrittore Jan Kuhlbrodt e la poetessa Monika Rinck. Il primo parla a proposito di Wagner e Nadja Küchenmeister di nuovo Biedermeier e di tendenze palesemente conservatrici o reazionarie nella politica dei premi letterari, mentre i fruitori delle poesie di Wagner – così Kuhlbrodt – non sono amanti della natura, ma del suo riflesso addomesticato, del bel giardinetto. La storia per questo tipo di lettori, come per Wagner, è scandita dallo scorrere delle stagioni, non dagli eventi umani, dai processi economici, dalle grandi catastrofi, sicché il successo commerciale della poesia di Wagner può essere letto come sintomo di un più vasto ritorno della politica culturale e della società tedesca a una visione del mondo conservatrice. Rinck, dopo aver definito la lirica à la Wagner mobilio da giardino rifinito a sonetto, specifica in un'intervista che dal suo punto di vista di poetessa-filosofa non si deve trattare per la nuova lirica di mostrare virtuosismo o di abbellire in modo ornamentale un qualsiasi oggetto reale, ma di produrre o mostrare significati non prima palesi e di rendersi responsabili attraverso la lingua di fronte al pensiero. E questo significa per Rinck – qui nuovamente in fortemente polemica contro un certo tipo di poesia à la Wagner – che la forma deve essere adeguata al contenuto e che sarebbe di nuovo urgente una presa di posizione politica anche attraverso poesie d'occasione, forse non belle, ma coraggiosamente dettate dall'urto dell'attualità.

Riportando qui sopra alcune delle critiche rivolte a Wagner, si sono prese in considerazione in senso esemplificativo quelle più argomentate ed escluse le affermazioni di critici e colleghi dettate più che altro dall'invidia e dal rancore, sorvolando del tutto sulle parodie volgari della poesia di Wagner che pur circolano in rete: gli articoli e i commenti di questo tenore sono a tal punto numerosi da costituire materiale per uno studio sociologico a parte, ma sono emblematici dell'impatto e del successo commerciale di Jan Wagner negli ultimi anni, il cui volume *Regentonnenvariationen* del 2014 – vincitore del premio di Lipsia – faceva registrare ancora nel 2018 oltre 40 mila copie vendute.

III

La domanda che va ora posta rispetto alla questione formulata da questo numero della rivista e guardando all'attualità, ma anche allo sviluppo della lirica tedesca e alla sua ricezione e critica, è la seguente: È giusto aspettarsi dalla poesia in generale un discorso diretto sulla storia e sulla società? Come pretendere in particolare dalla lirica – nonostante l'introduzione di tecniche e linguaggi sempre più creativi, particolari, specializzati – una reazione immediata su una realtà che, proprio a causa di dinamiche globali che si vorrebbero sotto giudizio, non solo è divenuta quasi per definizione sfuggente e incomprensibile, ma che scansa e annichilisce il singolo individuo nel suo tentativo intellettuale/linguistico di presa diretta? Non è forse sempre stato quello lirico un discorso indiretto, astratto, apparentemente lontano e narcisistico, ma che tuttavia si pronuncia ed espone sulla realtà storica e sociale attraverso il suo unico mezzo o possibilità, ossia attraverso la forzatura, rottura e nuova fusione delle strutture formali, sicché anche la più ermetica delle poesie – come hanno dimostrato prima Lukács, poi Benjamin e infine Adorno commentando la poesia di Stefan George – può essere la più rivelatrice sulle particolari condizioni sociali e politiche di un dato momento storico?

Proprio ripartendo dagli scritti di Walter Benjamin, maturati fra la fine della Repubblica di Weimar e l'inizio della seconda guerra mondiale, che rovesciano il cliché di una letteratura autonoma opposta a una impegnata, si cercherà di indicare un'altra via della teoresi intorno al rapporto fra

lirica e società e di abbozzare quindi una risposta. Gli scritti in questione (sulle avanguardie francesi e russe, sugli scrittori contemporanei francesi e tedeschi) uscirono nel decennio fra il 1928 e il 1938 su giornali e riviste molto diffuse come la *Literarische Welt* o la francofortese *Zeitschrift für Sozialforschung*, mentre i più famosi commenti all'opera di Brecht e il centralissimo saggio *L'autore come produttore* (presentato all'Istituto per lo studio del fascismo a Parigi nel 1934) uscirono solo postumi occupando però in modo centrale il secondo grande dibattito sull'impegno in letteratura scoppiato in Germania dalla metà degli anni Sessanta(9). Riassumiamo brevemente le tesi benjaminiane di questi vari interventi per concentrarci poi in particolare su *L'autore come produttore*.

La via che porta l'intellettuale a una critica radicale dell'ordine sociale è per Benjamin la strada più lunga percorribile, mentre quella del proletariato è quella più corta; ciò significa che bisogna di principio dubitare della possibilità di istituire una letteratura rivoluzionaria che si fondi su astratti ideali e un'istintiva borghese simpatia per le sorti delle classi subalterne. Il critico berlinese predilige chi non si lascia andare a facili descrizioni e precetti, sviluppando invece una coscienza critica nei confronti dell'ordine sociale e un controllo attento della propria tecnica letteraria (Proust, Valéry, Gide, i surrealisti). L'osservatore tedesco – pensa Benjamin – può ben giudicare lo stato delle cose in Francia poiché egli è già da lungo tempo abituato alla crisi degli intellettuali e alla bancarotta del concetto umanistico di libertà. Benjamin prende atto che in Germania la tempesta espressionistica si è acquietata in Nuova oggettività, che la spinta anarchica si è rovesciata in malinconia di sinistra: la *Neue Sachlichkeit* ha trasformato la lotta contro la miseria in un oggetto di consumo, la sua prassi politica si esaurisce nella colpevole trasposizione della rivoluzione in termini di godimento artistico e contemplazione intellettuale; proprio mentre sta montando la marea nazista, la sinistra malinconica canta lo sfacelo della società, l'impotenza dei suoi ideali, lo strapotere del sistema.

Nell'articolo sul poeta Erich Kästner Benjamin prende una posizione netta contro gli intellettuali radicali di sinistra tedeschi a cui riserva una critica – se si considera il livello del caso Wagner, i cliché argomentativi e gli impliciti riferimenti storico-letterari che vi sottendono – di un'incredibile attualità: «I pubblicisti del tipo di Kästner, Mehring o Tucholsky, i radicali di sinistra sono la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo. La loro funzione è quella di creare, dal punto di vista politico, non partiti ma cricche, da quello letterario non scuole ma mode, da quello economico non produttori ma agenti. (...) Insomma questo radicalismo di sinistra è proprio quell'atteggiamento a cui non corrisponde più nessuna azione politica. Non è a sinistra di questa o quella corrente, è semplicemente a sinistra del possibile»(10). Se il risultato della fede politica è di creare un ceto di intellettuali e mode letterarie, e non un collettivo o una tendenza, allora è evidente che il principio di questo attivismo radicale di sinistra è reazionario. Non solo: è chiaro a Benjamin che l'apparato borghese di produzione e pubblicazione è in grado di diffondere una quantità enorme di temi rivoluzionari «senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza»(11) – e si ripensi qui al provocatorio e squinternato attacco a Wagner da parte di Diez, tribuno marxista per un giorno dal pulpito del settimanale *Der Spiegel*. La letteratura di lingua tedesca che Benjamin apprezza è, nuovamente, quella che prende la via più lunga: il suo sforzo ermeneutico si concentra sulle figure asociali dei racconti di Robert Walser, sull'identità di parola e giudizio universale in Karl Kraus, sulla poesie e il teatro didattico di Brecht. Ma quali sono i fondamenti teorici su cui si basa la critica ai pubblicisti di sinistra e l'apprezzamento dei protagonisti della via più lunga? Si possono ricavare da questi indizi e suggerimenti per un miglior inquadramento del discorso contemporaneo sull'autonomia e sull'impegno della nuova lirica tedesca?

IV

Il saggio *L'autore come produttore* da una risposta in due tempi a queste domande. Punto primo: si può e si deve secondo Benjamin ripensare da capo il rapporto fra «giusta tendenza» e «qualità» di un'opera, e contro chi pensa che un'opera che rivela la giusta tendenza politica non necessiti di

nessuna altra qualità, va affermato che la tendenza di una poesia «può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente». La qualità o giusta tendenza letteraria è per Benjamin implicita nelle opere dei rappresentanti della lunga via, esplicita e progressiva in scrittori come Sergei Tretjakow o Brecht. Ciò che caratterizza quest'ultimi è la volontà di cambiare non tanto le idee che hanno gli uomini, ma l'atteggiamento pratico di chi opera nel campo letterario e la posizione ricettiva del pubblico. Per Brecht questo atteggiamento pratico era a tal punto primario che egli escludeva ogni possibilità di comunicazione e solidarietà con gli autori in cui la giusta tendenza era solo implicita.

Tuttavia l'originale approccio benjaminiano – che fonda sulla qualità dell'opera la giusta tendenza – può indugiare su poeti ermetici e su scrittori giudicati reazionari dalla critica impegnata, su avanguardisti ancora poco conosciuti o su autori dimenticati dalla critica accademica, mentre (al di là di pochissime eccezioni) mal si presta proprio a quella letteratura che sbandiera lo stigma dell'impegno. Le cosiddette *Svendborg-Notizen*, stilate da Benjamin durante le sue visite a Brecht nell'esilio danese, testimoniano delle forti divergenze fra Brecht e Benjamin sui saggi benjaminiani su Kafka e Baudelaire che dovevano poi fare epoca. La filosofia, lo stile, la critica allegorica di Benjamin era in quel momento quanto di più distante Brecht potesse immaginare rispetto agli scopi della critica letteraria engagé; egli ricercava ed esaltava negli scrittori e nei poeti solo ciò che era immediatamente utile, riutilizzabile ai propri scopi. Mentre Benjamin non può aggirare la questione dell'origine e della profondità, Brecht risponde che con i discorsi sulla profondità non si va a parare da nessuna parte poiché la profondità è una dimensione per sé dalla quale nulla può venire a galla. Su questa divergenza scoppiò una grande polemica intorno al 1968: gli adorniani ironizzavano sui dibattiti sulla letteratura impegnata e rivoluzionaria la quale era secondo loro già negli anni Sessanta «coperta di ruggine» – come si esprime Rolf Tiedemann – e ritenevano completamente assurde le critiche di Brecht nei confronti di Benjamin. D'altra parte, come per esempio nel movimento *Alternative*, si cercava di riattualizzare i rapporti di Benjamin con le avanguardie storiche e con il marxismo, polemizzando aspramente contro le scelte editoriali e i metodi filologici degli adorniani che in quel momento erano responsabili delle edizioni delle opere di Benjamin. La polemica trascinò anche oltre confine e fornì parole e concetti alle contrapposizioni tipiche in terra francese e italiana fra ortodossia marxista e impegno antidogmatico.

La posizione ermeneutica di un Peter Szondi, il quale non solo salvò letteralmente buona parte degli scritti inediti di Benjamin, ma ereditò da questi il metodo e ricavò esclusivamente da un studio filologico scrupoloso il potenziale dirompente della poesia simbolista ed ermetica (da Mallarmé a Celan), era del tutto sconosciuta al di fuori di ristretti circoli accademici. Oggi tutto questo e purtroppo anche la grande lezione di Szondi è nel paesaggio accademico tedesco delle scienze umane – neutralizzato dalle più svariate mode d'importazione anglosassone – e nel dibattito culturale pubblico quasi del tutto scomparso: materiale archeologico-pubblicistico nel caso migliore (Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie*), soggetto romanzesco nel caso peggiore (Andreas Maier, *Die Universität*). Ma con questo, ossia con il destino della teoria nei rapporti di produzione di una determinata epoca, veniamo al secondo e più importante punto del saggio benjaminiano.

Ciò che negli anni si è ricoperto del tutto di ruggine è una domanda che Benjamin si pone nel saggio, la quale scavalca e lascia dietro di sé sia il modello/idolo brechtiano sia alcune posizioni acriticamente ideologiche assunte dallo stesso Benjamin nei suoi interventi più militanti. Si tratta, scrive Benjamin ironicamente, di una domanda modesta e con obiettivi poco ambiziosi, ma che forse offre maggiori possibilità di risposta: «invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione di un'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere»(12). La domanda di Benjamin non è indirizzata né all'uso alternativo dei mezzi linguistici né

alla propaganda ideologica di un'arte rivoluzionaria opposta a una reazionaria, ma pone la necessità di una genuina riflessione sugli elementi strutturali di un'opera d'arte e sui rapporti di forza caratterizzanti l'attività intellettuale.

Se si analizza con questo criterio di analisi e giudizio la storia della letteratura – qual è la posizione di un'opera nei rapporti di produzione di un'epoca e non *rispetto* ad essi – molti capolavori potrebbero retrocedere a opere di marginale importanza, molti dibattiti sull'arte d'avanguardia e rivoluzionaria potrebbero apparire di scarso valore. La domanda posta da Benjamin – come ha sottolineato Manfredo Tafuri in rapporto al linguaggio architettonico(13) – ha infatti due grandi conseguenze. Anzitutto costringe la storiografia letteraria classica a rivedere i suoi criteri di periodizzazione e classificazione poiché essa non isola l'opera d'arte dalla sua sovrastruttura economico-sociale e interroga ciò che necessariamente nell'opera si cristallizza come resto ideologico. Secondariamente, rispetto alla critica militante, la domanda benjaminiana fa slittare l'accento dal piano dei significati a quello dei significanti. La domanda costringe insomma a misurare il valore contingente delle innovazioni linguistiche, a verificare la valenza storica delle forme simboliche, a indagare l'influenza e le reazioni del linguaggio rispetto a sfere extralinguistiche. In altre parole, spinge a riconoscere che i confini dell'opera d'arte non vengono tracciati né dalla sua pretesa autonomia monadica, né tantomeno da uno sbandierato impegno, ma che scorrono fluidi fra prassi significante (il linguaggio poetico) e prassi del potere (il reale storico). A primo acchito può sembrare che Benjamin faccia proprie alcune idee del formalismo russo, e da questo equivoco non è immune nemmeno Tafuri, ma mentre il privilegio concesso dal movimento formalista al significante nella poesia, a scapito della dimensione comunicativa, ha portato anche in Italia a classificazioni rigide e accademiche fra una linea verbale e una discorsiva, fra una tradizione poetica e una prosastica, fra il modello dantesco e quello petrarchesco, ecc., il punto di vista di Benjamin è prettamente dialettico, «non sa cosa farsi della cosa isolata», «deve collocarla nelle vive connessioni sociali». Un esempio paradigmatico è l'interpretazione benjaminiana del *coup de dés* mallarmeano in un capitoletto del suo libro *Strada a senso unico*: qui si dice che Mallarmé fu il primo a inserire in un libro di poesia (*Un coup de dés*) l'andamento irregolare e le tensioni grafiche della scrittura pubblicitaria, cosa ereditata poi dalle avanguardie, e ciò dimostra secondo Benjamin come la monade che è la poesia ermetica sia comunque in «armonia prestabilita con tutti gli eventi decisivi di quei giorni nell'economia, nella tecnica, nella vita pubblica». In un intervento su Valéry Benjamin ritorna più esaurientemente sull'edizione postuma del 1914 del libretto mallarmeano: «Si tratta di un volume in quarto di poche pagine. Sui fogli sono distribuite, apparentemente senza regola, fortemente distanziate fra loro, parole in caratteri tipografici diversi). Mallarmé, il quale col suo rigoroso inabissarsi nella cristallina costruzione della sua opera certo tradizionale, scorse l'immagine vera del futuro, per la prima volta (in quanto poeta puro) ha qui incorporato la tensione grafica dell'inserzione pubblicitaria nei caratteri della scrittura. Così la poesia assoluta nel suo punto estremo si capovolve nella sua apparente antitesi e ciò, mentre la confuta agli occhi del moderato, serve solo a confermarla a quelli del pensatore»(14).

La dialettica fra tecnica artistica e rapporti di produzione è dunque lo scarto essenziale rispetto alla sterile antitesi di forma e contenuto che Benjamin indica alla critica letteraria al fine di determinare più concretamente la qualità di un'opera poetica. Questo principio metodologico, nei suoi termini immediati, è stato in un certo senso trasfigurato dallo stesso Benjamin, ma solo per eludere il pericolo insito nella critica letteraria marxista di partire da astratti filosofemi materialistici e di diluire la forza del concreto in giudizi generici; Benjamin non è venuto a patti con i dettami della scuola sociologica della sua epoca e, isolatosi, ha calato quel principio nella sua filosofia asistemica e allegorica, nella decifrazione del particolare da cui, solo, può emergere un'immagine dialettica come rapporto fra estremi. L'immagine dialettica – Benjamin usa anche la metafora della costellazione – si illumina quando Benjamin prende in esame non tanto la letteratura impegnata, ma quella apparentemente più autarchica (Mallarmé, Valéry, George, Kafka, le ardite sperimentazioni delle avanguardie/illuminazioni profane). In questa misura è stata possibile una filiazione della sua *domanda* nell'approccio dialettico alla letteratura da parte di Adorno.

V

Nel prendere brevemente in esame i saggi adorniani che danno lo spunto a questo numero della rivista, ci concentreremo sulla filiazione benjaminiana nell'intento di tracciare uno sviluppo del nostro discorso sulla dialettica fra poesia e società, mirando poi a una critica dell'idea letteraria di Biedermeier e cercando così di circoscrivere con più precisione i termini e i concetti con cui affrontare infine la poesia di Jan Wagner. Dunque anche per Adorno, come prima di lui per Benjamin, l'alternativa fra arte autonoma e arte impegnata è una falsa antitesi, poiché quella impegnata, in quanto arte, è separata da quella realtà che vuole denunciare direttamente, mentre quella autonoma, nel suo movimento di assolutizzarsi rispetto al reale, marca proprio la sua dipendenza dal quel a priori negativo. Erronea è anche l'asserzione sartriana che l'arte abbia a che fare solo coi significati, poiché solo ciò a cui è dato forma è significativo nell'arte, mentre i significati esterni ad essa rimangono la dimensione non artistica dell'arte. Come già per Benjamin nella sua critica radicale alla *Neue Sachlichkeit*, così osserva anche Adorno che proprio le opere d'arte accusate di formalismo possono considerarsi politicamente e socialmente molto più radicali nella loro assoluta monadicità, a differenza di quelle che ingenuamente o ipocritamente vogliono dare voce alle vittime della storia, poiché queste a contrario delle prime trasfigurano l'orrore in contenuto estetico, culturale, godibile e smerciabile. Come Benjamin, Adorno sottolinea che la questione dell'impegno in letteratura si presenta diversamente nella cultura francese e in quella tedesca: «Nell'estetica francese domina, apertamente o di nascosto, il principio *l'art pour l'art*, che lì è in combutta con correnti accademiche e reazionarie. Ciò spiega la rivolta contro di esso. (...) Il contrario in Germania. A una tradizione che affonda profondamente nell'idealismo tedesco (...) la non finalizzazione dell'arte (...) era sospetta»(15). In altre parole, quello francese è un campo letterario dominato dal principio dell'autonomia dell'opera d'arte dove il richiamo all'impegno suona rivoluzionario; nella tradizione tedesca invece l'opera non è considerata per sé stessa, altrimenti si frappone all'azione, allo scopo a cui essa può invece servire, come per esempio afferma Schiller nel celebre trattato sul teatro come *istituzione morale*: l'autonomia estetica è sospetta alla cultura luterana dell'ascesi e dell'ethos. Ed è per questo che si tratta per Adorno di difendere con tutte le forze l'autonomia dell'opera d'arte nei confronti di una cultura che tradizionalmente la considera invece come mezzo per uno scopo – spirituale, politico o culinario che sia.

Adorno, è risaputo, applica fruttuosamente il suo punto di vista dialettico alle opere dell'avanguardia considerate difficili, ermetiche, cariche di assurdo e negatività come quelle di Kafka, Celan e Beckett, onde mostrare l'intrinseca radicalità della rappresentazione del non identico e del non conciliato, tuttavia è indicativo il fatto che ritorni spesso anche sulla lirica più tradizionale in cui risuona ancora la memoria di un'infanzia innocente e di una natura su cui non si è ancora impresso il marchio della ratio, del dominio che la vuole opprimere e ammutolire(16). Così, quasi a voler salvare e rivalutare la letteratura dell'epoca Biedermeier, stretta fra l'apologetica reazionaria e la critica antiborghese, Adorno riserva la sua attenzione ad autori come Eichendorff e Mörike che segnano con le loro opere temporalmente l'inizio, il culmine, e il tramonto del Biedermeier in poesia. Quello della salvazione di autori dimenticati o in mano alla critica accademica di tendenza conservatrice o reazionaria è un gesto che Adorno eredita da Benjamin, entrambi però hanno fatto tesoro dell'incomparabile lezione dei saggi giovanili di Lukács, fra i quali spicca *La borghesia e «l'art pour l'art»: Theodor Storm*. Questo saggio del 1909 è di fondamentale importanza per la profonda e originale caratterizzazione filosofico-esistenziale dell'artista-artigiano tedesco e per la definizione di estetismo che viene data in rapporto all'ethos borghese. E non è certo un caso se le pagine del giovane Lukács su Storm vennero citate con profonda ammirazione proprio dall'artista borghese Thomas Mann nelle sue influentissime *Considerazioni di un apolitico*(17). Qui Lukács aveva già distinto fra l'opera ascetica e monacale del francese Flaubert, il quale nega la vita in favore dell'opera, e quella di Storm, Mörike, Keller, i quali raggiungono una paradossale conciliazione fra vita borghese e travaglio artistico, fra etica della professione ed estetismo,

realizzando quella virtù artigianale tipica del tedesco. Nelle pagine lukáciane «l'epoca degli orafi silenziosi» viene esaltata per la capacità dei suoi migliori rappresentanti di mantenere in tensione i contrari dando vita a un'opera come manufatto artigianale. Il Biedermeier viene definito come l'autentica versione germanica dell'*art pour l'art* francese. Caratteristico di Storm in particolare è la modestia e il contegno borghese del suo artigianato che si esprime nella scelta dei temi semplici e quotidiani, quadretti delicati e atmosfere idilliache su cui domina tuttavia il senso della necessità e ineluttabilità degli eventi. Il destino fatale è colto con assoluta purezza in particolare nella lirica di Storm, la quale stilisticamente «è la perfetta utilizzazione di ogni grande valore del passato»: massima concisione espressiva, limitazione espressionistica delle immagini e delle metafore, riduzione delle possibilità di scelta lessicale al fine di conferire più forza espressiva alle parole e un profondo timbro musicale. La lirica di Storm rappresenta il punto d'arrivo di una evoluzione della lirica in costante contatto con la grande musica, dove la musicalità e cantabilità del verso rimane una possibilità sempre aperta e un limite, mai uno scioglimento della parola in canto puro(18).

Come Storm nel saggio di Lukács così anche Mörrike nel saggio di Adorno *Discorso su lirica e società* è figura centrale di un'epoca particolare dello spirito tedesco, ossia l'epoca del regresso del grande e utopico classicismo tedesco alle rarefatte atmosfere tardo-romantiche e alle inclinazioni piccolo-borghesi del Biedermeier. Il classicismo tedesco si era proposto di eliminare dal moto soggettivo quella casualità che minaccia l'individuo in una società in cui le relazioni umane non sono spontanee, ma mediate dall'economia. Aveva dunque perseguito come Hegel l'obiettivazione del soggettivo e cercato di superare nella sfera dello spirito le contraddizioni della vita reale degli uomini. Tuttavia la sopravvivenza di queste contraddizioni nella realtà aveva smentito quella soluzione spirituale: «di fronte a un mondo nel quale il destino del singolo si compie seguendo leggi cieche, scade a frase fatta l'arte la cui forma da intendere di parlare dal punto di vista di un'umanità redenta»(19). Di conseguenza entra in crisi l'idea classicista di un'umanità universale e autodeterminatasi; l'ideale borghese di vita piena e realizzata nei più vari campi dell'agire si contrae nell'effigie di un'esistenza privata e singolare in cui solo sembra sopravvivere l'umano. Il senso è ora legato alla fatalità della felicità individuale, alla quale è associata una dignità che prima spettava solo alla felicità del gruppo o dell'intero sociale: «La forza sociale dell'ingegno di Mörrike consiste nel fatto che egli ha saputo unire queste due esperienze, quella dell'alto stile classicistico e quello della miniatura romantica e privata, arrivando con impareggiabile tatto ai limiti di queste due possibilità e mantenendole in equilibrio»(20). In quale modo sia presente a Mörrike il problema di una visione del mondo classicista rovesciatasi in vuota ideologia e dell'atteggiamento piccolo-borghese e limitato di un Biedermeier ciecamente opposto a ogni idea di totalità, questo è il compito che Adorno si assume di spiegare con il commento della poesia di Mörrike «Auf einer Wanderung», la quale assume così a indice storico-filosofico della dialettica epocale fra lirica e società.

Si concretizza in questa lirica di Mörrike una promessa di felicità come solo una piccola cittadina del sud della Germania può prospettare a un ospite di passaggio; tuttavia l'immagine non scade a quadretto idilliaco e intimistico; la poesia spande per Adorno un sentimento di calore e profonda fiducia senza che il suo stile venga intaccato da una triviale sensazione di benessere e conforto: «fabula rudimentale e linguaggio concorrono parimenti a rendere unitario in modo pienamente artistico l'utopia della prossima vicinanza e quella della lontananza più estrema»(21). La fabula racconta della piccola cittadina come luogo di passaggio, non come luogo di ristoro o meta: la grandezza del sentimento si spande oltre i suoi limiti e solo «a ritroso» (superata/negata) e da una certa distanza essa acquista per l'io lirico un'aurea purpurea. Questa poesia, tradizionale nella forma e nel contenuto, è secondo Adorno proprio nel suo profondo legame con il mondo borghese la negazione estetica di tale mondo: nel pathos della distanza e nell'anelito al ritorno essa raffigura in modo esemplare quello iato fra io e mondo, fra soggetto ed oggetto, che è il presupposto di tutta la lirica moderna.

In ogni poesia lirica il rapporto storico fra il singolo e la società va trovato nel medium dello spirito soggettivo, respinto dal mondo oggettivo e ritiratosi in sé stesso: dallo sprofondare dell'io in sé stesso e non dalla società deve essere dedotta la lirica, ma anche in questo movimento di difesa,

nell'individuo che oppone resistenza alla società, non vibrano solo le forze del soggetto, ma attraverso lui anche quelle della società, le quali spingono una condizione di oppressione ad andare oltre sé stessa. Ovvero: la distanza che il soggetto pone fra sé e la società è essa stessa determinata socialmente, la solitudine dell'io lirico è predeterminata da una società atomistica e individualistica. Il medium attraverso cui avviene questa generalizzazione del sentimento lirico, questo rovesciamento della soggettività nell'oggettività dell'immagine lirica è il linguaggio, poiché il linguaggio ha per Adorno una doppia valenza: configura e temporalizza i moti del soggetto, ma costituisce anche quella struttura concettuale che accorda l'imprescindibile relazione del soggetto con il generale e la società: «Le creazioni liriche più grandi sono dunque quelle nelle quali il soggetto, senza residui di pura materia, risuona nella lingua finché la lingua stessa non diventi chiaramente udibile»(22). In conclusione, il linguaggio è per Adorno ciò che media nel modo più profondo fra lirica e società e per questo la lirica si mostra più autenticamente sociale quando non asseconda la società, quando non vuole comunicare nulla, quando il soggetto a cui riesce l'espressione è tutt'uno con la lingua stessa, la quale tuttavia non deve essere intesa come una dimensione trascendentale «che parla» il soggetto, ma come la sua voce più propria.

VI

Ci siamo soffermati a lungo su Lukács, Mann, Benjamin e Adorno nel tentativo di tracciare un percorso interpretativo per il caso Wagner alternativo alla dura e fuorviante schematicità dell'alternativa fra poesia autonoma e poesia impegnata. Da un punto di vista ermeneutico strettamente immanente, anche l'opera lirica più monadica e astratta può essere dialetticamente considerata nel suo rapporto antitetico ai rapporti di forza di una determinata epoca. Data questa premessa teorica si può considerare una certa tradizione letteraria tedesca artigianale e biedermeier non semplicemente come «reazione» conservatrice, ma come riflesso lirico delicato e sensibile rispetto a un mondo minato alle sue fondamenta e divenuto estraneo, come tentativo di dare forma concisa e plastica – scevra da contenuti intellettuali e ideologici che ne potrebbero corrompere la preziosità – a un sentimento della vita sociale incerto, a un malinconico senso della storia come naturale, ma ineluttabile svolgimento delle cose.

È Jan Wagner stesso ad alludere a questa tradizione nei suoi scritti poetologici e nelle sue prose più autobiografiche: figlio della borghesia amburghese, cresciuto nella provincia immersa nella natura, non lontano dalla città e dal mare, abbandona gli studi universitari per intraprendere la vita di poeta, traduttore, critico letterario. Il modo in cui il poeta entra nei rapporti di forza del quadro culturale contemporaneo è indicativo della maschera che egli si è creato (vedremo subito le poesie dove crea figure/maschere dietro cui si cela): Jan Wagner è cioè da due decenni al centro della scena lirica tedesca, non solo come poeta, ma anche come critico e instancabile promotore, ma evita con attenzione una sovraesposizione mediatica; quando si mostra e parla di se stesso – raramente – sembra seguire un determinato copione che lo vuole artista *norddeutsch* educatamente distaccato, eloquente ma mai arrogante o saccente. Non sorprende quindi che egli intenda la sua attività di poeta come il prezioso e utile lavoro di un anonimo artigiano: poetare non è certamente come fare il falegname – dice Wagner –, ma ha certamente un elemento manuale: «che io porti nel mio nome il Wagner, il carradore (Wagenmacher), colui che sa usare martello e seghe e allo stesso tempo fa sì che ci si possa lasciare alle spalle i campi di mais e di avena circostanti, che l'orizzonte divenga raggiungibile e le ruote del carro scorrano oltre i confini visibili, non mi sembra in questo senso per nulla un peccato»(23).

Questo atteggiamento di modestia che nasconde però anche un vanto nei confronti del proprio nome e della propria provenienza si riflette anche negli interventi più poetologici, in cui Wagner non raramente si ritrova a difendersi dalla critica di apoliticità ed escapismo con argomentazioni di provenienza adorniana e manniana: egli individua il potenziale politico della sua lirica nel rifiuto di limiti e convenzioni, nella rappresentazione linguistica e concettuale di una dimensione libera, nel senso che la poesia può prendersi la libertà di dar voce a ciò che non ci si aspetta e a ciò che è

inattuale, e così facendo osare un altro sguardo sulle cose: «La semplice presenza della poesia è un fatto politico, una resistenza allettante, anche se alla fine senza conseguenze. Infine, una poesia è politica anche perché evita la risposta troppo affrettata e cerca invece di porre la domanda in modo sempre diverso.»(24). È chiaro secondo Wagner che al giorno d'oggi la poesia, soprattutto a causa del ristretto numero di lettori, non può avere grande influenza e quindi farebbe meglio a darsi direttamente alla propaganda chi vuole dare un chiaro messaggio politico. Egli non disconosce il fatto che in certi momenti storici si possa o debba stampare poesia su fogli clandestini, che il poeta venga ascoltato da una folla di lavoratori, come nel caso di Neruda. Tuttavia Wagner è cosciente di muoversi in un contesto storico-culturale in cui fare poesia è considerato come un mestiere anacronistico, senza nessun rapporto con l'attualità. Ma ciononostante egli non vuole unirsi al coro dei disfattisti, e anche se una poesia non ha mai sconfitto la fame e non ha mai cambiato il corso del mondo, tuttavia essa può secondo Wagner ristorare chi la scrive ed è essa stessa un mondo radicalmente diverso o trasformato, in cui ci si può addentrare o meno. Chi la evita rimane fermo nel proprio recinto, chi osa il passo viene invece riccamente premiato: «in pochi centimetri quadrati di carta stampata egli scoprirà uno spazio smisurato in cui si ricongiunge in armonia e consonanza ciò che è temporalmente, geograficamente e semanticamente separato, in cui si ritrovano paradossi e le cose più contraddittorie»(25). La lirica – così Wagner in perfetta corrispondenza con quanto detto da Adorno – è un «ostinato ciononostante» che ricava la sua forza proprio dalla sua inattualità e inconciliabilità con il presente. Anzi, la lirica non si è mai rassegnata e consegnata allo spirito del tempo, semmai l'ha precorso, senza farsi imbrigliare e soggiogare dal pensiero utilitaristico: «si rifiuta di scadere a merce, ad articolo di massa, è semplicemente indigesta e anche solo per questo un atto politico, anche quando non si fa esplicitamente politica. La poesia è in modo sincero assolutamente inutile – inutile come è inutile un sorriso, un repentino sentimento di felicità, un gioco senza scopi»(26). La poesia è dunque per Wagner sovversiva già solo per il suo darsi, per quello spazio che essa reclama anche in contesti in cui sembra tutto possibile e lecito, dove lo straordinario decade velocemente prima a cosa scontata, poi a triste abitudine: anche in queste condizioni la poesia si richiama al diritto di pensare e dire le cose altrimenti e invita il lettore a seguirla in questa strada.

L'organizzazione di questo spazio non si dà chiaramente in un solo modo. Il Wagner lettore della nuova poesia tedesca – che egli ha aiutato attraverso la cura di volumi collettivi a formare e a crescere – riconosce molte strade dell'espressione lirica contemporanea, le quali si muovono fra gli estremi di un formalismo radicale – in cui il carattere materiale del linguaggio e il processo formale non solo non vengono taciuti, ma addirittura rovesciati verso l'esterno, per così dire, in modo da promuovere il lavoro sul linguaggio a elemento visibile e programmatico – e una lirica che lascia spazio ai contenuti e all'aspetto comunicativo – ossia una poesia interessata più a un referente esterno che non a se stessa, sia questo la natura, la storia o la vita quotidiana. Il grado di avvicinamento a uno di questi due estremi, sostiene Wagner, non dice però nulla sulla qualità della singola poesia, poiché un componimento narrativo può essere più complesso di quanto si voglia far apparire, mentre al contrario una poesia sperimentale può crederci molto più complessa di quanto sia in realtà.

Detto questo, Wagner sottolinea un problema, un paradosso che tocca la sua lirica da vicino e sposta l'accento del suo discorso sulla lirica contemporanea dal lato descrittivo a quello più propriamente poetologico. Si tratta del rapporto che la nuova poesia intrattiene con la tradizione, poiché l'estrema libertà formale di cui gode la poesia contemporanea deve tradursi per Wagner in un rapporto aperto con la tradizione e non in un aprioristico rifiuto. La rinuncia preventiva a forme come il sonetto, la sestina, l'ode, sentite da alcuni come una intelaiatura troppo stretta e asfissiante, è essa stessa una perdita di libertà: «smarrendo i vincoli ereditati si smarrisce sorprendentemente anche un potenziale movimento. O detto altrimenti: il sapere intorno alle caratteristiche peculiari di queste vecchie forme amplia lo spazio creativo, quando le si comprende come complemento e non come alternativa alla forma libera, al ritmo libero o al *vers libre*»(27). È chiaro per Wagner che non si deve trattare di una semplice integrazione di vecchie forme museali al fine di mettere in mostra una certa virtuosità

stilistica, ma di un cosciente utilizzo di forme espressive che si prestano o che si impongono per risolvere determinati problemi stilistici, sicché ciò che viene definito dalla critica nel caso di alcuni poeti contemporanei come «ritorno alla forma» non va inteso negativamente come ritorno alla tradizione, ma come un conseguente allargamento del concetto di forma libera.

Il problema che Wagner affronta qui di petto è di allontanare da questo ritorno ai modi della lirica tradizionale (classica, romantica o modernista) il pericolo di essere definito come un gesto conservatore. Egli è oltremodo consapevole che l'eredità di forme porta con se anche una certa disposizione spirituale che le rende sospette. E quasi intuendo ciò che verrà detto dalla critica elogiativa dopo il premio di Lipsia sulla sua poesia, Wagner afferma che vi è naturalmente anche il pericolo che il gradimento e l'applauso venga così dal lato sbagliato della platea. Facile sarebbe rispondere all'accusa di conservatorismo che anche l'avanguardia più avanzata e rivoluzionaria si è sviluppata in un rapporto dialettico con la tradizione, ma non è tanto il puro rapporto storico e di continuità che preme a Wagner (e la differenziazione ideologica fra un richiamo a una tradizione conservatrice che provoca il plauso della platea sbagliata e un richiamo all'avanguardia giudicato politicamente corretto) quanto il dato pragmatico di una simultaneità delle possibilità formali, un dato sottolineato da Walter Benjamin nella sua configurazione dialettica fra Barocco ed Espressionismo tedesco e da T.S. Eliot nel suo libro sui poeti metafisici come contemporanei della poesia modernista inglese.

«Il progresso è ciò che si ottiene dal ricorso alla tradizione»(28) scrive Wagner alla fine del suo scritto sulla poesia contemporanea e questa definizione aforistica, estrapolata spesso dal suo contesto, è assurda malgrado le intenzioni del suo autore a principio di una poetica considerata a ragione o a torto reazionaria. Ma a quell'aforisma seguiva la spiegazione che oltre al ricorso alle regole e alle forme della tradizione, è altrettanto importante la capacità di rompere le regole, di inseguire l'originalità, le contraddizioni e le sorprese, perseguendo un costante arricchimento del proprio repertorio oltre ogni dogmatismo.

VII

Vogliamo tentare qui, infine, una breve incursione nel repertorio wagneriano al fine di provare la validità delle categorie e dei concetti evinti dall'exkurs storico e dall'analisi degli interventi poetologici e programmatici di Wagner.

Anzitutto andrà sottolineato il posizionamento strategico e ironico dell'io lirico della poesia di Wagner, ossia quei filtri, maschere, a volte vere e proprie barriere impermeabili o armature che egli pone fra sé e il mondo. Abbiamo già visto questo meccanismo manniano nei racconti autobiografici, ma nei volumi di poesia si arriva a una tecnica o arte del nascondimento sopraffina: egli può nascondersi a volte dietro il ritratto di personaggi storici come Colombo o il rivoluzionario Saint-Just – «una parola sbagliata, / solo un grido di troppo, e il plauso si rovescia / in ghigliottina.» (*saint-just*) – o dietro artisti e scrittori come Strindberg o Velazquez, più spesso dietro insetti o animali come il camaleonte che «scompare fra i colori. si nasconde nel mondo» (*chamäleon*); Wagner può inventarsi la vita e l'opera poetica di autori inesistenti e con questo materiale riccamente adornato di indicazioni bibliografiche costruire un intero volume di poesia (*Die Eulenhasser in den Hallenhäuser. Drei Verborgene*). Ma la maschera/armatura più famosa è la poesia *Autoritratto con sciame d'api* (*Selbstporträt mit Bienenschwarm*) che dà anche il titolo a una raccolta di poesie, un *best of* del 2016 curata dallo stesso Wagner: uno sciame d'api ricopre il poeta fino a che non resta che una sottile apertura sulla labbra, egli somiglia alla nuda Maddalena coperta solo dei suoi capelli o a un cavaliere immobilizzato dentro la sua armatura «veramente visibile solo scomparendo». Un'immagine certo carica di simbologia e rimandi poetici, ma quello che qui è più urgente sottolineare è il tipo di rapporto che Wagner istituisce con la natura, gli insetti: un legame del poeta con l'ambiente spesso troppo sbrigativamente derubricato a quieto e idilliaco. In realtà questo è più complesso e articolato di quanto possa apparire, poiché la pace, il silenzio, l'armonia che si diffonde dai quadri wagneriani presuppongono quello scomparire o mimetizzarsi dell'uomo,

di cui deve restare solo una sottile apertura della bocca/organo del canto, uno *flatus vocis*. Altrimenti, da questa prospettiva di fotografo naturalista, dell'uomo non restano che le tracce su una distesa di neve (*ein japanischer ofen im norden*) o l'ombra dietro ai rami di una palma (*der palmenkletterer*); egli è il limite o il punto in cui la natura selvaggia ha fine e inizio (*der westen*). E se è vero – come spesso viene detto – che lo sguardo di Wagner è quello dello scienziato al microscopio, può benissimo essere – in questa poesia che non dà mai l'impressione di insincerità – che l'apparecchio fotografico, l'occhio lirico non metta bene a fuoco ciò che gli sta davanti, prostrando l'osservatore in uno stato di profonda insicurezza «difficile da dire in questa luce solitaria» (*vom lake michigan*) o assecondando la complice spensieratezza di un «noi» per nulla raro «ciò che credevamo una nera carrozza, / era solo l'ombra di una nuvola» (*amisch*).

Il rapporto di Wagner con la natura può anche divenire drammatico, spesso è caratterizzato da contrasti e reciproca ignoranza; è in questo caso assente la sensazione che il male antropologico è anch'esso natura o, come vuole la moda concettuale del momento, che l'antropocene sia una distorsione della natura stessa. Forse è terminata l'era di una possibile riconciliazione racchiusa nella possibilità del reciproco riconoscimento o rispecchiamento. L'opera dell'uomo viene annientata dalle forze naturali e dimenticata dallo scorrere del tempo, il regno animale non sottostà ai ritmi e alla volontà di chi lo vorrebbe schiavo o fraterno, ma – in un'inversione dei termini esistenziali – ha cura di sé stesso mentre l'uomo sembra prigioniero e vittima dei suoi istinti più bassi: un fiume in piena «sa che nessuno mai lo potrà trattenere» (*ein bericht aus dem überschwemmungsmonat*), cespugli «coprono i recinti dei giardini» (*augustin lópez*); la guerra ha deformato una città a teatro infernale «ma i grilli cantavano / nonostante tutto sui fiorenti rami del salice» (*das weidenkätzchen*); asini immobili sullo sfondo di una natura atemporale rimangono impassibili all'adulazione del forestiero «ci sbracciammo, gridammo, li punzecchiammo – restarono immobili / curandosi di null'altro che del loro essere asini. / gli allettammo, li lusingammo – restarono immobili» (*drei esel, sizilien*). I koala si dimostrano più sapienti e giudiziosi degli uomini, «stoici scarmigliati, pidocchiosi budda», non fanno maschera della loro pigrizia che si dimostra una saggia e meditativa virtù che li preserva dalla violenza e dalla guerra «nessuna waterloo per loro, nessuna umiliazione di canossa» (*koalas*). Il seme di speranza di una sopravvivenza dell'uomo nell'alveo della natura/infanzia sembra scomparso e fa breccia nell'idillio campestre e autunnale della raccolta di susine la coscienza che tutto – cielo, città, scuole, le nostre esperienze e il loro ricordo – sarà annientato dal movimento entropico del cosmo, il quale inizierà a contrarsi in un futuro vicino «finché di tutto il mondo resterà solo ciò che pende da un ramoscello: susina» (*schlehen*); e mentre la saggezza diviene appannaggio degli animali, della *religio* umana si stanno perdendo le tracce, sul sandalo perduto dal profeta «cresce già il muschio» (*von den ölbäumen*).

La dimensione temporale della poesia di Wagner riflette questa stretta spaziale da cui l'uomo, mimetizzato e nascosto, osserva e fotografa la realtà: si tratta il più delle volte di un presente immobile non atemporale, ma teso e vibrante come la corda di un arco fra i due estremi di passato e futuro: il velo/maschera del presente, in cui l'io lirico è intrappolato sembra però non permettere una vera verbalizzazione e articolazione temporale delle dimensioni del passato e del futuro, le quali vengono sottoposte quasi spontaneamente a un processo di figurazione spaziale: un chiodo arrugginito che denuncia inesorabile la gloria passata di una foto di calciatori (*gaststuben in der provinz*), l'immagine di Lenin che «guardava / con serietà e fiducia a un futuro, / che non era il nostro» (*des toten lenins reise nach tjumen*), o ancora – in un'immagine che raffredda la dialettica di Mörike fra l'utopia della prossimità e il pathos della lontananza che coglie il viandante romantico – ecco il camminatore contemporaneo incerto e disorientato fra l'incontaminato che gli sta muto davanti e le colonie di giardini e case, le automobili e le grandi città ormai «alle sue spalle» «sature di chiasso e di futuro» (*der westen*). Ma la rappresentazione della stretta del presente più angosciosa è quella in cui l'istante non si distende, non vibra e non si frappone fra i due estremi del passato e del futuro, ma viene da questi schiacciato e appiattito fino a scomparire del tutto, smaterializzando l'osservatore/presente in una bidimensionalità priva di prospettiva: compare maestosa «la villa, / illuminata a festa, i cui ospiti / devono ancora arrivare, sono appena partiti.» (*der brennende hain*).

Se osserviamo più da vicino l'ultima strofa di questa poesia – quattro versi rimati abab ricchi di consonanze – in cui si trova questa visione, documenteremo l'aspirazione caratteristica di Wagner a serrare l'enigma temporale in una struttura metrica tradizionale, regolare e rimata, quasi a voler favorirne la penetrazione attraverso armonie e musicalità esteriori. Il risultato stilisticamente splendido fa però pesare o risaltare la tessitura sul disegno, il gioco retorico sul contenuto, con il risultato di dissolvere in melodia l'intuizione noetica. Questo uso delle forme tradizionali pone naturalmente un interrogativo sulla sua effettiva efficacia che il poeta stesso aveva posto in termini di ampliamento delle possibilità espressive e non di appiattimento verso il passato. In Wagner l'abile recupero di forme tradizionali, la sapienza costruttiva, il lessico raffinato danno vita a un verso indubbiamente elegante, ma non caustico; la eco/allusività delle parole spesso ricercate viene smorzata piuttosto che esaltata dalla struttura; il gioco letterario non diventa sempre letterarietà – ovvero messa in gioco della tradizione formale, linguistica, lessicale –, decantando pericolosamente a mimesi, e questo doppiamente: verso un passato così non rivitalizzato, ma solo ripetuto, e verso un lettore filologicamente preparato nella cui ricezione e cultura giunge e si spegne il richiamo. Una letterarietà spenta equivale a puro tecnicismo che rischia di piegare o asservire i frutti più belli e incontestabili della lirica di Wagner alla sfera più compiacente e assecondante dell'intelligenza e della sensibilità dei lettori. Da qui è nato quasi inevitabilmente l'equivoco nei lodatori come nei detrattori di Wagner di trovarsi davanti a una poesia estetizzante – data la sicura ed elegante cattura dell'oggetto –, una poesia non certo scevra di interrogativi interiori e di sovra-sensi enigmatici, ma che diventano sfuggenti nella soluzione stilistica. Equivoco – rischio di fraintendimento – a cui sembra esporsi consapevolmente il poeta, dato il complesso e ricercato accumulo di impressioni, immagini, rimandi orizzontali fascinosi, ma traslati in modo quasi compiaciuto e manierato, sicché sull'oggetto o sulla scena ricade una patina temperata che ne impedisce una significazione altra, o una trasvalutazione più immediata a cui, nonostante tutto, oggetti e quadri sembrano sempre alludere. Dunque – interrompendo il nostro discorso senza nessuna pretesa conclusiva a proposito di una poesia in pieno accrescimento – si potrebbe forse dire che ciò che viene denunciato spesso come colpevole mancanza è ciò che a una lettura più attenta e meno prevenuta si avverte invece come problematica intermittenza: apparentemente labile in Wagner non è tanto il rapporto con il reale e l'impegno a cui la drammaticità del presente dovrebbe richiamare, ma più essenzialmente e intrinsecamente se non una finalità o un proposito almeno una istanza che trascenda più marcatamente l'operazione letteraria, il perfetto artigianato, e che riesca a far trapelare in maniera più porosa dietro la maschera così perfettamente cesellata il travaglio creativo (e questo è appunto la linea di demarcazione fra Biedermeier interpretato/salvato positivamente e Biedermeier inteso come stile inutilmente prezioso e decadente). Al contrario, il risultato estetico, per quanto sublime, può finire col diventare una scorza, una protezione fin troppo perfetta, cauta e impermeabile, ossia limitante/occultante le possibilità dell'espressione, della comunicazione e di accrescimento interiore alla quale aspira implicitamente anche il lettore di poesia che non si accontenta dell'appagamento estetico.

Ulisse Dogà

Note.

- (1) Christian Diez, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 2018, pp. 14-27.
- (2) Simbolico di questa atmosfera la conferenza internazionale organizzata alla Volksbühne di Berlino nel giugno del 2010 *Idee des Kommunismus. Philosophie und Kunst* a cui parteciparono fra gli altri Alain Badiou, Slavoj Žižek e Antonio Negri, oltre che musicisti e artisti della scena contemporanea tedesca.
- (3) Si vedano a proposito le pubblicazioni di due case editrici berlinesi attivissime dall'inizio del secolo nel far circolare nuove tendenze filosofiche come Diaphanes e Merve.
- (4) La pagina <http://www.planetlyrik.de/durs-grunbein-falten-und-fallen/2011/12/> contiene sia la critica di Czernin che la risposta di Grünbein, la difesa del poeta di Dresda da parte del critico Michael Braun e altri interventi giornalistici sulla querelle.

- (5) Un successo che andrà rapidamente consolidandosi fino a far parlare per quanto riguarda la lirica contemporanea di una «estetica KOOKbooks» per la quantità e qualità degli autori rappresentati a catalogo, la cui impressionante lista potrebbe leggersi come un lessico della lirica di inizio secolo. <http://www.kookbooks.de/autoren.php>.
- (6) Si veda a proposito il numero di poeti che rappresentano il gruppo tedesco nell'antologia da poco pubblicata da Jan Wagner e Federico Italiano, *Grand Tour. Reise durch die junge Lyrik Europas*, Hanser 2019. Senza dubbio il più numeroso.
- (7) <http://lyrikdergegenwart.de/webseiten/>
- (8) Una sintesi molto dettagliata della eco suscitata dalla vittoria di Jan Wagner nei giornali e nel web è stata stilata da Holger Pils, «Mit literaturbetrieblicher Wuch. Das Echo auf die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse an Jan Wagner», in: *Text+Kritik, Heft 210 JAN WAGNER*, März 2016, München.
- (9) Bisogna tenere conto di questa seconda vita degli scritti più impegnati politicamente di Benjamin poiché essi – stesi nel momento più drammatico della vita del critico tedesco negli anni dell'esilio e della dittatura nazista – furono recepiti solo più tardi e agitati nella stagione delle rivolte studentesche contro l'establishment accademico e culturale, in particolare contro Adorno, colpevole di averli cassati dall'edizione delle opere complete di Benjamin da lui curata e pubblicata in due volumi nel 1955. Cesare Cases sottolineò doverosamente questa particolarissima storia della ricezione quando nel 1971 raccolse e presentò gli scritti benjaminiani in questione in un volume dei Paperbacks einaudiani intitolato *Avanguardia e rivoluzione* iniettando così nuova linfa teorica nel più provinciale dibattito italiano.
- (10) Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1971, p. 170.
- (11) *Ibid.*, p. 208.
- (12) *Ibid.*, p. 201.
- (13) Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980, S.22
- (14) Walter Benjamin, *Opere complete, vol. II, Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 401.
- (15) T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, p. 106.
- (16) La poesia utopica di Eichendorff «Schöne Fremde» è posta al centro della *Dialettica Negativa* di Adorno in funzione strategica. Nella dialettica fra soggetto e oggetto non va taciuto né ciò che la coscienza percepisce nel mondo oggettivo come estraneo e cosale, eteronomo e imposto, né ciò che in esso può essere amato e che invece viene bandito. Oltre il romanticismo e il suo sentimento negativo e di estraneazione nei confronti del mondo, si ergono le parole della poesia di Eichendorff «Schöne Fremde» in cui il superamento del negativo non è dato dal dominio filosofico di ciò che si presenta come estraneo, ma dalla felicità e dal sentimento di essere prossimi ad uno stato di conciliazione oltre ogni eteronomia e possesso. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, p. 189-190.
- (17) Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Frankfurt am Main 1960, p. 102. Sull'affinità fra il giovane Lukács e Thomas Mann si vedano le illuminanti pagine di Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo libri, Bari 1968, pp. 112-123.
- (18) György Lukács, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 123.
- (19) T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 62. (t. d. a.)
- (20) *Ibid.*, p. 63. (t.d.a.)
- (21) *Ibid.*, p. 61. (t.d.a.)
- (22) *Ibid.*, p. 56. (t.d.a.)
- (23) Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, Berlin Verlag, Berlin 2011, p. 213. (t.d.a.)
- (24) Ferdinand van Ingen / Hartmut Laufhütte, «Gespräche mit Jan Wagner», in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur*, Heft 2, 2004, p. 90. (t.d.a.)
- (25) Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, op. cit., p. 20. (t.d.a.)
- (26) *Ibid.*, p. 20. (t.d.a.)
- (27) *Ibid.*, p. 74. (t.d.a.)
- (28) *Ibid.*, p. 81. (t.d.a.)