

### III

## L'ANTOLOGIA «LINEA LOMBARDA»

Anceschi – maestro indiscusso di quella “bottega” ipotizzata da Giovanni Raboni, nella quale finiscono per ritrovarsi accomunati nel tempo molti poeti non solo settentrionali – contribuisce al rinnovamento delle istituzioni della poesia curando, nel 1952, l'antologia *Linea Lombarda* e scrivendone la *Prefazione*<sup>1</sup>. Titolo inaugurale della collana «Oggetto e simbolo»<sup>2</sup>, il volume raccoglie testi di autori affini per poetica, situati a cavallo fra la “terza” e la “quarta generazione”. Mediando nel binomio “oggetto e simbolo” la linea analogica ungarettiana con la poetica di Montale<sup>3</sup>, Anceschi affianca al già rappresentativo Vittorio Sereni<sup>4</sup> cinque voci lombarde di diversa importanza, quasi esordienti<sup>5</sup>, nate intorno agli anni Venti: Roberto Rebora, Giorgio Orelli (ticinese), Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> LUCIANO ANCESCHI, prefazione all'antologia *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Varese, Magenta, 1952. L'indice del libro riporta il titolo più esteso *Prefazione* (Poesia *in re*, poesia *ante rem*). Lo scritto costituirà l'ultimo capitolo della raccolta di saggi di Anceschi *Del Barocco ed altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 199-221.

<sup>2</sup> Dove troverà posto anche l'altra antologia, curata da Piero Chiara e Luciano Erba, *Quarta generazione*: «Di quel decennio lungo il quale uscirono anche due antologie, piuttosto esigua l'una, curata da Luciano Anceschi nel '52 (*Linea Lombarda*), ampia e articolatissima l'altra, *Quarta generazione* (1954) a cura di Piero Chiara e Luciano Erba» (GIORGIO LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda. 1952-1985*, con una nota di Silvio Ramat, Milano, CENS, 1987, p. 7. L'antologia, che si caratterizza per l'eterogenea scelta, comprende testi editi ed inediti di autori afferenti anche alla cosiddetta “terza generazione”, creando un senso di continuità.

<sup>3</sup> Il saggio dedicato da Anceschi all'*Ermetismo* e la voce omonima per l'«Enciclopedia del Novecento» (Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1977, II, pp. 541-751) orientano la riflessione su Montale e Sereni sulla linea gozzaniana, privilegiando quindi un Montale sottratto a ogni possibile lettura metafisica.

<sup>4</sup> Nella quale però il poeta non sempre si specchierà: «Io rimasi perplesso *non* – è bene dirlo una volta per tutte – di fronte alla compagnia, ma di fronte all'idea, allo spunto» (VITTORIO SERENI, *L.A., Appunto ms, s.l., s.d. (in Vittorio Sereni 156)*; inoltre la successiva *Lettera* a Luciano Anceschi, Milano, aprile 1952, adesso entrambi nell'opera collettiva *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 198-201).

<sup>5</sup> Con una nota di sociologia definibili «di non improvvisata estrazione borghese, perfettamente in grado di gestire, per esempio, un codice di allusioni familiari o di gruppo, con il suo potenziale di ironia» (GIOVANNI RABONI, *Introduzione* a NELO RISI, *Poesie scelte (1943-1975)*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1977, p. XIII).

<sup>6</sup> In particolare Nelo Risi e Luciano Erba si distanziano dalla poesia ermetica, desublimandone il *trobar clus* tramite l'uso metaletterario dell'ironia e del controcanto. Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione* all'antologia *Disegni e parole*, Torino, Flli Pozzo, 1963.

Il progetto risulta il primo, in fatto di scelta e teorizzazione, di una scrittura modellata sull'esempio della poesia anglosassone del correlativo oggettivo di Eliot<sup>7</sup>. L'esempio di figuralità delle *Occasioni* viene individuato quale soluzione di compromesso per uscire dall'opposizione tra poesia pura e neorealismo. Nei testi selezionati il segno dell'adesione alla poetica oggettuale<sup>8</sup> risiede nell'elencazione ellittica che evolve l'eredità montaliana in un classicismo paradossale, straniato, lungo la linea neocrepuscolare, alle soglie della diffusione del modello produttivo neocapitalista. Anceschi punta sulla discendenza dalle *Occasioni* e dalla *Bufera*, su una testualità che procede per inserzione di tasselli formali (enumerativi o citazionisti), una figuralità fondata su un'oggettistica frusta, un io ridotto ironicamente (con venature elegiaco-impressioniste, nel caso di Orelli, o satirico-epigrammatiche in Risi e Erba) smorzando così, a differenza di Ungaretti e del primo Quasimodo, l'illusione di una accessibilità immediata della "cosa".

In tale deriva tardo-simbolista del nome-parola (agente in modo proustiano<sup>9</sup>) sono molti i caratteristici tratti dell'abbassamento di tono: l'ironia, la citazione, l'iperletterarietà e l'elencazione delle cose, l'accumulo di nomi e materiali verbali (alcuni testi antologizzati si risolvono addirittura in cataloghi ellittici, contenitori dentro ai quali si

<sup>7</sup> ROSALBA PAJANO, *La nozione di poetica*, cit., p. 56. Una puntuale analisi dell'uso del correlativo oggettivo eliotiano in autori successivi (da Giorgio Orelli a Valerio Magrelli) è condotta da Maria Antonietta Grignani in *Slittamenti del correlativo oggettivo nella poesia italiana del secondo Novecento*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 2-3, maggio/dicembre 2002, pp. 283-293.

<sup>8</sup> Come sottolinea Simonetti: «È inevitabile: quando in un dato sistema stilistico si installa, proveniente da un altro clima formale, un elemento nuovo (nel nostro caso l'elencazione ellittica), la funzione originaria dell'elemento stesso evolve in base alle relazioni strutturali che esso è in grado di intrecciare col nuovo organismo che li ospita» (GIAN LUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002, p. 268).

<sup>9</sup> Dopo *Frontiera*, con il *Diario d'Algeria*, aumenta la ricorrenza di temi proustiano-montaliani, in virtù dell'infittirsi del ricorso al ricordo. Senza enfasi, ma in modo meno distaccato di Montale, Sereni esprime le intermittenze del cuore nella trascrizione della natura frammentaria dell'esperienza individuale, con le sue implicazioni nell'ordine dei contenuti percettivi. «Sono rimasto nelle regioni dei sentimenti, non so ancora cosa sia una durata: non sono io che vado in cerca degli oggetti, non gli oggetti che cadono e si raccolgono spontaneamente in me» (in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1996, p. 34). «Comunque, nel momento di crisi più acuta Sereni non arriva al punto di rifiutare il meccanismo epifanico: lo rettifica, invece, sovraccaricandolo genialmente delle proprie insicurezze; l'io è incapace di prescindere dalle risorse della realtà, e di puntare ancora su qualche settore di elezione esistenziale, ma non vuole consegnarsi a un'autorità costituita, quindi ricerca nuove forme del contenuto» (GIAN LUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale*, cit., p. 220). Le ultime poesie degli *Strumenti umani* «resoconti ora raziocinanti, ora onirici di momenti significativi, sottopongono la fenomenologia delle *Occasioni* a una revisione sottilmente polemica di cui è prova l'allargamento e quasi la distorsione del repertorio formale montaliano» (ivi, p. 221). Secondo Simonetti «Sereni intuisce che dietro l'attimalità di Montale agisce il romanzo proustiano, fatto di sequenze metonimiche» (ivi, p. 230 n.). «Poiché – possiamo dirlo chiedendo soccorso a Proust – “i luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono solo al mondo dello spazio, sul quale li situiamo per maggior facilità. E così non sono che uno specchio sottile fra le impressioni contigue che costituiscono la nostra vita di allora, il ricordo di una immagine che non è il rimpianto di un certo minuto e le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimé, come gli anni”. Ma in quello specchio, in quell'attimo solo – dirà più tardi Montale – in quell'attimo estorto all'“unico tempo” solo i pochi viventi si sono riconosciuti. (Personalmente tendo a legare il solo all'attimo piuttosto che ai pochi, ma chissà)» (VITTORIO SERENI, *Il ritorno*, nell'opera collettiva *Letture montaliane in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, p. 194).

accalcano spie figurali montaliane come toponomastica esatta, verbi di energia, allitterazioni, oggetti tecnologici, reticenze, con la densità dei cataloghi di *'Flashes' e dediche*).

Ciò che rende epocale *Linea Lombarda* è il rapporto che, attraverso l'esperienza letteraria di Eliot e Montale, la poesia ha con la realtà. Ciascun poeta, individualmente, offre la base per la teorizzazione *a posteriori* di una verifica empirica, istituzionalizzante<sup>10</sup>. L'operazione si rivela prolifica per gli sviluppi della poesia sia dei poeti protagonisti che degli epigoni in quanto ogni autore, rielaborando sia il modello montaliano che la funzione oggettuale della poetica americana, trova nel correlativo oggettivo un punto di riferimento (e il tratto comune risiede nei condivisi strumenti della nuova fenomenologia<sup>11</sup>).

Se la poesia rinuncia alle grandi ambizioni del ritmo modellatore, se il poeta dimette la demiurgia e si fa cronista degli oggetti, cioè, nell'impossibilità storica o psicologica di agire diversamente, va a prendere lezioni di fantasia dalle cose, dalle situazioni più minute e se ne vale con discrezione e con estro, allora è vero che possiamo godere di una poesia 'in re', familiare e partigianesca nella fattura, una poesia leggera, musica da camera, orgoglio e timidezza di immagini esatte intensificate dal riferimento al qui e all'ora, il sentimento mai sovrapposto alla cronaca<sup>12</sup>.

Secondo Alfredo Giuliani si tratta di una fase di transizione, compiuta grazie agli stimoli dell'Eliot di *Prufrock and Other Observations* del 1917 e del saggio su Amleto, «la sua affabile attenzione al *décor*»<sup>13</sup>, la ragionata associazione di eterogenee citazioni<sup>14</sup>, dove «il frammento diventa figura di una permanenza»<sup>15</sup>. La poetica dell'impersonalità dei sentimenti del saggio eliotiano *The Function of Criticism*<sup>16</sup> struttura *Linea Lombarda*<sup>17</sup>, la sua poetica dell'esistente; l'Eliot lombardo risulta tuttavia, per ragioni cronologiche, letto col filtro di Montale più che attraverso gli studi di Anceschi (agenti in un secondo coi precetti di *Tradition and the Individual Talent*<sup>18</sup>, ossia quando "impersonalità"

<sup>10</sup> GIORGIO LUZZI, *Eliot e la «Linea lombarda»*, in «Nuova Corrente», 1989, 103, p. 86.

<sup>11</sup> La cui tradizione risale fino a Bonvesin de la Riva. Cfr. FRANCO BREVINI, *Lo stile lombardo – La tradizione letteraria da Bonvesin de la Riva a Franco Loi*, Lugano, Pantarei, 1984.

<sup>12</sup> ALFREDO GIULIANI, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 33.

<sup>13</sup> GIORGIO LUZZI, *Eliot e la «Linea lombarda»*, cit., p. 89.

<sup>14</sup> La tecnica della citazione in area lombarda è stata studiata da Silvio Ramat in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 583.

<sup>15</sup> ROBERTO SANESI, *Eliot, crisi e progetto*, in THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1986, p. XI.

<sup>16</sup> ID., *The Function of Criticism* [1923], in ID., *l'uso della poesia e l'uso della critica*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1974; cit. da ID., *Opere cit.*, p. 787.

<sup>17</sup> In Eliot, come negli autori italiani che prendono come modello la sua poetica, impersonalità dei sentimenti e carattere creativo si uniscono nel processo di elaborazione razionale del materiale linguistico. Per l'Eliot di *Tradition and the individual talent* la poesia «non è espressione della personalità ma una evasione dalla personalità».

<sup>18</sup> «Quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasumerà le passioni che sono il suo materiale» (ID., *Tradition and the Individual Talent* [1919], in *Opere*, cit., p. 724).

e “obiettività”<sup>19</sup> della poetica lombarda<sup>20</sup> tramutano nell’estremizzazione razionalista e pragmatica dei *Novissimi*<sup>21</sup>). L’idea anceschiana di *Linea lombarda* rappresenta quindi, senza fratture con la tradizione, il tentativo di «sollecitazione nei riguardi di una realtà poetica incerta, secondo una idea di collaborazione della critica letteraria alla vita stessa della poesia»<sup>22</sup>.

I sei poeti offrono ad Anceschi, secondo le sue stesse parole, lo spunto per segnalare “interessanti promesse”; senza imporre una aprioristica gabbia teorica, l’antologista è conscio che la loro poetica è *in fieri* e perciò, in tale collaborazione creativa tra critica e poesia, se di Orelli l’artigianato è sicuro in lui Anceschi stenta a trovare un’immagine che lo sigli, e solo Erba appare capace di esprimersi in modo maturo. Così facendo Anceschi individua trasversalmente soggetti che, secondo una continuità post-ermetica, riunisce sotto un unico nome, senza che questi siano (come precisa nella *Prefazione*) di medesimo valore o formalmente unite da vincoli di scuola<sup>23</sup>, isolando semplicemente individui all’interno della discussa quarta generazione. In loro appare chiara la distanza, oltre che dal neorealismo, dagli esiti dell’ermetismo (se il montalismo di Luzi registra, nelle raccolte del periodo postbellico, la presenza delle cose moderne, continua a non vedere in esse una risorsa autonoma della poesia in quanto il suo spiritualismo sopravvive all’ermetismo, elevando, sublimando il dato quotidiano, o usandolo meramente da sfondo, in un desiderio di purezza, di retrocessione in una archetipica “non-storia”).

In sede di poetica il tratto comune ai poeti lombardi risulta la degradazione della selva degli oggetti salvifici e degli emblemi montaliani, abbassati stilisticamente nell’anti-sublime del gioco di citazioni e riciclaggio di materiali letterari. Per questo motivo, rispetto al presupposto “grande stile” montaliano, la poetica degli oggetti trova incremento nelle occorrenze testuali di sostantivi comuni, nella precisione di uno stile medio, ridimensionato nella carica retorica dalla tragicità degli eventi della storia<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> La riflessione di Anceschi sul Barocco e sulle poetiche americane approfondisce il senso di “crisi” della cultura umanistica europea, la necessità di rinnovamento delle istituzioni letterarie, trovato nella deviazione del simbolismo effettuata da Eliot negli scritti di poetica, oltre che dall’ars poetica poundiana, offrendo un impulso alla nuova «assoluta devozione alla poetica dell’oggetto e dell’intensità» (LUCIANO ANCESCHI, *Poetica americana*, cit., p. 35).

<sup>20</sup> Anche a distanza di tempo, in *Gli specchi della poesia*, Anceschi porta a compimento il processo di fusione tra critico e poeta nell’impersonalità critica del linguaggio notando come: «Il primo rilievo sui rapporti tra riflessione e poesia per quanto ha riferimento alla critica si dà nella poesia stessa. Il critico che si trova all’interno del poeta opera continuamente, e il suo lavoro consiste nella capacità di controllo, di revisione, di variazione che il poeta fa del suo stesso testo» (Id., *Gli specchi della poesia*, cit., p. 106).

<sup>21</sup> I quali cercheranno invece, come nel caso di Alfredo Giuliani e Antonio Porta, di distanziarsi quanto più possibile, almeno in sede teorica, dalla “quarta generazione”. Nel caso di quest’ultimo, è da ricordare l’intervento *Poesia e poetica* nell’edizione einaudiana dei *Novissimi* dove, nell’elaborare la propria “poetica dell’oggetto”, esplicitamente parla di un «affondamento in gruppo della quarta generazione, erede di un Montale male interpretato o attenta solo alla superficie degli eventi “sociali”».

<sup>22</sup> VALENTINA DE ANGELIS, *L’estetica di Luciano Anceschi*, cit., p. 141.

<sup>23</sup> Nella *Prefazione* Anceschi ribadisce che, non essendo idonea la definizione di “scuola”, non si deve parlare nemmeno di “gruppo”, «se mai si tratta di una amicizia nata dalle disposizioni comuni, dai comuni aspetti, dalle comuni mitologie» (LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 23).

<sup>24</sup> La succitata continuità relazionale tra Montale, Sereni e i “giovani lombardi”, per i quali la connotazione regionale appunto, «al di là dell’occasione biografica», funziona come espressione della

*Linea Lombarda* dà quindi «una nuova conferma della tanto conclamata, inesorabile “fine di ogni poetica platonica”...»; Anceschi è consapevole che non si tratta di un vero momento di svolta, ma di un'ipertrofia delle precedenti posizioni portate ad esaurimento dall'iperletterarietà, degradate nei toni del quotidiano, prosecuzione (e non ancora rottura) della tradizione<sup>25</sup> nel segno del correlativo oggettivo. Infatti, anche quando Anceschi nomina la poetica degli oggetti<sup>26</sup>, si affretta a specificare che, «in ogni caso, la poetica degli oggetti sembra un'ipotesi da verificare. Quel che importa, qui, intanto, è avvertire che, lontana dalle presunzioni del Florilegio Assoluto come da quella dell'Ordine Definitivo, questa raccolta, alla fine, va intesa per una attiva sollecitazione della memoria, dopo un discorso tra amici, durante una vacanza, sui laghi», chiudendo la riflessione, evocativa del contesto culturale, come era cominciata, con un tocco mondano («in un gran parco verdissimo del *Lake district* italiano»), e lasciando in sospeso, in *epoché* fenomenologica appunto, il discorso sui “poeti nuovi”.

In rapporto di continuità con l'impostazione anti-idealistica della fenomenologia, più che definire una linea di tendenza viene posto l'accento sulla consapevolezza del “fare” poesia, lasciandola libera da determinazioni *ante-rem*<sup>27</sup>. La sospensione del rapporto dialettico tra materialità del testo e indipendenza dalle ideologie è resa tematicamente nel tono elegiaco, laghista, quasi crepuscolare<sup>28</sup>:

Chissà dove, sepolta, ora, tra altre carte in una cassa di sfollamento non più riaperta, forse, c'è una lettera che dà come moto di allarme questa misura della nostra memoria. Scritta in un settembre, non so più se del 1933 o del 1934, da una collina di quelle che circondano, un po' aspre e nude, il Segrino, essa indicava la fiducia in una *poesia che*

«precisione cronologica e geografica”, di un rinnovato sentimento del paesaggio dentro questa maturazione dell'immagine. E questo accanto alle “realtà e alle situazioni familiari” costituisce l'elemento nuovo della pronuncia della poetica degli oggetti» (cfr. STEFANO VERDINO, *Luciano Anceschi*, cit., p. 118).

<sup>25</sup> «Non pare cosa davvero facile trovare, in Italia, dopo il 1942, poeti nuovi» (LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 6); ossia, dopo l'ermetismo dei *Lirici nuovi* non è dato ancora trovare una nuova poesia, diversa.

<sup>26</sup> Affermando che «... il sentimento di una intima ragione di unità (la *poetica degli oggetti*, proponerei) illuminò improvvisamente tutto un capitolo della nostra memoria» (*ibid.*).

<sup>27</sup> Il distacco dall'Idealismo e la volontà di porsi contro i manifesti programmatici in nome dell'“improgrammabilità” della poesia, ovvero della sua “autonomia”, sono resi espliciti da dichiarazioni perentorie e cubitali come questa: «NON È POSSIBILE articolarsi in una *pars operativa* del metodo poetico... La poesia va dove vuole» (ivi, p. 7).

<sup>28</sup> Tale propensione stilistica rispecchia il clima culturale della Milano a cavallo tra la metà degli anni Trenta e dei Quaranta, in cui si mescolavano appunto residui crepuscolari, futuristi e tardo-dannunziani, in un contesto tradizionalmente “politecnico”, di incontro fra arte e scienza per fini pragmatici e morali, dove la critica ufficiale proponeva una “poesia della vita” trascurando la “vita della poesia” (cfr. GIANCARLO VIGORELLI, *Nel sangue lombardo*, Samedan, Munt Press, 1974). Il libro illustra le radici illuministe dello spirito lombardo, proiettato verso la cultura europea e sospeso tra il laico Cattaneo e il cattolico Manzoni, entrambi uniti dalla certezza che «è meglio essere uomini di scienza, di commercio, persino banchieri, che falsi poeti, infatuati letterati» e che «in un corso di chimica v'è di che scaldare l'immaginazione dieci volte di più che in tutte le nenie poetiche del secolo» (ivi, p. 13). Sul delinearci di una linea di scrittori tipicamente lombardi, per stile e intonazione morale, al di fuori dell'interpretazione anceschiana, cfr. DANTE ISELLA, *Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984; ID., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.

*ritrova gli oggetti*, e, nello stesso tempo, raggiunge *il massimo d'intensità*, per *immagini rapide* e senza ricadute nel discorso<sup>29</sup>.

Il «massimo d'intensità per immagini rapide» è uno dei nodi poundiani (imagisti) del pensiero di Anceschi che, mentre teorizza la poetica in relazione al contesto, prende le distanze dagli influssi della sperimentazione pasoliniana<sup>30</sup>. Lontani dal reazionario recupero di una poetica anti-novecentesca, i poeti lombardi traggono dal modernismo letterario, quali allievi diretti o indiretti di Antonio Banfi, la «dottrina dell'immagine» capace di rinnovare la poesia<sup>31</sup>:

“It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works”, ha detto qualcuno, e tutto il nostro studio, per diversissime vie, ci portava alla speranza dell'Immagine, di una immagine, dico, che confida nelle possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia<sup>32</sup>.

La tradizione è rinnovata dall'interno, postulando con chiarezza: «nessuna rinuncia agli oggetti, nessuna *hantise de abolir*; una poesia *in re*, non una poesia *ante rem*... »<sup>33</sup>. Una poesia *in re* che matura nell'atmosfera morale della rivista «Corrente»<sup>34</sup> (Anceschi dedicherà numerose pagine giovanili di critica ai pittori gravitanti intorno alla rivista, da Aligi Sassu a Renato Barilli e Giuseppe Migneco<sup>35</sup>) in nucleo d'aggregazione in cui si manifesta il senso di vivere «in un'epoca deserta» carica d'influssi ancorati al dato sensibile, comune per altri versi anche alla coeva poesia di Montale, che, sempre secondo Anceschi, componeva crepuscolari e impressionisti (in cui però gli oggetti, non appena fattisi immagini, si fanno subito Simboli). L'aspetto della tradizione montaliana su cui viene posto l'accento è quello che insiste sulla presenza e sull'assenza degli oggetti:

È un formicolio di piccole eccellenti macchine poetiche... e una carica particolarissima degli oggetti, è noto, spesso si esercita nella ricerca della parola, in un delirio di determinatezza, di nomi esatti, di luoghi geografici e di cultura, di evidenze crono-

<sup>29</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 8.

<sup>30</sup> Secondo Barilli, «era un mettere le mani avanti, scongiurando gli errori in cui sarebbero caduti gli “ufficiali”, restii, soprattutto Pasolini, a “velocizzare” le cose-immagini, in quanto ciò sarebbe sembrato andare verso effetti scomposti, dilettanteschi, paroliberi; mentre al contrario sempre lo sperimentalismo pasoliniano, come si è già visto, non avrebbe affatto evitato la tentazione di dare nel discorsivo, di sopperire con l'ampiezza dei riferimenti e la piena orchestrazione della sintassi, a una lentezza di mosse» (RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 36).

<sup>31</sup> Cfr. l'opera collettiva *Antonio Banfi tre generazioni dopo*, Milano, Il Saggiatore, 1980, in particolare, oltre alla testimonianza di Anceschi *Antonio Banfi, Maestro* (ivi, pp. 9-18), cfr. CARLO GENTILI, *Antonio Banfi e il problema della categoria artistica* (ivi, pp. 77-97).

<sup>32</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 10.

<sup>33</sup> Ivi, p. 12.

<sup>34</sup> Cfr. GIOSUE BONFANTINI, “Corrente” e la letteratura, in «Autografo», 1991, 24; oppure cfr. l'Indice ragionato di *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, presentazione di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

<sup>35</sup> Cfr. LUCIANO ANCESCHI, *Decisione della forma. Esercizi critici e della memoria sulla pittura e sulle arti*, a cura di Alessandro Serra e Ferdinando Bollino, introduzione di Renato Barilli, Bologna, Clueb, 1993.

logiche, e con singolari accorgimenti di ritmi, di metro, di assonanze... di intensificazione, infine... Così di fatto *Eastbourne*, trovata nel primo numero di *Letteratura*, fu una lettura capitale<sup>36</sup>.

Anche la tradizione di Quasimodo e di Sinisgalli (nomi che altrimenti potrebbero apparire fuori luogo nelle pagine introduttive) viene raccolta: il riferimento alla loro poesia non è antinomico, in quanto «questa fu la vera *poesia della vita*, per noi, una *poesia della vita* che si esaltò nella *vita della poesia*, che non perdettero la poesia per la vita», preparando il clima da cui nasce l'opera di Sereni. E, nell'analizzare le scelte lessicali di *Frontiera*<sup>37</sup>, Anceschi ribadisce la concretezza, il tratto evenemenziale e fenomenico della nuova poesia:

E quei velocipedi, e siluri dell'Avus, e sottopassaggi, e semafori, e binari, e fari! Tutta questa simbologia contemporanea (che è forse l'ultimo, liberissimo, lascito di Gozzano) testimonia di un'operazione poetica che non nasce già dal vagheggiamento di una certa idea della poesia, e neppure da una poesia dell'idea... La poesia di Sereni è poesia *in re*, si muove soprattutto alla sollecitazione degli oggetti del tempo, nasce da un reame di immagini quotidiane e fedeli in un'aria riservata di ripiegato sentimento; e la geografia lirica è affatto lombarda (e poi emiliana) per certi luoghi sempre consueti e riconoscibili, con un vago presentimento d'Europa<sup>38</sup>.

Questa definizione di poetica degli oggetti sottolinea la forza chiusa, e conclusa, dove la parola è come avvolta da una luce livida e ambigua «di oscure vibrazioni, e il colore del suono intensifica la sua «soave densità in ritmi più insistiti, più gravi». Contrariamente agli essenzialismi *ante rem* della poesia degli anni Trenta, Anceschi teorizza una:

[...] poesia in re... Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia *ante rem*. Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo, con certi riferimenti alla realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti scelte di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica... Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, ai dati, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Id., *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., pp. 15-16.

<sup>37</sup> Cfr. la seguente affermazione: «nata per altro con la poetica della 'accettazione, nella poesia, della non-poesia» (ivi, p. 18). «È una poesia che presuppone sempre una certa condizione di prosa, una fedeltà minuziosa alle ragioni di un tempo umano riscattato» (ivi, p. 19).

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, p. 22.

Il profilo è chiaro, specialmente nei confronti del neorealismo, col quale si recidono i nessi, in nome della dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'arte<sup>40</sup>. Alla luce della necessità di *engagement*, quando i poeti neorealisti si pongono il problema della rappresentazione della realtà dei contadini, degli operai, dei partigiani, la soluzione lombarda, senza porre in discussione la centralità del dettato lirico, focalizza il rapporto tra l'esperienza individuale e quella collettiva ribadendo, a differenza della poesia ermetica, il primato della realtà esterna al testo. Con parole assai precise Anceschi segna la distanza dalla poetica *post-rem* del neorealismo, dalla pretesa di «conferire una precedenza, in linea di fatto e di diritto, alle cose, con l'obbligo connesso che la poesia le rappresenti, se ne faccia specchio più o meno fedele, rallentando la sua azione, cedendo a lunghe mediazioni»<sup>41</sup>. Supponendo un'indole moralistica dello scrittore settentrionale (su una linea ideale che unisce Torino, Milano e Trieste) e la «particolare forza che dalla scapigliatura vien su fino ai crepuscolari e agli impressionisti», il dibattuto nesso relazionale letteratura-esistenza viene risolto così:

non c'è *letteratura della vita senza vita della letteratura*; e l'«inferno del realismo» – nel senso gratuito, antiletterario con cui oggi si usa siffatta nozione – davvero non è ancora cominciato per la poesia. In questo senso la *poesia in re* (e nella disposizione lombarda della lirica nuova s'intende questo particolare sentimento del rapporto tra poesia e realtà) non è affatto poesia realista – e sorge, chissà, la supposizione confortante di una poesia nuova che nasca dalla continuazione di un tempo che ci fu caro...<sup>42</sup>

Su questa base Anceschi sviluppa il rapporto tra poesia e realtà; la difesa della specificità della poesia, maieutica applicata per favorire lo sviluppo di una tradizione del nuovo sviluppata all'interno di un condiviso progetto di poetica, è elemento carico di conseguenze. Il nucleo dei poeti antologizzati diventa col tempo un modello istituzionale, in positivo (Giovanni Raboni e i poeti lombardi, non direttamente legati ai propositi neo-avanguardistici) o in negativo (i *Novissimi*), elemento aggregatore che porta a un fiorire di voci nuove, non solo della quarta generazione, ma nelle successive, accomunate, nella resa alla prosaicità del linguaggio, da una serie di ricorrenti temi oggettuali legati al paesaggio di frontiera, alle periferie delle grandi città industriali. La teorizzazione anceschiana di poetica coagula quindi differenti spinte creative<sup>43</sup>, sintomo

---

<sup>40</sup> «[...] suggerire certe riflessioni intorno ai rapporti tra questa poesia e il realismo contemporaneo, con il realismo della narrativa appunto; dico: con Pavese e Vittorini» (*ibid.*). L'equivoco della poesia neorealista, mescolante elementi figurali contraddittori in un rapporto ambiguo con la poesia precedente, è evidenziato da Simonetti in *Dopo Montale*, cit., p. 43).

<sup>41</sup> RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 36.

<sup>42</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 25.

<sup>43</sup> Già a metà degli anni Sessanta i poeti «milanesi» conosciuti sono «più di una quindicina: Pozzi, Rebora, Risi, Villa, Pennati, Carpi, Merini, Testori, Schwarz, Peregalli, Erba, Conti, Sanesi, Mario Ramous, Porta, Balestrini; e ad allargarlo alle province lombarde, con Sereni in testa, questo elenco si raddoppia» (GIANCARLO VIGORELLI, *Nelo Risi. "Il poeta è l'uomo più virile"*, in *Id.*, *Nel sangue lombardo*, cit., p. 132). Alla selezione istituzionale compiuta da Anceschi, che vede la «poetica dell'oggetto» protagonista della scrittura, fa seguito un «secondo periodo» lombardo, più esteso (comprendente Giovanni Giudici, Bartolo Cattafi, Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino, Tiziano Rossi, Giorgio Ceserano, Lento Goffi, Sandro Boccardi ed

di una prolificità culturale capace di instaurare stimoli e risonanze. Oltre al merito di istituzionalizzare una situazione altrimenti regionalistica, sul piano della critica *Linea Lombarda* trova riscontri in quanto capace di proporre una nuova immagine di poesia<sup>44</sup>. Anche Pier Paolo Pasolini, da un punto di vista *ante rem*, nel suo saggio del 1954 *Implicazioni di una «linea lombarda»*, interpretando i poeti di quello che definisce «prodotto estremo dell'ermetismo», pone in risalto la «rigorosa cornice anceschiana», «che ce li offre a uno stadio rifinitissimo di gusto: di quel gusto che si è aggiornato non attraverso le tumultuose esperienze post-belliche ma attraverso un più acuto senso dei “problemi” della più nobile specie europea». Concludendo con un giudizio sostanzialmente non positivo di «regressione tematica» rispetto a Montale (“regressione” verso una «poetica della *madeleine*» che raccorda appunto Montale a Proust attraverso le infiltrazioni di oggetti esatti e familiari, in un ambiente regionalistico), Pasolini rimarca l'efficacia della cornice, capace di porre in evidenza gli aspetti migliori<sup>45</sup>. In un'altra recensione, uscita a ridosso della pubblicazione dell'antologia, Folco Portinari risale invece alle radici storiche di tale regressione: sposta l'attenzione sulla poetica del Sensismo lombardo quale autoctono *humus* fertile, con riferimento a Parini e a Manzoni iniziatori della “stagione dell'oggetto” (dopo quella della “memoria” di Leopardi), mettendo in parallelo l'avvicinarsi dell'ermetismo – memoriale e intimista – con il moralismo asciutto e obiettivo dei nuovi autori “nordici”<sup>46</sup>. Ne risulta messa in risalto la matrice pragmatico-illuminista del pensiero anceschiano (da cui discende anche l'imprenditorialità

altri poeti, operanti fino alla metà degli anni Ottanta, come Maurizio Cucchi e Franco Buffoni), sul quale si fa sentire con forza la “funzione della narratività” (cfr. GIORGIO LUZZI, *Poeti della linea lombarda*, cit.).

<sup>44</sup> Ma non mancarono anche alcune polemiche, quale quella di Claudio Varese, ad esempio, il quale non vedeva una poesia *in re* in tutti gli autori esemplati da Anceschi (CLAUDIO VARESE, recensione a *Linea lombarda*, in «Letteratura», 1953, 1).

<sup>45</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Implicazioni di una linea lombarda* [1954], ora in ID. *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 433 (in seguito Anceschi chiarirà limitandosi a confermare che l'operazione ha avuto il senso positivo di presentare una “situazione nuova”, un «presentimento» di poesia, oltre che indicare il modo di leggere e interpretare Sereni dopo Montale). Nella recensione Pasolini specifica: «Dei sei poeti che l'Anceschi ha antologizzato [...] non si può dubitare un istante della loro ascendenza montaliana e indirettamente (vorremmo dire psicologicamente) crepuscolare. Che la loro sia la poetica montaliana delle *madeines* non ci sono dubbi: dalle “volpi gentili”, i “feltri verdi”, i “viali cesti” ecc. di Sereni, alla “decauville”, al “santo di legno” di Erba [...]». Ma soprattutto *regressione* a componenti crepuscolari da Montale già superate (isolazione, inappartenenza, regressione all'infanzia...).

<sup>46</sup> Cfr. FOLCO PORTINARI, *Poeti lombardi*, in «Paragone-Letteratura», 1952, 36, pp. 68-71, adesso *Problemi critici di ieri e di oggi* [1958], in ID., *Parini e la poetica dell'oggetto*, Milano, Fabbri, 1959, pp. 5-36. Il profilo neoclassico o illuministico del dizionario pariniano, che “ribatte il chiodo sugli oggetti”, soprattutto nella prosa. In nota Portinari sottolinea il «magnificare gli oggetti per se medesimo piccoli e triviali» che il Foscolo indica come caratteristica della poesia pariniana. Nei *Principi di belle lettere* il concetto di raccogliere e ordinare gli oggetti e l'esperienza, a fini di piacere e di interesse, viene così ribadito: «Da quanto si è detto finora, si può drittamente inferire che l'oggetto delle belle arti non è soltanto la imitazione, come hanno detto gli antichi, né soltanto la imitazione della bella natura, come dicono i moderni; ma è la *presentazione degli oggetti fisici, morali o intellettuali*, i quali presentati o in realtà o per imitazione, col mezzo degli organi della vista e dell'udito, sono atti ad eccitare nella nostr'anima delle gradevoli sensazioni» (GIUSEPPE PARINI, *Prose*, Bari, Laterza, I, p. 211). Sulla tradizionale “moralità” degli scrittori lombardi invece cfr. RODOLFO QUADRELLI, *Realtà e moralità nella letteratura lombarda dalle origini a Manzoni*, in «Otto/Novecento», 1977, 4/5, pp. 5-35.

lombarda del *boom* economico, l'organizzazione del lavoro intellettuale e la connessione tra campi del sapere, con attenzione agli aspetti tecnologico-scientifici), la «particolare disposizione lombarda», la «memoria in una maniera di avvertire rapporti tra poesia e realtà, che ci riporta a un tempo d'origine, remoto e vicinissimo»<sup>47</sup>. La tradizione cui si riferisce il rapporto tra poesia e realtà non è infatti relativa solo al modo di raffigurare il paesaggio (come nel Parini, in cui si trova «un primo stimolo per partire alla ricerca degli “oggetti”» nelle descrizioni paesaggistiche dei «colli beati e placidi» o del «beato terreno del vago Eupili mio»), quanto alla retorica adatta a esprimere le cose senza bisogno di ricorrere a tropi, traslati o maniere artificiose<sup>48</sup>. Gli oggetti diventano strumenti della realtà artistica (come negli *exempla* pariniani di *Impostura* o dell'*Innesto del vaiuolo*) in una linea oraziana aderente al quotidiano: l'attenzione di Parini alla scienza è orientata verso l'analisi dell'oggetto nella sua “datità” non astratta o ideale<sup>49</sup>, individuando la poetica oggettiva nel rapporto tra uomo e contesto<sup>50</sup>. Le sensazioni, derivanti dagli oggetti<sup>51</sup>, vengono rese in una lingua passata attraverso il pragmatismo<sup>52</sup>, con scervramento degli aggettivi, uno stile pratico che esprime le cose tali quali si presentano al vaglio delle percezioni. Il rapporto col reale non viene impostato preventivamente, secondo il precetto ideologico del realismo, ma passa dal filtro della fisicità (di quelle che Parini chiamava le “fisiche sorgenti”): *Linea Lombarda* inizia quindi una poesia quale propensione verso la realtà<sup>53</sup>, riproponendo il problema linguistico e letterario

---

<sup>47</sup> LUCIANO ANCeschi, *Prefazione a Linea lombarda*, cit., pp. 7-8. Nella recensione a *Linea lombarda* dello stesso Portinari, Parini è individuato come «il primo nome a sedurci, o il rarissimo che può imprestarci la memoria a emblema di una schietta linea lombarda, la quale, in verità, si giustifica come espressione di una civiltà che, sconfinando i limiti così mutabili di una geografia, in Milano tende tuttavia a trovare un centro di divulgazione: il Settecento italiano nel suo attivo manifestarsi di cultura illuminata. Una lettura della prosa pariniana, per esempio, potrebbe offrirci un documento necessario a sistemare questa regione letteraria» (FOLCO PORTINARI, *Parini e la poetica dell'oggetto*, cit., p. 184).

<sup>48</sup> In Parini per “oggetto” si deve intendere l'idea, oggetto “morale”. Nel porre in risalto non solo gli “oggetti” ma gli strumenti retorici adatti “ad aumentare di forza gli oggetti”, Parini, come pure i poeti selezionati da Anceschi, elabora un particolare modo di porsi avanti all'opera d'arte: il suo illuministico razionalismo nell'intendere l'analogia come “invenzione fantastica” non è romantico, basandosi piuttosto su un'esigenza di “comparare la svariatissima dovizia d'idee”, i motivi che legano tra loro gli oggetti nell'universo dell'esperienza umana, indagando le relazioni che gli oggetti hanno fra loro.

<sup>49</sup> Secondo Portinari, «Parini non si discosta dalla tesi degli scrittori del “Caffè”, nella rivalutazione delle “cose” rispetto alle “parole”» (ivi, p. 20).

<sup>50</sup> «Ed è il recupero della verità, allora, d'un reale non discutibile ma sicuro nella sua oggettività e concretezza, scoperto prima di tutto proprio nell'oggetto reale e distinto, nel valore di quest'oggetto» (ivi, p. 21).

<sup>51</sup> «A una poetica dell'oggetto, intanto, non può corrispondere se non uno stile oggettivo, una disposizione realistica, in cui al decorativo si contrappone il necessario, alla vaghezza la precisione, senza linguistici pudori» (ivi, p. 27).

<sup>52</sup> Cfr. ID., *Una poetica dei lombardi* [1952] (ivi, pp. 183-190): «Geografia di suoni, un atlante poetico ove i confini siano variati non secondo una tradizionale tratteggiatura, ma distinguano zona da zona per una suggestione di nomi: è un assurdo? Le regioni esistono, quelle poetiche beninteso, e muta la loro storia come quella delle politiche dominazioni, spostandosi i termini proprio come i confini d'un atlante» (ivi, p. 183).

<sup>53</sup> Quella “poetica” elaborata dal Parini quando «proprio invitava il suo interlocutore a entrare *in rerum natura*»; «Le passioni portano l'anima verso gli oggetti», e sappiamo qual legame stringesse in concordanze di poetica “passioni” e “poesia” (*ibid.*).

della Milano di Verri e Manzoni, del «Caffè» e del «Conciliatore», genealogicamente inserita in successione con la Scapigliatura, Lucini e Rebora. Una “Linea” di “frontiera” che connette Pascoli, Gozzano, Montale e Sereni<sup>54</sup>, secondo ragioni dettate dall’esigenza che la scrittura manifesta di radicarsi nel territorio, tra i fatti e le cose.

---

<sup>54</sup> Fondamentale la dichiarazione dello stesso Anceschi: «una istituzione come la poetica oggettuale è fortemente indicativa nei suoi movimenti nella poesia e nelle arti; basterà qui per esempio ricordare come la poetica degli oggetti attraversi tutto un secolo della poesia italiana, dai realisti e scapigliati fino ai “novissimi”, e in particolare, si riconosca in un tratto molto acuto e intenso che la riguarda tra la *poetica delle cose* di Pascoli e gli *emblemi oggettivi* di Montale» (LUCIANO ANCESCHI, *Da Ungaretti a D’Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 58).