

# CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea – En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur

Anno 1. N°2  
Novembre 2009

År 1. N°2  
November 2009



**A CORPO A CORPO:**  
undici poeti italiani contemporanei

**KROPP MOT KROPP:**  
elva samtida italienska poeter

Giampiero Neri • Jolanda Insana • Patrizia Cavalli • Luciano Cecchinel  
Eugenio De Signoribus • Franco Buffoni • Mariangela Gualtieri • Fabio Pusterla  
Antonella Anedda • Maria Grazia Calandrone • Maria Luisa Vezzali

# CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea – En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur



# CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea  
pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura  
"C. M. Lericci" di Stoccolma

Anno I. N° 2  
Novembre 2009

Direttore: Paolo Grossi

Comitato scientifico: Pérette-Cécile Buffaria, Guido Davico Bonino, Maurizio Ferraris, Jean A. Gili, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Enrico Morteo, Carlo Ossola, Gilles Pécout, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Antonio Tabucchi, Gianfranco Vinay.

Redazione: Istituto Italiano di Cultura "Carlo Maurilio Lericci"  
Gärdesgatan 14  
11527 Stockholm  
Tel. 0046 (0) 8 54 58 57 60 - Fax 0046 (0) 8 54 58 57 69  
Posta elettronica : iicstockholm@esteri.it  
Sito: www.iicstockholm.esteri.it

Progetto grafico: Pio Barone Lumaga e Charles Greneby  
Stampa: Mediagallerian, 161 02 Bromma

Questo numero della rivista è stato curato da Martin Rueff.

L'Editoriale, la Prefazione e le schede introduttive di Martin Rueff sono state tradotte in svedese da Gustav Sjöberg.

Si ringrazia, per la collaborazione, il personale dell'Istituto Italiano di Cultura (Paolo Balzano, Diego Bonaccorso, Umberto Ghidoni, Laura Orsi, Raffaele Pentangelo, Elin Sleipnes).

Un ringraziamento particolare a Paolo Balzano e a Giusy Goddi per la rilettura dei testi, a Francesco Scaglione per le ricerche bibliografiche e a Filippo Orlando, che ha interamente rivisto e corretto l'impaginazione.

Un affettuoso ringraziamento a Karin Herbertsson Grossi, che ha dato un contributo fondamentale alla preparazione di questo numero e ha riletto e corretto tutti i testi svedesi.

La rivista CARTADITALIA è pubblicata nell'ambito del Programma Educativo 2009 promosso dall'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma con il contributo della Fondazione "Carlo Maurilio Lericci".

ISSN 2000-2807

## INDICE

Editoriale	4
Prefazione	6
Giampiero Neri, <i>Armi e mestieri</i> (2004)	20
Jolanda Insana, <i>La tagliola del disamore</i> (2005)	26
Patrizia Cavalli, <i>Pigre divinità e pigra sorte</i> (2006)	36
Luciano Cecchinel, <i>Perché ancora</i> (2005)	42
Eugenio De Signoribus, <i>Ronda dei conversi</i> (2006)	62
Franco Buffoni, <i>Guerra</i> (2005)	74
Mariangela Gualtieri, <i>Senza polvere senza peso</i> (2006)	82
Fabio Pusterla, <i>Folla sommersa</i> (2004)	94
Antonella Anedda, <i>Balcone del corpo</i> (2007)	104
Maria Grazia Calandrone, <i>12 Poetesse italiane</i> (2008)	112
Maria Luisa Vezzali, <i>12 Poetesse italiane</i> (2008)	120

Prezzo: 100 SEK  
Spese di invio postale di un numero: 33 SEK.  
Abbonamento annuale a due numeri (Svezia) 180 SEK + 66 SEK di spese postali.  
Il pagamento va effettuato tramite plusgiro 50 23 40-3, indicando nome e cognome, indirizzo e causale del versamento.  
Per spedizioni e abbonamenti internazionali, si prega di rivolgersi alla redazione.

Prossimi numeri :  
Cinema (aprile 2010)  
Teatro (novembre 2010)

# CARTADITALIA

En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur  
publicerad av Italienska Kulturinstitutet "C. M. Lericci" i Stockholm  
År I. Nr 2

November 2009

Chefredaktör & ansvarig utgivare: Paolo Grossi

Redaktionsråd: Pérette-Cécile Buffaria, Guido Davico Bonino, Maurizio Ferraris, Jean A. Gili, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Enrico Morteo, Carlo Ossola, Gilles Pécout, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Antonio Tabucchi, Gianfranco Vinay.

Redaktion: Italienska Kulturinstitutet "Carlo Maurilio Lericci"  
Gärdesgatan 14  
11527 Stockholm  
Tel. 08-54 58 57 60 - Fax 08-54 58 57 69  
E-post: iicstockholm@esteri.it  
www.iicstockholm.esteri.it

Formgivning: Pio Barone Lumaga och Charles Greneby  
Tryck: Mediagallerian, 161 02 Bromma

Martin Rueff är ansvarig för detta nummer av tidskriften.

Ledaren, förordet och Martin Rueffs presentationer av poeterna är översatta av Gustav Sjöberg.

Tack till Italienska Kulturinstitutets personal (Paolo Balzano, Diego Bonaccorso, Umberto Ghidoni, Laura Orsi, Raffaele Pentangelo, Elin Sleipnes) för samarbetet.

Ett särskilt tack till Paolo Balzano och Giusy Goddi för genomläsningen av texterna, till Francesco Scaglione för den bibliografiska forskningen och till Filippo Orlando, som har reviderat och korrigerat sidolayouten.

Ett stort tack går till Karin Herbertsson Grossi som bidragit till att förbereda detta nummer av tidskriften, och som också korrekturläst alla svenska texter.

Tidskriften CARTADITALIA är publicerad inom ramen för Italienska Kulturinstitutets utbildningsprogram 2009, med bidrag av Stiftelsen "Carlo Maurilio Lericci".

ISSN 2000-2807

## INNEHÅLL

Ledare	5
Förord	7
Giampiero Neri, <i>Vapen och hantverk</i> (2004)	21
Jolanda Insana, <i>Olustfällan</i> (2005)	27
Patrizia Cavalli, <i>Lata gudar och lat försyn</i> (2006)	37
Luciano Cecchinel, <i>Så att åter</i> (2005)	43
Eugenio De Signoribus, <i>Lekbrödernas rond</i> (2006)	63
Franco Buffoni, <i>Krig</i> (2005)	75
Mariangela Gualtieri, <i>Utan stoft utan vikt</i> (2006)	83
Fabio Pusterla, <i>Sjunknen folkmassa</i> (2004)	95
Antonella Anedda, <i>Från kroppens balkong</i> (2007)	105
Maria Grazia Calandrone, <i>12 italienska kvinnliga poeter</i> (2008)	113
Maria Luisa Vezzali, <i>12 italienska kvinnliga poeter</i> (2008)	121

Lösnummerpris: 100 SEK  
Portoavgift vid försändelse: 33 SEK  
Prenumeration (Sverige), två nummer per år:  
180 SEK + 66 SEK i portoavgift  
Inbetalning kan göras på PlusGiro-konto 50 23 40-3, ange ditt namn, din adress, samt betalningsanledning.  
För internationella prenumerationer eller försändelser, vg. kontakta redaktionen.

Kommande teman:  
Film (april 2010)

# Editoriale

*Io non credo nella poesia. Credo soltanto in quelle poesie che mi fanno credere in loro. Se convince il lettore, la poesia non ha bisogno di essere difesa. Se non lo convince, come e perché difenderla?*

Alfonso Berardinelli

La rivista CARTADITALIA è nata dall'ambizione di proporre al pubblico svedese *in primis*, ma anche a quello italiano, attraverso una serie di numeri monografici bilingui, degli itinerari ragionati, degli strumenti di orientamento, delle "mappe" con cui orizzontarsi nei più diversi territori della cultura italiana contemporanea, dalla letteratura al cinema, dalla musica all'architettura, dal teatro alle arti visive.

Raccogliere la cultura italiana di oggi significa anche parlare dell'Italia di oggi: nel primo numero di CARTADITALIA, dedicato al romanzo e intitolato "Dieci scrittori: un Paese", il confronto con la realtà della società italiana di questi anni è stato proprio uno dei criteri di scelta dei testi.

Ma è possibile dire altrettanto per questo numero, che ha per oggetto la poesia italiana di oggi? Destituita ormai d'ogni centralità nel sistema letterario, d'ogni funzione privilegiata di celebrazione o di profezia, di deprecazione o di irrisione, la poesia è oggi ancora in grado di dirci qualcosa di essenziale sullo stato del mondo? Cercare di dare una risposta a queste domande significherebbe affrontare le insidie di un annoso dibattito critico per lo più oscillante fra gli opposti estremismi di diagnosi apocalittiche (la poesia avrebbe ormai smarrito ogni identità nella straripante alluvione verbale che invade la Rete e annulla ogni gerarchia) o ingenuamente ottimistiche (la pratica della poesia conoscerebbe oggi una diffusione senza precedenti). Vi rinunciamo senz'altro, rinviando alle equilibrate valutazioni contenute nel recente volume di Alfonso Berardinelli *Poesia non poesia*, da cui abbiamo ricavato la citazione posta in epigrafe a queste righe di introduzione<sup>1</sup>.

Saranno i testi a parlare, a dire al lettore quale sia – in primo luogo – lo stato di salute della lingua poetica italiana, quali alcune delle direzioni di ricerca più significative, quale, infine, la situazione in cui versa il mondo che in essi si esprime.

Il percorso proposto in questo secondo numero di CARTADITALIA, certo solo uno tra i tanti possibili nel paesaggio poetico italiano contemporaneo, è stato curato da Martin Rueff, che il pubblico svedese conosce già come

poeta<sup>2</sup> e che ha di recente diretto un'importante antologia della poesia italiana dal 1975 al 2004, pubblicata in Francia in due volumi dalla rivista "Po&sie"<sup>3</sup>.

Come ogni cartografo ben sa, una carta è sempre – per definizione – un'approssimazione simbolica, più o meno dettagliata, a seconda della "scala" adottata, dell'ampiezza del territorio preso in considerazione e dei criteri di rappresentazione prescelti. Spetterà poi al lettore, svedese o italiano, utilizzare variamente le coordinate proposte per allargare e approfondire la propria esplorazione, mettere in relazione echi e risonanze destate dai testi, scoprire affinità, discontinuità, contraddizioni, istituire confronti, individuare nuovi scorci e prospettive, inventarsi insomma una propria personale "geografia" poetica.

*A corpo a corpo: undici poeti italiani contemporanei.* Il viaggio di CARTADITALIA continua...

Stoccolma, 5 ottobre 2009

Paolo Grossi  
Direttore

Istituto Italiano di Cultura "Carlo Maurilio Lerici"

<sup>1</sup> Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>2</sup> Cfr. il numero 17/18 (2004) della rivista "OOTAL", p. 74-75.

<sup>3</sup> "Po&sie", numeri 109 e 110, *Poésie italienne, 1975-2004, 2004-2005*.

# Ledare

*Jag tror inte på poesin. Jag tror endast på de dikter som får mig att tro på dem. Om poesin övertygar läsaren har den inget behov av att försvaras. Om den inte övertygar henne, hur och varför försvara den?*

Alfonso Berardinelli

Tidskriften CARTADITALIA springer ur ambitionen att genom en serie tvåspråkiga monografier erbjuda i första hand den svenska publiken, men även den italienska, ett antal väl genomtänkta färdvägar, kompasser och "kartor", med vilka man kan orientera sig inom den samtida italienska kulturens mest skilda områden – från litteratur till film, från musik till arkitektur, från teater till bildkonst.

Att berätta om dagens italienska kultur innebär även att tala om dagens Italien: i det första numret av CARTADITALIA, tillägnat romanen och med namnet "Tio författare: ett land", var ett av kriterierna för texturvalet just konfrontationen med det samtida italienska samhället.

Kan då samma sak sägas för detta nummer, som fokuserar på den samtida italienska poesin? Är poesin alltså – sedan den berövats sin centrala position inom litteraturens system, liksom varje privilegierad funktion som lovprisning eller profetia, besvärjelse eller smädelse – i stånd att säga oss något om världens tillstånd? Att söka ge ett svar på dessa frågor skulle innebära att utsätta sig för snarorna i en långdragen kritisk diskussion som vanligen pendlar mellan sinsemellan motsatta, extremistiska diagnoser: å ena sidan de apokalyptiska (poesin har redan förlorat sin identitet i den verbala syndaflod som översvämmar Internet och utplånar varje hierarki), å andra sidan de naivt optimistiska (skrivandet av poesi är i dag spritt på ett sätt som saknar tidigare motstycke). Vi väljer hellre att avstå, och hänvisar i stället till de väl avvägda ståndpunkter som står att finna i Alfonso Berardinellis nyligen utkomna *Poesia non poesia*, från vilken vi hämtat det citat som inleder denna introduktion<sup>1</sup>.

Det kommer att vara texterna som talar, som berättar för läsaren vilket som – i första hand – är den italienska poesins hälsotillstånd, vilka undersökningsområden som är som mest intressanta, och – slutligen – i vilket tillstånd den värld som kommer till uttryck i dessa texter befinner sig.

Den färdväg som föreslås i detta andra nummer av CARTADITALIA är givetvis bara en av många möjliga som leder genom den samtida italienska poesins landskap.

Redaktör för numret är Martin Rueff, som den svenska läsaren redan haft tillfälle att bekanta sig med som poet<sup>2</sup> och som nyligen har redigerat en viktig antologi med italiensk poesi från 1975 till 2004, publicerad i Frankrike i två band av tidskriften *Po&sie*<sup>3</sup>.

Som varje kartograf vet är en karta per definition ett symboliskt och – allt efter den "skala" man använt sig av – mer eller mindre detaljerat närmande av vidden hos det område man valt ut och av de kriterier som styr representationen. Det tillkommer sedan läsaren – hon må vara svensk eller italiensk – att efter eget skön begagna sig av koordinaterna för att vidga och fördjupa sin egen upptäcktsfärd, föra samman ekon och resonanser som väckts till liv av texterna, upptäcka affiniteter, diskontinuiteter, motsägelser, iscensätta konfrontationer, urskilja nya ljusglimtar och öppningar. Kort sagt: att upptäcka en egen personlig poetisk "geografi".

*Kropp mot kropp: elva samtida italienska poeter.* CARTADITALIA fortsätter sin resa...

Stockholm, 5 oktober 2009

Paolo Grossi  
Direktör  
Italienska Kulturinstitutet "Carlo Maurilio Lerici"

<sup>1</sup> Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, Turin, Einaudi, 2008.

<sup>2</sup> Jfr nummer 17/18 (2004) av tidskriften OOTAL, s. 74-75.

<sup>3</sup> Po&sie, nummer 109 och 110, *Poésie italienne, 1975-2004, 2004-2005*.

# Prefazione

## A corpo a corpo Nuove variazioni belliche

*Amore, com'è ferito  
il secolo, e come siamo soli  
– tu, io – nel grigiore  
che non ha nome.*

Giorgio Caproni, *Il muro della terra*

In uno dei suoi momenti di lucidità, Bardamu, il famigerato personaggio di *Voyage au bout de la nuit*, esclama furibondo: "la guerra è ciò che non passa". "Non passare": l'espressione va intesa nel doppio senso di "non andare giù" e di "durare a lungo", di "non smettere di finire", secondo il lessico di Beckett. Per chi legge i giornali e guarda la televisione, la descrizione di Bardamu è una profezia inequivocabile. Ma in che senso la guerra "non passa" oggi? Un chiarimento si impone.

Caproni, che è stato il traduttore di *Mort à crédit* (1962), scrive nel terzo sonetto del *Passaggio d'Enea* (1956): "l'infinito / caos dei nomi ormai vacui e la guerra / penetrata all'osso"<sup>1</sup>. Il poeta genovese torna più volte sull'importanza degli anni di guerra per la sua formazione. Nel gennaio del 1988, si spinse una volta a dire:

Be', credo che per qualsiasi uomo la guerra abbia significato questo impatto improvviso con la storia, senonché la mia generazione la guerra l'ha sofferta, direi, e profondamente, in anticipo, perché almeno amici miei, della mia stessa età, avevano netto il presentimento che il cosiddetto duce ci avrebbe portato a un conflitto, a uccidere, in parole povere, per che cosa non lo sapevamo perché, personalmente, non odiavamo, non avevamo un popolo odiato<sup>2</sup>.

Caproni ricorda a questo proposito un fatto strano: Oreste Macrì, il noto critico di poesia, aveva percepito nei *Sonetti dell'anniversario*, anteriori alla guerra, che il lutto "apparentemente privato per la morte di questa ragazza, viceversa implicava un presentimento di un lutto ben maggiore che

stava all'orizzonte di tutti noi"<sup>3</sup>. Infatti, il terzo sonetto evoca la "morta plenaria".

Così, se la guerra fu l'impatto della storia sull'uomo e sulla poesia, se tale impatto la fece penetrare "fino all'osso" (là dove la pallottola di piombo non manca il bersaglio, scriverà Celan), non stupirà che i poeti che hanno vissuto la guerra non abbiano smesso di farne l'oggetto dei loro versi. Ma è più strano notare che, con una sorta di presentimento, di visione (Whitman) o di illuminazione (Rimbaud), la poesia percepisca la guerra prima che essa sia dichiarata e che il sangue sia versato. Non basta ricordare che i poeti, da Virgilio a Tasso, hanno qualcosa a che fare con il "mestiere delle armi": *canto bella*. C'è di più: il poeta vede la guerra, la sente arrivare, la percepisce e non può impedire a se stesso di tradurre gli scontri della vita quotidiana, intimi o pubblici, come variazioni belliche. E forse il titolo della raccolta decisiva di Amelia Rosselli (1964)<sup>4</sup> vale per la poesia tutt'intera – un'antologia di variazioni belliche. A condizione, però, di precisare due cose. Se è vero, infatti, che il poeta aspira a un ideale di vita pacifica, mite, basata su rapporti improntati ad una misura di "common decency", come direbbe Orwell, d'altra parte, la sua *vis polemica*, in senso etimologico, è sì frutto della storia nella quale egli vive, ma è anche una questione di temperatura. Temperatura?

*Genus irritabile vatum!* Che i poeti [...] siano una razza irritabile, è evidente, ma il perché non mi sembra così generalmente chiaro. [...] I poeti vedono l'ingiustizia, e *mai* dove essa non esiste, ma molto spesso là dove occhi non poetici non la vedono per niente. Così, la famosa irritabilità poetica non è in rapporto con il *temperamento* inteso in senso volgare, ma con una chiaroveggenza più che ordinaria relativa al falso e all'ingiusto. Questa chiaroveggenza non è cosa diversa da un corollario della viva percezione del vero, della giustizia, della proporzione: in una parola, del Bello. Ma c'è una cosa molto chiara: l'uomo che non è (per il giudizio comune), *irritabilis*, non è poeta per niente<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, edizione accresciuta a cura di Plinio Perilli, con uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995. Per una conoscenza nitida di Amelia Rosselli è ormai indispensabile il volume di Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007. Su Amelia Rosselli e la guerra, cfr. Andrea Cortellessa, "La figlia della guerra", in *"Se / dalle tue labbre uscisse la verità". Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli (Firenze, 8-9 giugno 2006)*, pubblicati, a cura di Stefano Giovannuzzi, nei "Quaderni del Circolo Rosselli", n° 3, 2007, pp. 37-44.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, "Nuove note su Edgar Poe" ("Notes nouvelles sur Edgar Poe"), IV, traduzione di Giuseppe Montesano, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996.

# Förord

## Kropp mot kropp Nya krigsvariationer

*Älskade, hur skadat är inte  
seklet, och hur ensamma är vi inte  
– du, jag – i den gråhet  
som saknar namn.*

Giorgio Caproni, *Il muro della terra*

Ett av sina klarsynta ögonblick utropar Bardamu, den ökände protagonisten i *Voyage au bout de la nuit*, rasande: "kriget är det som inte går över". "Att inte gå över": uttrycket bör förstås i den dubbla betydelsen att "inte uthärdas" och att "fortbestå", att "inte upphöra", i enlighet med Becketts vokabulär. För den som läser tidningen och ser på tv är Bardamus beskrivning en ovedersäglig profetia. Men på vilket sätt "fortbestår" kriget i dag? Här krävs ett förtydligande.

Caproni, som senare översatte *Död på krita* (1962), skriver i den tredje sonetten i *Passaggio d'Enea* (1956): "de nu tomma / namnens oändliga kaos och kriget / som trängt in i mörgen"<sup>1</sup>. Poeten från Genua återkommer vid flera tillfällen till den betydelse som krigsåren haft för hans utveckling. I Januari 1988 dristade han sig vid ett tillfälle att säga:

Jag tror att kriget för oss alla innebar en oväntad sammanstötning med historien, men dessutom att min generation, vill jag mena, i en djup bemärkelse genomled kriget i förväg. För åtminstone mina vänner, de i samma ålder, hade en tydlig förkänsla av att den så kallade *il duce* skulle leda oss till en konflikt, kort sagt till att döda. Vem vi skulle döda visste vi inte, för personligen hyste vi inget hat, vi hatade inte något folk<sup>2</sup>.

Caproni erinrar sig i detta sammanhang en besynnerlighet: Oreste Macrì, den namnkunnige poesikritikern, hade i sina *Sonetti dell'anniversario*, författade innan kriget, intrycket att den "uppenbarligen privata sorgen över denna flickas död, i själva verket implicerade en förkänsla av en betydligt större

sorg som befann sig inom allas vår horisont"<sup>3</sup>. Och den tredje sonetten åkallar mycket riktigt den "fullständiga döden".

Om kriget således var historiens sammanstötning med människan och poesin, om en sådan sammanstötning fick kriget att tränga "ända in i mörgen" (där blykulan finns saknas inte måltavlan, som Celan skulle komma att skriva), förvånar det inte att de poeter som upplevt kriget inte upphört att göra det till föremål för sina verser. Men mer besynnerligt är att poesin, med en slags visionär (Whitman) eller illuminativ (Rimbaud) föraning, förnimmer kriget innan det brytit ut och innan blod hunnit spillas. Här räcker det inte att påminna om att poeterna, från Vergilius till Tasso, varit inbegripna i "krigs-maskineriet": *canto bella*. Något annat står på spel: poeten ser kriget, hör det komma, förnimmer det och kan inte hindra sig själv från att översätta vardagslivets bataljer, privata eller offentliga, till *krigsvariationer*. Och kanske är titeln på Amelia Rossellis avgörande diktsamling (1964)<sup>4</sup> god för poesin i dess helhet – en antologi av krigsvariationer. Man bör i så fall precisera ytterligare två ting. Om det nu är sant att poeten ideal är ett fridfullt, lugnt liv, baserat på förhållanden kännetecknade av en viss "common decency", som Orwell skulle ha uttryckt det, är hans *vis polemica* – förstätt i etymologisk bemärkelse – å andra sidan en frukt av historien inom vilken han lever, men tillika en fråga om temperatur. Temperatur?

*Genus irritabile vatum!* att poeterna [...] är ett irritabelt släkte säger sig självt, men det tycks mig inte som att man kunnat enas om hur det kommer sig. [...] Poeterna ser orättvisan, aldrig där den inte befinner sig, men mycket ofta där de icke poetiska ögonen inte ser den. Således har den vitt beryktade poetiska irritationen mycket litet att göra med karaktären, förstadd i vulgär bemärkelse, men väl med en utomordentlig klärvojans beträffande falskhet och orättvisa. Denna klärvojans är inget annat än ett kollorarium till den livaktiga förnimmelsen av det sanna, av rättvisan, av proportionen, i ett ord, av Det sköna. Men en sak står fast: den människa som inte är irritabel (enligt det allmänna omdömet) är ingalunda poet<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jfr *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, utökad utgåva utg. av Plinio Perilli, med en text av Pier Paolo Pasolini, Rom, Fondazione Piazzolla, 1995. För en adekvat förståelse av Amelia Rosselli klarar man sig inte utan den volym som publicerades av Andrea Cortellessa, *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli*, med opublicerade och spridda texter, Milano, Feltrinelli, 2007. Om Amelia Rosselli och kriget, jfr Andrea Cortellessa, "La figlia della guerra", i *"Se / dalle tue labbre uscisse la verità". Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli* (Firenze, 8-9 juni 2006), en sektion ägnad åt Rosselli utgiven av Stefano Giovannuzzi i *Quaderni del Circolo Rosselli*, 3, (2007), s. 37-44.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, "Notes nouvelles sur Edgar Poe, IV", i Id., *Œuvres complètes*, band II, Paris, Gallimard, 1976.

Così Baudelaire, citando Poe: *genius irritabile vatum!* Il poeta non cessa di intrattenere un rapporto intimo col nemico, lo vede dappertutto. E se non lo vede, non è poeta. Anzi, sa di portare un nemico come *cucito all'interno di sé*, per citare Eugenio De Signoribus, uno dei nostri poeti. Ed è proprio questa cucitura interna a definire il suo primo "a corpo a corpo". Come se il combattimento con l'angelo fosse una guerra civile, intestina. Va precisato inoltre che il poeta cerca sempre un avversario non "a sua misura", ma a sua "dismisura": un avversario irresistibile, che esige da lui il dispiegamento infinito delle sue forze. In una bellissima lirica del *Libro delle immagini*, Rilke medita sulle piaghe lasciate sugli alberi dalle tempeste e scrive:

Con che deboli forze noi lottiamo,  
ciò che contro di noi lotta, quanto è grande.

Nessun combattimento poetico sarà vinto. Questa è la scelta del poeta: lasciarsi vincere dalle circostanze che egli stesso sceglie. E Rilke continua:

Chi da quest'angelo fu sopraffatto  
che così spesso rinunzia alla lotta,  
è *lui* che esce a testa alta e grande  
da quella dura mano che, come per plasmarlo,  
al suo corpo aderiva.  
E le vittorie non lo tentano.  
Crescere è per lui: esser fino in fondo  
da una forza sempre più grande vinto<sup>6</sup>.

\*\*\*

A corpo a corpo? Impegnato in un combattimento terribile, con se stesso e con l'altro, con l'altro e con gli altri, il poeta è l'essere per il quale la guerra non ha fine, l'essere mai riconciliato, mai pacificato, inquieto per sempre. Non cerca di placare o di guarire le sue ferite, perché ci sono ferite che non vanno guarite in quanto sono la fonte stessa della nostra relazione amorosa con il nostro compito più alto, quello che abbiamo ricevuto senza mai averlo cercato. Questa lotta trova nella storia dei simboli una figura tutelare in Giacobbe. Giacobbe o la figura eponima della

più alta lotta<sup>7</sup> (*Genesi*, XXXII, 22-30). Perché Giacobbe, nella contesa con l'angelo, a volta a volta vinta e persa, ha la fortuna paradossale di essere benedetto e di cambiare nome. Egli è la figura stessa del soggetto che affronta una guerra, viene ferito, si salva e, nella sua salvezza, cambia personalità, nome e destino. Per sempre strana questa lotta, per sempre singolare questa notte – ma chi non l'ha conosciuta e attraversata? Chi non ha provato le sue angosce? Giacobbe attraversa il guado dello Yabboq con la famiglia (*Genesi*, XXXII, 23) e "rimane da solo". Ed è durante questa solitudine notturna che viene assalito dal nemico più intimo che ci sia. L'angelo sferra i colpi fino all'alba. Non riesce a piegare Giacobbe, un atleta, e quando si accorge che non lo può vincere, lo colpisce all'anca e l'anca di Giacobbe si sloga: "L'angelo disse: 'Lasciami andare, è giunta l'alba'. Giacobbe: 'Non ti lascerò andare finché tu non mi avrai benedetto'. L'angelo: 'Come ti chiami?'. Ed egli rispose: 'Giacobbe'. Quello disse: 'Non ti chiameranno più Giacobbe, ma Israele, perché sei stato forte contro Dio e contro gli uomini e hai vinto'. Giacobbe gli chiese: 'Qual è il tuo nome?' E l'angelo rispose: 'Perché mi chiedi il mio nome?' E lo benedisse" (*Genesi*, XXXII, 26-30).

Chi dà il nome non dà il suo nome. Chi si è gettato su Giacobbe chiede di interrompere il combattimento. L'angelo della grazia chiede grazia. Giacobbe la rifiuta perché è proprio lui che vuole la grazia. Il mito biblico è difficile da interpretare – il che ha permesso a dotti esegeti e artisti di farne un uso ricco, inventivo, paradossale spesso. Giacobbe è il nome del poeta in lotta con la poesia che gli darà il suo nome. Un nome di guerra – il nome vinto attraverso un corpo a corpo senza pietà, perché la lotta di Giacobbe con l'angelo non ha per fine la separazione ma l'unione. Ed è proprio per questo che l'angelo e Giacobbe si abbracciano, si stringono, si legano. Corpo a corpo: il poeta ci mostra corpi che si stringono per lottare e corpi che lottano per stringersi – si pensa alle cerimonie erotico-belliche della poetessa Patrizia Valduga – "parole e versi sono fiori sulla mia tomba, sono fiori morti su me morta"<sup>8</sup>. La lingua è l'unico corpo del suo corpo a corpo.

Ogni poeta ha a che fare con la guerra, e dunque con la storia. Come spiegare questo mistero: l'ossessione dei poeti contemporanei per i fatti di guerra? In un pae-

Så säger Baudelaire, citerande Poe: *genius irritabile vatum!* Poeten upphör inte att ha intima förbindelser med fienden, han ser den överallt. Och om han inte ser den, är han inte poet. Snarare vet han att bära en fiende som vore den *fastsydd inom honom*, för att citera Eugenio De Signoribus, en av våra poeter. Och det är just denna inre sömnd som definierar poetens första närkamp. Som om kampen med ängeln vore ett inbördeskrig, invärtes. Man bör därtill inskräpa att poeten alltid söker efter en fiende som inte är av "hans storlek", utan "bortom hans storlek": en oemotståndlig motståndare, som avkräver honom ett oändligt uppbåd av sina krafter. I en vacker dikt i *Das Buch der Bilder* begrundar Rilke de sår som stormarna efterlämnat på träden, och skriver:

Det som vi brottas med – hur ringa  
det är, och hur stort allt det  
som brottas med oss.

Inget poetiskt slag skall vara besegrad. Detta är poetens val: att låta sig besegras av omständigheter som han själv väljer. Och Rilke fortsätter:

Den som av ängeln övervanns  
fast änglar söker ej striden - hans  
är nåden att utstå med stegrad  
integritet den hårda behandling  
som danande blev hans förvandling.  
Att segra lockar ej längre den  
vars styrka är: att vara en  
av det ständigt starkare djupt besegrad<sup>6</sup>.

\*\*\*

Kropp mot kropp? Inbegripen i en fruktansvärd kamp med sig själv och med den andre, med den andre och med de andra, är poeten den varelse för vilken kriget aldrig tar slut, den varelse som aldrig försonas, aldrig lugnas ned, orolig för alltid. Han söker inte lindra eller läka sina sår, ty det finns sår som inte skall läkas då de utgör själva källan till vår kärleksfulla relation till vår allra högsta uppgift, den som vi tagit emot utan att någonsin söka den. Denna kamp finner i symbolernas historia sin föregångare i Jakob. Jakob eller

själva inbegreppet av den högsta kampen<sup>7</sup> (*Första Mosebok*, XXXII, 22-30). Eftersom Jakob, i sin kamp med ängeln där han ömsom vinner, ömsom förlorar, hade den paradoxala turen att bli välsignad och få ett nytt namn. Han är själva sinnebilden för subjektet som står inför ett krig, blir sårad, räddas och, i sin räddning, byter personlighet, namn och öde. För evigt främmande denna kamp, för evigt singulär denna natt – men vem har inte känt och färdats genom den? Vem har inte erfårit dess ångest? Jakob går över Jabboks vad med sin familj (*Första Mosebok*, XXXII, 23) och "förblir ensam". Och det är under denna nattliga ensamhet som han blir överfallen av den mest intima fiende som finns. Ängeln brottas ända till morgonrodnaden. Han lyckas inte få Jakob, en atlet, att vika sig, och när ängeln inser att han kan göra slut på honom riktar han ett slag mot höftleden och Jakobs höft går ur led. Ängeln: "Släpp mig, ty morgonrodnaden går upp." Jakob: "Jag släpper dig icke, med mindre du välsignar mig." Ängeln: "Vad är ditt namn?" "Jakob." "Du skall icke mer heta Jakob, utan Israel, ty du har kämpat med Gud och med människor och vunnit seger." Jakob: "Låt mig veta ditt namn." Och ängeln svarade: "Varför frågar du efter mitt namn?" Och han välsignade honom där (*Första Mosebok*, XXXII, 26-30)

Den som ger namnet röjer inte sitt eget namn. Den som kastat sig på Jakob begär att få avbryta kampen. Nådens ängel ber om nåd. Jakob vägrar, ty det är han och ingen annan som vill ha nåd. Den bibliska myten är svårtolkad – något som tillåter lärda exegeter och konstnärer att använda sig av den på ett rikt, innovativt och ofta paradoxalt sätt. Jakob är namnet på poeten som befinner sig i kamp med poesin som skall ge honom sitt namn. Ett krigsnamn – namnet som vunnits genom en hänsynslös närkamp, för Jakobs brottnings med ängeln slutar inte med separation utan med enhet. Och det är just av detta skäl som ängeln och Jakob omfamnar varandra, klamrar sig fast vid varandra, binds samman. Kropp mot kropp: poeten visar oss kroppar som binds samman för att kämpa och kroppar som kämpar för att bindas samman – man erinrar sig poeten Patrizia Valdugas erotiska krigsцерemonier – "ord och verser är blommor på min grav, är döda blommor över mig som är död"<sup>8</sup>. Språket är den enda kroppen i hennes närkamp.

Varje poet sysselsätter sig med kriget, och därmed med historien. Hur förklara detta mysterium: de samtida poeternas besatthet av krigets skeenden? I ett landskap av sällsam

6 Rainer Maria Rilke, "Colui che contempla" ("Der Schauende") vv. 12-13; 27-34, da *Il libro delle immagini (Das Buch der Bilder)*, traduzione di Giacomo Cacciapaglia, in *Id., Poesie*, vol. I, edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.

7 Va ricordato che Delacroix dipinse uno splendido combattimento dell'angelo con Giacobbe per una cappella della chiesa di Saint-Sulpice di Parigi (1849-1861) e che Baudelaire si interessò al dipinto.

8 "Le parole, il desiderio, la morte" in *Lezione d'amore*, Torino, Einaudi, 2004, p. 54.

6 Rainer Maria Rilke, *Rilke – ett urval tolkningar*, av Patrik Reuterswärd, Jonsered, Paul Åströms förlag, 1988.

7 Man bör komma ihåg att Delacroix målade en utsökt kamp mellan ängeln och Jakob för ett kapell i kyrkan Saint-Sulpice i Paris (1849-1861) och att Baudelaire intresserade sig för tavlan.

8 "Le parole, il desiderio, la morte" i *Lezione d'amore*, Turin, Einaudi, 2004, s. 54.

saggio di rara ricchezza, di forme poetiche bellissime e inventive, di correnti complesse e variegate, di ritorni e di flussi perenni, di tendenze così intrecciate da complicare il lavoro di chi deve fare un'antologia<sup>9</sup>, ci siamo imbattuti in una realtà sorprendente.

\*\*\*

La presente antologia nasce da una constatazione: i poeti italiani contemporanei sono ossessionati dalle guerre presenti, passate o future e da quello che chiameremo fra poco gli stati di violenza attuali. Le loro raccolte, i loro libri di poesia sono libri di denuncia, di testimonianza scritti di fronte alla guerra anche quando la guerra non li tocca direttamente, come se, insomma, il poeta *non fosse mai in pace*. Nella sua presentazione dell'opera di Gabriele Frasca, il critico Andrea Cortellessa usa l'espressione "un poeta di guerra in tempo di 'pace'" e così commenta la scelta dell'autore di intitolare una collana letteraria "Fronte interno": "quest'interno non è che il nostro inferno"<sup>10</sup>. Non ci sembra esagerato affermare che l'espressione "poeti di guerra in tempo di 'pace'" vale per tutti i nostri poeti e che il fronte, interno o esterno che sia, si sposta<sup>11</sup>. Lo spostamento del fronte è anche una definizione del verso e del suo a capo.

9 Cfr. PierVincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 e Id., *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Firenze, Vallecchi, 1987; Antonio Porta, *Poesia italiana degli anni Settanta*, Milano Feltrinelli, 1979; Giacomo Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1993; Edoardo Sanguineti (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1993; Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Skira, 1995; Stefano Giovanardi e Maurizio Cucchi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996; Cesare Segre e Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1999; Giancarlo Majorino (a cura di), *Poesia e realtà '45-'75*, Roma, Savelli, 1977; Id., *Poesia e realtà 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000; Franco Loi e Davide Rondoni (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2002; Ciro Vitello (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea 1980-2007*, Napoli, Pironti, 2003; Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvecchi, 2004. Per finire va segnalata la straordinaria antologia *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Miniacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005. Dell'autore di queste pagine, cfr. *30 ans de poésie italienne*, "Po&sie", n° 109, 2005 e n° 110, 2006, e *Poésie italienne*, "Le Nouveau recueil", dicembre 2006-febbraio 2007, pp. 58-176.

10 Andrea Cortellessa, "Gabriele Frasca, poeta di guerra in tempo di 'pace'", in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 460-482, in particolare, pp. 481-482.

11 Fabien Vasseur ha pubblicato di recente una raccolta di poesia intitolata *Le front se déplace* (Paris, Belin, 2008).

Nel 2004, Giampiero Neri (1927) pubblica *Armi e mestieri*; nel 2005, Luciano Cecchinell (1947) *Perché ancora* e nel 2008, *Le voci di Bardiaga*; nel 2005 ancora, Franco Buffoni (1948) dà alle stampe *Guerra* e nel 2006, Eugenio De Signoribus (1947) dedica gran parte della sua *Ronda dei conversi* alla "battaglia" e alle "terre bruciate". La *Folla sommersa* (2004) di Fabio Pusterla (1957) è folla di guerra, mentre Jolanda Insana (1937) ne *La tagliola del disamore* dedica un componimento ad Abele e Caino (come lo farà De Signoribus), come a dire che ormai tutte le guerre sono guerre civili. Patrizia Cavalli (1947) in *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) fa opera di sepoltura con "Morti perché si muore". L'universo di Mariangela Gualtieri (1951) è attraversato da stridori e da urla – a Baudelaire che scriveva "Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses", la poetessa risponde: "So dare ferite perfette". L'aria evocata da Antonella Anedda (1958) in *Balcone del corpo* (2007) "è piena di grida". Maria Grazia Calandrone (1964) canta la strage dei diecimila civili massacrati dai nazifascisti. La poesia erotica di Maria Luisa Vezzali (1964) cerca pace e armistizio nel corpo a corpo. Ma la lista potrebbe continuare. E si pensi a *Guerra di maggio* (2000) di Gianni d'Elia (1953), a *Gli impianti del dovere e della guerra* (2004) di Antonio Riccardi (1962), a *Cefalonia* (2005) di Luigi Ballerini (1940). O ancora a *Fuori porta, la guerra di un matematico contro le formiche*, un libro in corso di stampa del giovane Jacopo Masi (1978). C'è chi, per motivi anagrafici, ha fatto la guerra, e c'è chi non l'ha fatta. C'è chi evoca guerre del passato (nella maggior parte dei casi la guerra partigiana, come in Cecchinell o Calandrone) e c'è chi si dedica ai conflitti del presente, c'è chi vede la guerra come occasione di tacere e c'è chi vi vede un motivo di verità poetica. Forse la spiegazione di quest'interesse sta nelle virgolette con le quali Cortellessa allude alla 'pace' nella quale si trovano i nostri poeti di guerra. Perché se la pace si deve scrivere fra virgolette, allora *il poeta è proprio quello che non si dà pace*.

È strano che questo aspetto sia sfuggito ai critici più attenti: la poesia italiana del Novecento è tutta segnata da conflitti. È, spesso, una poesia di poeti soldati, o di poeti pacifisti, o di poeti partigiani, o di poeti che hanno rimpianto di non essere stati soldati o partigiani. Non esiterei a riformulare la nota cronologia proposta da Oreste Macrì, basandomi sulle guerre del secolo scorso<sup>12</sup>. Il periodo simbolista-elegiaco, segnato da Pascoli e da Dino Campana, da una parte, e dal genio di d'Annunzio, dall'altra, prende fine con Guido Gozzano

12 Anna Dolfi (a cura di), *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati, 1995.

rikedom, av vackra och innovativa poetiska former, av komplexa och varierade strömningar, av återkomster och eviga källflöden, av tendenser så sammantvinnade att det inte blir någon enkel sak för den som föresätter sig att föra samman en antologi<sup>9</sup>, har vi kastats in i en förvånande verklighet.

\*\*\*

Föreliggande antologi springer ur ett konstaterande: de samtida italienska poeterna är besatta av nuvarande, förflutna eller kommande krig och av det som vi inom kort kommer att kalla för aktuella våldstillstånd. Deras samlingar, deras poesiböcker, utgör anklagelseakter, vittnesmål nedtecknade inför kriget även då det inte rör dem personligen. Kort sagt: som om poeten *aldrig skulle finna ro*. I sin presentation av poeten Gabriele Frasca verk, har kritikern Andrea Cortellessa använt sig av uttrycket "en krigspoet i 'fredstid'" och kommenterar med följande ord författarens val att som redaktör döpa en bokserie till "Den inre fronten": "detta inre [interno] är inget annat än vårt helvete [inferno]"<sup>10</sup>. Det tycks oss inte överdrivet att bekräfta att uttrycket "krigspoeter i 'fredstid'" gäller för alla våra poeter, och att fronten – den må vara intern eller extern – förflyttar sig<sup>11</sup>. Förflyttandet av fronten är också en definition av versen och av dess nya stycke.

9 Jfr Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 och Id., *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Florens, Vallecchi, 1987; Antonio Porta, *Poesia italiana degli anni Settanta*, Milano Feltrinelli, 1979; Giacomo Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1993; Edoardo Sanguineti (utgiven av), *Poesia italiana del Novecento*, Turin, Einaudi, 1993; Ermanno Krumm och Tiziano Rossi (utgiven av), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Skira, 1995; Stefano Giovanardi och Maurizio Cucchi (utgiven av), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996; Cesare Segre och Carlo Ossola (utgiven av), *Antologia della poesia italiana del Novecento*, Turin, Einaudi, 1999; Giancarlo Majorino (utgiven av), *Poesia e realtà '45-'75*, Rom, Savelli, 1977; Id., *Poesia e realtà 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000; Franco Loi och Davide Rondoni (utgiven av), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2002; Ciro Vitello (utgiven av), *Antologia della poesia italiana contemporanea 1980-2007*, Neapel, Pironti, 2003; Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Rom, Castelvecchi, 2004. Slutligen bör omnämnas den utmärkta antologin *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, utgiven av Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Miniacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rom, Sossella, 2005. Dessa sidors författare, jfr "30 ans de poésie italienne", *Po&sie*, nr 109, 2005 och nr 110, 2006, och "Poésie italienne", *Le Nouveau recueil*, december 2006-februari 2007, s. 58-176.

10 Andrea Cortellessa, "Gabriele Frasca, poeta di guerra in tempo di 'pace'", i Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Rom, Fazi Editore, 2006, s. 460-482, i sht s. 481-482.

11 Fabien Vasseur har nyligen publicerat en diktsamling vid namn *Il fronte si sposta* (Paris, Belin, 2008).

2004 publicerar Gianpiero Neri (1927) *Armi e mestieri*; 2005 Luciano Cecchinell (1947) *Perché ancora* och 2008 *Le voci di Bardiaga*; åter 2005 ger Franco Buffoni (1948) ut *Guerra* och 2006 tillägnar Eugenio De Signoribus (1947) en stor del av sin *Ronda dei conversi* till "slaget" och de "brända jordarna". Fabio Pusterlas (1957) *Folla sommersa* (2004) är krigets horder av folk, medan Jolanda Insana (1937) i sin *La tagliola del disamore* tillägnar en komposition till Kain och Abel (liksom De Signoribus), som vore numera alla krig inbördeskrig. I *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) utför Patrizia Cavalli (1947) ett begravningsarbete med *Morti perché si muore*. Mariangela Gualtieris (1951) universum är genomkorsat av skrik och rop – till den Baudelaire som skrev *Jag kan konsten att åberopa de lyckliga ögonblicken* svarar poeten: *Jag vet hur man ger perfekta sår*. Den luft som åkallas av Antonella Anedda (1958) i *Balcone del corpo* (2007) "är full av skrik". Maria Grazia Calandrone (1964) besjunger blodbadet på de tiotusen civila som massakrerades av nazifascisterna. Maria Luisa Vezzali (1964) erotiska poesi söker fred och vapenvila i närkampen. Men listan kunde enkelt göras längre. Och man tänker på Gianni d'Elias (1953) *Guerra di maggio* (2000), på Antonio Riccardi (1962) *Gli impianti del dovere e della guerra* (2004), på Luigi Ballerini (1940) *Cefalonia* (2005). Eller åter på *Fuori porta, la guerra di un matematico contro le formiche*, en bok under utgivning av den unge Jacopo Masi (1978). Det finns de som av anagrafiska skäl har deltagit i krig, och det finns de som inte har gjort det. Det finns de som vänder sig mot krig i det förflutna (i de flesta fall partisanernas krig, som hos Cecchinell eller Calandrone) och det finns de som ägnar sig åt nuets konflikter, det finns de som betraktar kriget som ett tillfälle att tiga och det finns de som ser det som ett motiv för poetisk sanning. Kanske ligger förklaringen till detta deltagande i de anföringstecken med vilka Cortellessa hänvisar till den "fred" i vilken våra krigspoeter befinner sig. För om freden måste skrivas inom anföringstecken, ja, då innebär det att *poeten är just den som inte tillåter sig att känna frid*.

Det är märkligt att denna aspekt har undgått även de mest uppmärksamma kritikerna: den italienska 1900-talspoesin är i sin helhet präglad av konflikter. Ofta är den en poesi av poetsoldater, pacifistiska poeter, partisanpoeter eller av poeter som begrätit att de inte varit soldater eller partisaner. Jag tvekar inte att omformulera den bekanta kronologi som föreslagits av Oreste Macrì i termer av det svunna seklets krig<sup>12</sup>. Den symbolistiska-elegiska perioden, präglad av

12 *La teoria letteraria delle generazioni*, utg. av Anna Dolfi, Florens, Franco Cesati Editore, 1995.

e i crepuscolari<sup>13</sup>. L'immagine del grande poeta lirico si infrange nel giardino della *Signorina Felicita*. È poi la volta del futurismo di Marinetti, di Buzzi, di Soffici, di Folgore o di Palazzeschi, che danno vita alla prima avanguardia italiana. All'insegna di questa tensione fra crepuscolari e futuristi si colloca, per Macrì, la prima generazione. Ora, chi non vede che questa generazione è profondamente segnata dal primo conflitto mondiale? Lo dimostra con efficacia e sensibilità critica l'antologia di Andrea Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*<sup>14</sup>. Basti citare questi nomi illustri: d'Annunzio, Saba, Marinetti, Rebora, Jahier, Campana, Soffici, Ungaretti, Sbarbaro, Alvaro, Folgore, Papini, Tessa, ma anche Gadda o Betocchi.

Tre figure emergono nella seconda generazione: Saba, Ungaretti e Montale. È una generazione che fugge il fascismo, perseguendo un ideale di poesia "pura", ispirata a Mallarmé. Sono ben note le dichiarazioni di Montale<sup>15</sup>.

La terza generazione, quella che attraversa la seconda guerra mondiale, rimprovererà a quella precedente di non aver saputo contrastare poeticamente il fascismo. È vero che manca per la poesia quello che Gabriele Pedullà ha fatto per la narrativa: *I racconti della resistenza*<sup>16</sup>. Eppure la seconda guerra mondiale fu davvero l'occasione d'una *Diana italiana*, da confrontare con la *Diana francese* di Aragon, pubblicata a Parigi nel 1945. Non meno della narrativa, la poesia fu capace

di trovare nuove forme per dire l'orrore nuovo – forme senza compromesso e spesso segnate dal dolore e dal silenzio: *Furore e mistero* è il titolo dei versi pubblicati in Francia da René Char nel 1945. Questo capolavoro è stato tradotto in Germania da Celan e in Italia da Caproni. Marta Bonzanini ha appena pubblicato un'antologia della poesia clandestina della Resistenza: *Con le armi e con la penna*<sup>17</sup>. Numerosi sono i poeti ricollegabili, in vario modo, con l'esperienza della guerra: che facciano parte della scuola fiorentina (Luzi, Bigongiari) o della linea lombarda (basterà menzionare, per il suo valore paradigmatico, il *Diario d'Algeria* di Sereni). Si è già citato Caproni, ma si pensi anche a Montale o a Pasolini (con esiti opposti), a Fortini e a Sanguineti, a Loi e a Zanzotto<sup>18</sup>.

Il poeta e critico Luciano Erba colloca la quarta generazione negli anni Sessanta: una generazione all'insegna di forti conflitti ideologici e poetici<sup>19</sup>. Nella rivista "Officina", fondata da Pasolini nel 1955, si ritrovano, per esempio, poeti come Franco Fortini, Roberto Roversi, Francesco Leonetti, tutti accomunati, in vario modo, dalla partecipazione all'esperienza della guerra partigiana. Si noti che l'opposizione fra questo fronte e i *Novissimi*, dove operano Sanguineti, Pagliarani, Giuliani, Balestrini e Porta, non tocca l'eredità della Resistenza<sup>20</sup>.

Non è sicuramente questa la sede per delineare il paesaggio poetico italiano dal 1975 ad oggi. Ho cercato di farlo altrove<sup>21</sup>. Una cosa è certa. I poeti contemporanei italiani

Pascoli och Dino Campana å ena sidan, och av d'Annunzios geni å den andra, tar slut i och med Guido Gozzano och skymningspoeterna (i crepuscolari)<sup>13</sup>. Bilden av den stora lyriska poeten splittras i trädgården hos *Signorina Felicita*. Det är sedan futurismen hos Marinetti, Buzzi, Soffici, Folgore och Palazzeschi som ger liv till det första italienska avantgardet. Den första generationen samlas, utifrån Macrìs perspektiv, i spänningsfältet mellan skymningspoeterna och futuristerna. Men vem ser inte att denna generation är djupt märkt av första världskriget? Det visas effektivt och med kritisk sensibilitet av Andrea Cortellessas antologi – *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*<sup>14</sup>. Det räcker med att citera några välbekanta namn: d'Annunzio, Saba, Marinetti, Rebora, Jahier, Campana, Soffici, Ungaretti, Sbarbaro, Alvaro, Folgore, Papini, Tessa, men även Gadda eller Betocchi.

Tre figurer träder fram i den andra generationen: Saba, Ungaretti och Montale. Det är en generation som flyr fascismen i det den upphöjer den "rena" poesin som ideal, inspire-rad av Mallarmé. Montales klagöranden är välkända<sup>15</sup>.

Den tredje generationen, den som genomgår det andra världskriget, skulle komma att förebrå den föregående dess bristande förmåga att ge ett poetiskt alternativ till fascismen. Det är sant att poesin saknar vad en Gabriele Pedullà gjort för prosan: *I racconti della resistenza*<sup>16</sup>. Och likväl var andra världskriget verkligen det rätta tillfället för en *italiensk Diana*, att jämföra med Aragons *franska Diana*, publicerad i Paris 1945. I samma utsträckning som prosan var poesin

förmögen att finna nya former för att ge uttryck åt den nya fasan – kompromisslösa former som ofta var präglade av sorg och tystnad: *Fureur et Mystère* är titeln på de verser som René Char publicerade i Frankrike 1945. Detta mäs-terverk har översatts till tyska av Celan och till italienska av Caproni. Marta Bonzanini har just publicerat en antologi med hemlig poesi från motståndsrörelsen: *Con le armi e con la penna*<sup>17</sup>. Åtskilliga är de poeter som på ett eller annat vis kan kopplas till erfarenheten av kriget: de må sedan utgöra en del av den florentinska skolan (Luzi, Bigongiari) eller den lombardiska riktningen (det räcker med att nämna Serenis *Diario d'Algeria*, tack vare dess paradigmatiske värde). Vi har redan nämnt Caproni, men man kan även tänka på Montale eller Pasolini (vilkas positioner var motsatta), på Fortini och Sanguineti, på Loi och Zanzotto<sup>18</sup>.

Poeten och kritikern Luciano Erba menar att den fjärde generationen tar vid under sextioalet: en generation kännetecknad av starka ideologiska och poetiska konflikter<sup>19</sup>. I tidskriften *Officina*, grundad av Pasolini 1955, återfinns t.ex. poeter som Franco Fortini, Roberto Roversi, Francesco Leonetti, samtliga på ett eller annat vis förenade i kraft av sitt deltagande i partisanernas krig. Det gäller att ha klart för sig att oppositionen mellan denna front och de *Novissimi*, där vi återfinner Sanguineti, Pagliarani, Giuliani, Balestrini och Porta, inte berör arvet från motståndsrörelsen<sup>20</sup>.

Detta är inte rätt plats för att skissera det italienska poetiska landskapet från 1975 och framåt. Jag har försökt göra det annorstädes<sup>21</sup>. En sak tycks dock stå bortom allt

13 Cfr. Alfonso Berardinelli, "Quando nascono i poeti moderni in Italia", in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 88-110. Cfr. altresì Vincenzo Vallone (a cura di), *La poesia disincantata dei crepuscolari. Antologia critica*, Roma, Armando, 2009.

14 Andrea Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1998. Cfr. anche Pèrette-Cécile Buffaria e Christophe Mileschi (a cura di), *Gli scrittori e la Grande Guerra. Atti della giornata di studi (17 novembre 2008)*, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2009.

15 "Io non sono stato fascista e non ho cantato il fascismo; ma neppure ho scritto poesie in cui quella pseudo-rivoluzione apparisse osteggiata. Certo, sarebbe stato impossibile pubblicare poesie ostili al regime d'allora; ma il fatto è che non mi sarei provato neppure se il rischio fosse stato minimo o nullo. Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni [...] Dopo questa premessa posso dirvi, in risposta alla vostra domanda, che io gli avvenimenti che fra le due guerre mondiali hanno straziato l'umanità li ho vissuti standomene seduto e osservandoli. Non avevo altro da fare. [...] In definitiva, fascismo e guerra dettero al mio isolamento quell'alibi di cui esso aveva forse bisogno", *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, "Quaderni della Radio", XI, 1951, pp. 67-72, poi in Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 569-574.

16 Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

17 Marta Bolzanini (a cura di), *Con le armi e con la penna. Poesia clandestina della Resistenza*, Novara, Interlinea, 2009.

18 In *Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Sanguineti dedica un capitolo intero alla "Guerra" (Genova, Il Melangolo, 2005, pp. 17-23). Andrea Zanzotto è tornato più volte sull'importanza della guerra civile nella formazione della sua anima e della sua opera. Cfr. recentemente in *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 46-48. Andrea Cortellessa ha dedicato un ampio studio all'argomento: "Zanzotto: sovrimpressioni sovraesistenze", in *Dossier Resistenza*, curato da Gabriele Pedullà per "Il Caffè illustrato", vol. V, n° 23, marzo-aprile 2005, pp. 43-51; più tardi "Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto", in Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta e Gabriele Pedullà (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza. Atti del convegno di Roma, novembre 2003*, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 197-222.

19 Cfr. Piero Chiara e Luciano Erba, *Quarta generazione. La giovane poesia, 1945-1954*, Varese, Magenta, 1954.

20 Cfr. Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964 (con saggi di Luciano Anceschi, Angelo Guglielmi, Renato Barilli); Nanni Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966; Renato Barilli e Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976; Francesco Muzzioli, *Teoria e critica delle avanguardie italiane negli anni '60*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

21 "109 Sang neuf Sangue nuovo", prefazione a *30 ans de poésie italienne*, "Po&sie", n° 109, 2005.

13 Jfr Alfonso Berardinelli, "Quando nascono i poeti moderni in Italia", i Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Turin, Bollati Boringhieri, 1994, s. 88- 110. Se den nyligen utkomna kritiska antologin *La poesia disincantata dei crepuscolari*, Rom, Armando, 2009.

14 *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, utg. av Andrea Cortellessa, förord av Mario Isnenghi, Milano, Mondadori, 1998. Jfr även *Gli scrittori e la Grande Guerra*, utg. av Pèrette-Cécile Buffaria och Christophe Mileschi, Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2009.

15 "Jag har inte varit fascist och jag har inte besjungit fascismen; men inte heller har jag skrivit dikter i vilka dennapseudorevolution framstod som motarbetad. Visst, det hade varit omöjligt att publicera regimfientliga dikter; men faktum är att jag inte hade försökt ens om risken vore minimal eller obefintlig. Då jag ända sedan födseln erfarit en fullkomlig disarmonia med den verklighet som omgav mig, kunde materialet för min inspiration inte vara annat än denna disharmoni. Jag förnekar inte att först fascismen, sedan kriget och slutligen inbördeskriget gjorde mig olycklig; likväl existerade inom mig skäl till olycka som gick långt bortom dessa fenomen [ ] Efter denna preliminära anmärkning kan jag säga er, som svar på er fråga, att jag har upplevt de händelser som sargat mänskligheten mellan de två världskrigen sittande vid sidan av och iakttagande dem. Jag kunde inte annat. [ ] Fascism och krig gav definitivt min isolation det *alibi* som jag möjligen hade behov av". Radiointervju med Eugenio Montale, i Eugenio Montale, *Sulla poesia*, utg. av Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

16 *Racconti della resistenza*, utg. av Gabriele Pedullà, Turin, Einaudi, 2005.

17 *Con le armi e con la penna. Poesia clandestina della resistenza*, utg. av Marta Bonzanini, Novara, Interlinea edizioni, 2009.

18 I *Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, tillägnar Sanguineti "kriget" ett helt kapitel. Genua, Il Melangolo, 2005, s. 17-23. Andrea Zanzotto har vid ett flertal tillfällen återkommit till den betydelse inbördeskriget spelat både för honom personligen och för hans verk. Jfr nu senast *In questo progresso scorsoio. Samtal med Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, s. 46-48. Andrea Cortellessa har tillägnat ämnet en omfattande studie: "Zanzotto: sovrimpressioni sovraesistenze", i *Dossier Resistenza*, utgiven av Gabriele Pedullà i *Il Caffè illustrato*, V, 23, mars-april 2005, s. 43-51; senare *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*, i *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza. Atti del convegno di Roma, novembre 2003*, utg. av Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta och Gabriele Pedullà, Rom, Fahrenheit 451, 2006, s. 197-222.

19 Jfr Piero Chiara och Luciano Erba, *Quarta generazione. La giovane poesia, 1945- 1954*, Magenta, Varese, 1954.

20 Jfr *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo 1963*, Nanni Balestrini och Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964 (med essäer av Luciano Anceschi, Angelo Guglielmi, Renato Barilli); *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, utg. av Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966; *Gruppo 63. Critica e teoria*, R. Barilli och A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli economica, 1976; Francesco Muzzioli, *Teoria e critica delle avanguardie italiane negli anni '60*, Rom, 1982

21 "109 Sang neuf Sangue nuovo", förord till poesiantologin *Po&sie*, 109, Berlin, 2005.



fanno i conti con la storia. Due elementi mi sembrano spiegarne l'intensità di queste "nuove variazioni belliche": la crisi dell'antifascismo in Italia, che detta al poeta oneri e doveri; l'apparire di nuove forme di guerra, che impongono al poeta nuove poetiche.

Per quanto riguarda la crisi dell'antifascismo, va sottolineato, con le parole dello storico Sergio Luzzatto, che i poeti fanno opera di memoria e di sepoltura:

Alla mia generazione compete una responsabilità retrospettiva ben precisa: non consentire che la storia del Novecento anneghi nel mare dell'indistinzione. Sarebbe quanto meno derisorio scoprire che il privilegio di essere nati 'dopo' ci affranca dal compito di decidere chi siamo ricordando da dove veniamo. Certo, né i parenti né gli antenati si scelgono: la storia ce li assegna irrevocabilmente. In compenso, ci è dato scegliere quali antenati onorare e quali ricusare<sup>22</sup>.

Sola una visione impropria della poesia esclude il giudizio dall'atto poetico. La verità poetica è anche verità di giudizio.

\*\*\*

Da qui una situazione fluida, caratterizzata da una conflittualità permanente, indefinita, con modalità sempre più incerte, e, in questo senso, sempre più inquietanti. Ma questo è l'orizzonte di un secolo [...] che pone questioni che al momento appaiono in qualche modo davvero insolubili e tragiche.

Edoardo Sanguineti, *Novecento*

Nel 2006, il filosofo francese Frédéric Gros pubblica un "saggio sulla fine della guerra"<sup>23</sup>. "Dopo la caduta del muro di Berlino", scrive Gros, "si era potuto pensare e scrivere, che la storia fosse giunta alla sua fine"<sup>24</sup>. Con il crollo del comunismo, ogni nazione avrebbe dovuto aprirsi al liberalismo democratico. I rapporti fra Stati sarebbero stati regolati da scambi pacifici, nell'ambito di un quadro giuridico riconosciuto da tutti. In realtà, è accaduto qualcosa di ben diverso: la fine della guerra e l'emergenza degli stati di violenza".

"Fine della guerra", ma come? L'11 settembre, gli attentati di Madrid, di Londra, la situazione nel Caucaso, la Cecenia, il

Medio Oriente e tutti i Paesi africani o sudamericani dilaniati da conflitti senza fine? E l'Iraq, "liberato", e drammaticamente destabilizzato? E l'Afghanistan? Proprio questa è la conclusione cruciale di Gros: la fine della guerra, lungi dal tradursi in una fine delle violenze, presenti ovunque, dà luogo in realtà a una loro redistribuzione in configurazioni nuove, inedite, spesso spaventose, che richiedono nuovi strumenti di analisi. La fine della guerra, insomma, non significa la pace – anzi, per pensare la pace è sempre servito l'orizzonte della guerra. Del resto chi oggi potrebbe dire di sentirsi in pace?

Le nuove forme di violenza hanno portato una smentita forse definitiva alla vecchia definizione della guerra – "*armorum publicorum justa contentio est*", la guerra è un conflitto armato, pubblico e giusto" (Alberico Gentili, *De Jure Belli*, I, II, 1597). Questa definizione comporta tre dimensioni, che definiscono il piano del libro di Gros: etica (lo scambio di morte), politica (una guerra implica un'unità politica e ne garantisce la sopravvivenza), giuridica (la guerra è una rivendicazione di giustizia). Di fatto, queste tre dimensioni non sono più utili per definire gli stati di violenza attuali. Quello che gli stati di violenza attuali sembrano segnalare è proprio la loro indistinzione: non sono più in azione colonne di eserciti impegnati in combattimenti "regolari" in aree extraurbane; le battaglie non hanno più né inizio né fine, la separazione fra esercito (che pratica la violenza, ma la dovrebbe anche subire) e popolazione civile è sparita.

Ormai il tempo del conflitto non è più la battaglia: si tratta del lampo di sangue dell'attentato che esplode nello spazio pubblico di un centro urbano, o del tempo della programmazione nei conflitti *high-tech* o infine del tempo senza fine delle guerre civili. Anche il personale della guerra è cambiato: non è più il soldato, inserito in una gerarchia ben stabilita, ma il terrorista, il capo di fazione, il mercenario, il soldato professionista, l'ingegnere o il banchiere. Anche il teatro dei conflitti ci permette di misurare le differenze. Al posto del campo di battaglia (quello per il quale furono scritte tante epopee, tanti inni), il teatro della guerra è ormai la città, la città degli *snipers*, degli attentati, dei massacri di innocenti. Gli stati di violenza hanno principi di strutturazione specifici: frantumazione strategica (i gruppi di guerra sono anarchici e spesso privatizzati), dispersione geografica (non ci sono più un fronte, da una parte, e, dall'altra, delle retrovie protette: il fronte è ovunque), perpetuazione indefinita (la guerra portava in sé il principio della sua fine – la vittoria era la sua sanzione; ormai si tratta di un tempo indefinito che non permette più di dire se una guerra sia finita o meno), criminalizzazione (oggi sono le popolazioni civili che muoiono *in primis*).

Lo stato di violenza, dunque, non è lo stato di guerra. Mentre la guerra è stata a lungo definita attraverso lo scambio di morte (mi espongono a morire, allo stesso modo, o quasi,

tvivel. De samtida italienska poeterna gör upp räkningen med historien. Två element tycks mig förklara intensiteten hos dessa "nya krigsvariationer": antifascismens kris i Italien, vilken förser poeten med vissa åligganden och måsten; framträdandet av nya former av krig, vilket tvingar poeten till nya poetologiska positioner.

Vad beträffar antifascismens kris måste man, med historikern Sergio Luzzattos ord, understryka att poeterna håller i åminnelse och begraver:

Min generation tillkommer ett mycket precist retrospektivt ansvar: att motverka att nittonhundratalets historia drunknar i ett hav av vagheter. Det vore minst sagt en skrattretande upptäckt att privilegiet att vara född "efter" skulle friköpa oss från uppgiften att bestämma vem vi är i åminnelse av varifrån vi kommer. Förvisso väljer man varken föräldrar eller förfäder: historien tillvisar oss dem oåterkalleligen. Som kompensation har vi blivit givna att välja vilka förfäder vi ärar och vilka vi anklagar<sup>22</sup>.

Bara en oegentlig syn på poesin utesluter domen från det poetiska arbetet. Den poetiska sanningen är tillika en dömandets sanning.

\*\*\*

Härav en flytande situation, karakteriserad av en permanent, odefinierad konflikt, med allt mer osäkra och, i denna mening, allt mer oroande modaliteter. Men detta är horisonten hos ett århundrade [...] som ställer frågor som för närvarande på något vis verkligen framstår som olösliga och tragiska.

Edoardo Sanguineti, *Novecento*

2006 publicerar den franske filosofen Frédéric Gros en "essä om krigets slut"<sup>23</sup>. "Efter Berlinmurens fall", skriver Gros, "kunde man tänka och skriva att historien var kommen till sitt slut"<sup>24</sup>. Med kommunismens fall skulle alla nationer öppna sig för den demokratiska liberalismen. Förhållandena mellan staterna skulle regleras av fredliga utbyten, inom ramen för ett juridiskt ramverk som alla parter erkänner. I verkligheten har något helt annat inträffat: krigets slut och framträdandet av våldstillstånd."

"Krigets slut", men hur? 11 september, attentaten i Madrid, i London, situationen i Kaukasien, Tjetjenien, Mellanöstern,

<sup>22</sup> Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Turin, Einaudi, 2004.

<sup>23</sup> Frédéric Gros, *États de violence, essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>24</sup> Även om han inte nämner den alluderar Gros här till Fukuyamas berömda essä, *The End of History and the last Man*, 1992

och i alla de afrikanska eller sydamerikanska länder som slits sönder av konflikter utan ände? Och Irak, "befriat" och dramatiskt destabiliserat? Och Afghanistan? Just häri ligger Gros' avgörande slutsats: långt från att visa sig i ett slut på de våldsamerheter som är flerstädes närvarande, ger krigets slut i själva verket utrymme för deras omfördelning i nya, okända och ofta fasaväckande konstellationer, vilka kräver nya verktyg för att analyseras. Krigets slut betyder således inte fred – för att tänka freden har vi tvärtom alltid begagnat oss av kriget som horisont. Och vem kan förresten i dag säga sig vara tillfreds?

De nya formerna av våld har inneburit en kanhända definitiv vederläggning av den gamla definitionen av krig – "*armorum publicorum justa contentio est*", kriget är en väpnad, offentlig och rättvis konflikt" (Alberico Gentili, *De Jure Belli*, I, II, 1597). Denna definition medför tre nivåer, vilka strukturerar Gros' bok: etik (utbytet av döda), politik (ett krig implicerar en politisk enhet och utgör en garanti för dess överlevnad), juridik (kriget åberopar rättvisa). Dessa tre dimensioner är i själva verket inte längre användbara för att definiera de aktuella våldstillstånden. Vad dessa tycks visa på är just sin egen konturlöshet: vi står inte längre inför militära kolonner som i "regelrätta" strider slåss utanför städerna, slagen har inte längre vare sig begynnelse eller slut, separationen mellan armén (som utövar våldet men även måste utsättas för det) och civilbefolkningen är försvunnen.

Konfliktens tid är inte längre slagfältets: det rör sig om attentatets kaskad av blod som exploderar i en stadskärnas offentliga utrymmen, eller om den tid det tar att programmera högteknologiska konflikter eller slutligen om inbördeskrigens tid utan slut. Även krigets personal är förändrad: där finns inte längre soldaten, infogad i en väl definierad hierarki, utan terroristen, sektledaren, legosoldaten, yrkessoldaten, ingenjören eller bankdirektören. Även konflikternas skådeplats tillåter oss att mäta skillnaderna. I stället för slagfältet (för vilken det har skrivits så många epos, så många hymner) är krigets skådeplats numera staden med *snipers*, attentat, massakrer av oskyldiga.

Våldstillstånden har specifika struktureringsprinciper: strategisk sönderbrytning (krigsgrupperingarna är anarkistiska och ofta privatiserade), geografisk spridning (det finns inte längre en anfallande front, å ena sidan, och en försvarande å den andra: fronten är överallt), odefinierat fortgående (kriget bar inom sig begynnelsen på sitt eget slut – segern var dess sanktion; nu handlar det om en odefinierad tid som inte längre gör det möjligt att säga om ett krig har upphört eller ej), kriminalisering (i dag är det civilbefolkningarna som dör *in primis*).

Våldstillståndet är med andra ord inte ett krigstillstånd.

in cui il mio nemico si espone a morire), oggi la morte non va più scambiata, ma distribuita, seminata, programmata. Anche la figura del guerriero si è trasformata: il mercenario come il soldato professionista hanno una vita ben diversa rispetto ai vecchi soldati. Non sfidano la morte: la calcolano. Non giurano fedeltà, non promettono lealtà. Firmano un contratto. I cosiddetti "cani di guerra" (*war dogs*), reclute che seminano morte e disperazione nei conflitti infiniti in Africa, in Asia o in America del Sud, non sono soldati – troppo giovani, troppo violenti, troppo scatenati. La morte è diventata un modo di vita, una mostruosa scarica di vitalità. Mentre il soldato credeva nell'ideale della guerra, nel sacrificio di sé, il "cane di guerra" sopravvive a se stesso, massacrando la vita degli innocenti. Il terrorista infine non sacrifica la sua vita per una causa: moltiplica la sua morte per farne un messaggio pubblicitario.

Dal punto di vista politico, la fine della guerra è segnata da tre fatti: non c'è più pace, le forze coinvolte non sono più gli Stati, ma unità inferiori o superiori allo Stato. E, soprattutto, non si fa più la guerra: si interviene. Di qui l'uso costante del lessico poliziesco o medico. Mentre la guerra irrompeva nella storia secondo un principio di discontinuità, l'intervento intende garantire delle continuità. L'intervento esprime l'ossessione della sicurezza: ma lo stato di sicurezza non è diverso dallo stato di violenza: si trova alle sue origini.

Dal punto di vista della sua configurazione simbolica, lo stato di violenza si oppone alla guerra: la guerra richiedeva l'*epos*, lo stato di violenza è una questione di schermi e di immagini. L'immagine intrattiene un rapporto fondamentale con lo stato di violenza: è, come questo, istantanea, violenta e senza significato. Si ripete. La televisione ha trasformato in profondità il nostro rapporto con la violenza – scrive De Signoribus nei "Paesaggi" di *Ronda dei conversi*: "A perdita d'occhio, i luoghi si coprono di schermi e / schermetti che non possono più essere spenti...". Con la televisione, non ci sono più "perdite", ma solo vittime. Sono sempre i soliti volti: la vecchia stralunata davanti alla casa distrutta con una borsa di plastica in mano, i bimbi stravolti che giocano a palla su una strada sventrata, un uomo che sussurra "ho perso tutto". Le vittime della guerra sono trattate come le vittime delle catastrofe naturale: si accusa la fatalità. La guerra doveva rendere dei conti alla storia e alla giustizia, lo stato di violenza viene trattato come una fatalità. Non c'è più racconto, ma solo la ferita aperta nello schermo. L'immagine dello stato di violenza individualizza la tragedia, rende la sofferenza incomprensibile e universalizza la compassione (ben diversa allora della *pietas*).

\*\*\*

Così come è cambiata la guerra, è mutata la poesia di guerra. L'epopea è stata a lungo il genere della poesia di guerra: serviva a compattare le truppe, a dare coraggio al soldato e significato al conflitto. L'*epos* cantava i valori della nazione, era patriottico. Ciò vale per l'antichità, ma anche per il medioevo (basti ricordare le canzoni di crociata<sup>25</sup>) e per il Rinascimento (con la riscrittura della tradizionale canzone di gesta fino alla *Gerusalemme liberata*). Si rileggano i *Discorsi del poema eroico* di Tasso – soprattutto il libro terzo.

Nelle *Laudes Regiae. Uno studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*, Ernst H. Kantorowicz ha studiato l'influsso esercitato dall'inno religioso sulla poesia più strettamente politica e militare. Non già che i poeti fossero dei guerrafondai. Si leggono infatti nelle epopee più violente bellissimi poemi di *deploratio*. Omero, Virgilio, Tasso lamentano la morte del soldato. Ma la possibilità dell'inno resta intatta. Nel Novecento, e ancor più oggi, allorché la guerra viene sostituita dallo stato di violenza, il poeta non riesce più a credere all'inno, finisce con l'abbandonarlo e sceglie l'elegia contro l'inno. Oggi questa tonalità elegiaca è messa in discussione dai poeti stessi e si vedrà che gli autori qui proposti sanno far entrare l'elegia nell'inno e l'inno nell'elegia.

Trovare un eloquio capace di prendere atto dei conflitti, di dare voce alle vittime e forma alla storia mostruosa del nostro secolo è una sfida senza precedenti. Rari sono i poeti del Novecento che abbiano inventato una forma poetica capace di dire la guerra. Non va dimenticato che l'ammonimento di Adorno non era un divieto, ma un invito. Non è che non si potessero più scrivere poesie dopo Auschwitz, non si potevano più scrivere le stesse poesie di prima. Ciò spiega anche perché la poesia contemporanea abbia fama di essere oscura. In realtà, non è la poesia ad essere diventata difficile. Le difficoltà sono altrove.

Nel suo corpo a corpo il poeta vede la guerra ovunque, una guerra generale contro la poesia. È un'improvvisa miscela di capitalismo spettacolare e di stato di eccezione a minacciare ovunque la poesia. Si direbbe che l'eliminazione della poesia, ma anche della sensibilità che essa presuppone, ovvero della libertà e dell'amore e dell'erotismo, che non è mai pornografia ma è proprio il contrario della mercificazione del corpo alla quale oggi si assiste, sia prevista come programma politico. La bruttezza volgare che si impadronisce dei corpi

<sup>25</sup> *Canzoni di crociata*, Milano, Mondadori, 1992.

Medan kriget länge har definierats genom utbytet av döda (jag utsätter mig för att dö på mer eller mindre samma sätt som min fiende), utbyts döden inte längre, utan distribueras, utsås, programmeras. Även bilden av krigaren har förändrats: legosoldaten har liksom yrkessoldaten ett betydligt annorlunda liv än de gamla soldaterna. De utmanar inte döden: de kalkylerar den. De svär inte trohet, de lovar inte att vara hederliga. De skriver under ett kontrakt. De så kallade "krigets hundar" (*war dogs*), rekryter som sprider död och förtvivlan i de oändliga konflikterna i Afrika, i Asien eller i Sydamerika, är inte soldater – de är alltför unga, alltför våldsamma, alltför tygellösa. Döden har blivit till ett levnadssätt, en monstruös krafturladdning. Medan soldaten trodde på kriget som ideal, på självupoffrandet, överlever "krigets hund" sig själv, massakrerande oskyldiga människor. Terroristen, slutligen, offerar inte sitt liv för en sak: han multiplicerar sin död för att göra den till ett offentligt meddelande.

Från en politisk synvinkel kännetecknas krigets slut av tre faktorer: det finns inte längre någon fred, de inbegripna styrkorna är inte längre stater utan enheter som är underlägsna eller överlägsna staten. Och, framför allt, man krigar inte längre: man intervenerar. Härav det oupphörliga bruket av en polisiär och medicinsk terminologi. Medan kriget bröt ut i historien enligt en diskontinuitets princip, har interventionen för avsikt att garantera dess kontinuitet. Interventionen är ett uttryck för besattheten av säkerhet: men säkerhetstillståndet skiljer sig inte från våldstillståndet: det befinner sig vid dess rötter.

Betraktat utifrån sin symboliska konfiguration motsätter sig våldstillståndet kriget, ty medan kriget krävde ett *epos* är våldstillståndet en fråga om skärmar och bilder. Bilden har ett grundläggande förhållande till våldstillståndet: båda är de ögonblickliga, våldsamma och utan betydelse. De upprepar sig. Televisionen har förändrat vårt förhållande till våldet på djupet – det skriver De Signoribus i sina "Paesaggi" i *Ronda dei conversi*: "Platserna täcks, så långt ögat kan nå, av större och / mindre skärmar som ej längre kan stängas av...". I och med televisionen finns inte längre "förluster", bara offer. Det rör sig alltid om ensamma ansikten: den förvirrade gamla kvinnan som står framför sitt förstörda hus med en platspåse i handen, de uppskakade barnen som spelar boll på en söndersprängd gata, en man som mumlar "jag har förlorat allt". Krigets offer behandlas som offer för naturkatastrofer: man beklagar ödet. Kriget hade att göra upp räkningen med historien och rättvisan, våldstillståndet betraktas som ödet. Det finns inte längre en berättelse, bara det öppna såret på skärmen. Bilden av våldstillståndet individualiserar tragedin, gör lidandet obegripligt och medlidandet universellt (fjärran det forna *pietas*).

\*\*\*

Liksom kriget har förändrats har krigsdikten förändrats. Eposet har länge varit krigsdiktens genre: det tjänade till att samla trupperna, ingjuta soldaten mod och skänka mening åt konflikten. Eposet besjög nationens värden, det var patriotiskt. Detta är sant för antiken, men även för medeltiden (det räcker med att tänka på korstågens sånger<sup>25</sup>) liksom för renässansen (från omskrivandet av den traditionella *chanson de geste* ända till *Gerusalemme liberata*). Läs Tassos *Discorsi del poema eroico* – i synnerhet den tredje boken.

I *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship* studerade Ernst H. Kantorowicz det inflytande som den religiösa hymnen utövat på den mer strikt politiska och militära poesin. Inte så att poeterna vore krigsivrare. Faktiskt läser man i de allra våldsammaste epos vackra sorgedikter. Homeros, Vergilius och Tasso begråter soldatens död. Men hymnens möjlighet förblir intakt. Under nittonhundratalet, och än mer i dag, då kriget ersatts av våldstillståndet, lyckas inte poeten längre tro på hymnen, och överger den slutligen till förmån för elegin. I dag ifrågasätter poeterna själva denna elegiska tonalitet, och vi skall se att de författare som här presenteras vet att göra elegin till hymn och hymnen till elegi.

Att finna ett språk förmöget att beakta konflikterna, att ge röst åt offren och form åt vårt århundrades monstruösa historia är en utmaning som saknar motsvarighet. Fåtaliga är de poeter som under nittonhundratalet har skapat en poetisk form förmögen att utsäga kriget. Man får inte glömma att Adornos förmaning inte var ett förbud, utan en inbjudan. Inte så att man inte kan skriva poesi efter Auschwitz, men man kan inte fortsätta att skriva samma dikter som tidigare. Det förklarar även varför den samtida poesin vill vara dunkel. I själva verket är det inte poesin som har blivit svår. Svårigheterna finns annorstädes.

I sin närkamp kropp mot kropp ser poeten krig överallt, ett allmänt krig mot poesin. En obetänksam blandning av skådespelskapitalism och undantagstillstånd hotar den överallt. Man skulle kunna säga att utplånandet av poesin, men även av den sensibilitet som poesin förutsätter, eller av friheten och kärleken och erotiken – som aldrig är pornografi utan just motsatsen till den reifiering av kroppen som vi i dag bevittnar – har blivit antagen som politiskt program. Den vulgära fulhet som bemäktigar sig kropparna och språken står i bjärt kontrast till friheten och poesin. Fronten förflyttar sig, befinner sig överallt. Just av detta skäl är föreställningen

<sup>25</sup> *Canzoni di crociata*, Milano, Mondadori, 1992.

e dei linguaggi è il contrario della poesia e della libertà. Il fronte si sposta, è ovunque. Proprio per questo la nozione di impegno politico non basta più. Proprio per questo occorre inventare una forma di poesia che risponda agli stati di violenza che ci circondano.

Sono poesie che riaprono il tempo.

Queste poesie, quando si tuffano nel passato delle vittime, si abbeverano alla fonte di vite brevi e interrotte, per custodire intatta la memoria proprio del loro protendersi verso futuri subito svaniti. Sono poesie rivolte – nel collocarsi nel passato (come un angelo di Rembrandt nasce da una penombra senza età) – a reggere in vita per un ultimo istante questi corpi colti nel momento della loro caduta.

Ovunque, la guerra non passa. Il poeta osserva con stupore questo dato di fatto – le guerre del Novecento hanno preso come oggetto della loro follia non tanto l'esercito nemico quanto la popolazione civile. Oggi si è capito che i morti "civili" in un conflitto non sono gli effetti collaterali della guerra, ma l'obiettivo numero uno della guerra. Scrive Winfried G. Sebald nel 1999: "l'annichilimento più completo del nemico, delle sue case, della sua storia, del suo *habitat* naturale è il principio fondamentale di ogni guerra".

Quando si immergono nel presente, i poeti non lo trattano come un fatto chiuso e di significato leggibile, ma come questione, dolorosa questione, tormento. E se alzano la voce, lo fanno come De Signoribus:

nel mio fermo riserbo  
affonda il grido che alzo,  
il grido, che forse, è anche mio  
e in offerta gorgoglio prima del boato

Quando si volgono verso il futuro, sebbene non cessino le più terribili minacce sulla terra, tentano di dire di sì al mondo. Con la vitalità della disperazione. De Signoribus ancora:

non serve a niente solo la clausura  
per dire no, no, no!  
alla lordura che intorno ci rincesce

se a ogni no non trovi il sì decente  
per farne semenzaio  
terreno di memoria...

\*\*\*

Undici poeti di guerra in tempo di "pace" per un corpo a corpo con la storia sul campo di battaglia della lingua.

Undici? Come il comitato rivoluzionario francese che decise il *Terrore*?<sup>26</sup> Certamente no.

Mi piace pensare piuttosto a *I dodici* di Aleksandr Blok (1916). *Undici* – ovvero *I dodici* meno uno – come ad indicare che ogni antologia delinea il posto dell'assente.

Scriveva Blok nel suo diario a proposito della sua raccolta:

si vedrà cosa il tempo farà di tutto questo. È possibile che la politica sia una cosa così sporca che basti metterne una goccia per turbare e scomporre tutto il resto; ma è possibile anche che il significato della poesia non ne sia del tutto distrutto, e chissà, forse la politica potrà agire come il fermento che farà sì che *I dodici* saranno di nuovo letti, un giorno, in un altro tempo che non è il nostro.

Ci auguriamo la stessa cosa per *Gli undici*. In Svezia.

Martin Rueff

om ett politiskt uppdrag otillräcklig. Just därför måste man uppfinna en form av poesi som svarar mot de våldstillstånd som omger oss.

Det är dikter som öppnar upp tiden på nytt.

När dessa dikter dyker ned i offrens förflutna kommer de att dricka vid källan av korta och avbrutna liv, för att så bevara minnet av hur de sträcker sig mot en framtid som snabbt drar sig undan. Det är dikter som – genom att situera sig i det förflutna (likt en ängel hos Rembrandt som föds ur en skugga utan ålder) – syftar till att för ett enda ögonblick väcka till liv dessa kroppar som fångats i stunden för sitt fall.

Kriget upphör inte, varhelst vi än är. Poeten iakttar förbluffad detta faktum – nittonhundratalets krig har tagit som föremål för sitt vainsinne inte så mycket den främmande armén som civilbefolkningen. I dag har vi förstått att de "civila" döda i en konflikt inte är krigets "oavsiktliga skador", utan dess huvudsakliga mål. 1999 skriver W.G. Sebald: det fullständiga förintandet av fienden, av hans hus, av hans historia, av hans *habitat* är den grundläggande principen för varje krig".

När de dyker ned i nuet behandlar de det inte som ett slutet skeende med läsbar betydelse, utan som en smärtsam fråga, ett lidande. Och om de höjer rösten gör de som De Signoribus:

i mitt starka förbehåll  
sjunker skriket som jag höjer  
det skrik som, kanske, även är mitt  
och jag bjuder gurgel innan dånet

När de vänder sig mot framtiden, allt under det att de mest fruktansvärda hoten mot jorden kvarstår, försöker de säga ja till världen. Med förtvivlans kraft skriver åter De Signoribus:

endast klosterregeln tjänar ingenting till  
för att kunna säga nej, nej, nej!  
till avskrädeshögarna som omsluter oss

om du för varje nej inte finner ett anständigt ja  
för att göra dem till en minnets  
jordiska plantskola...

\*\*\*

Elva krigspoeter i "fredstid" för en närkamp med historien på språkets slagfält.

Elva? Likt franska revolutionens utskott som fattade beslutet om *Terrorn*?<sup>26</sup> Knappast.

Snarare vill jag tänka på Alexander Bloks (1916) *De tolv*. *Elva* – eller *De tolv* minus en – som för att visa på hur varje antologi även tecknar den frånvarandes plats.

Blok själv kommenterade diktsamlingen i sin dagbok:

vi får se vad tiden kommer att göra med allt detta. Det är möjligt att politiken är någonting så smutsigt att det räcker att hålla i en droppe för att skaka om och förstöra allt annat; men det är även möjligt att poesins betydelse inte går helt förlorad, och vem vet, kanske kan politiken en dag utgöra den jäst som skall se till att *De tolv* en dag blir läst på nytt, i en ny tid som inte är vår egen.

Vi hoppas samma sak för *De elva*. I Sverige.

Martin Rueff

<sup>26</sup> Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André ai quali il romanziere Pierre Michon ha dedicato un romanzo, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.

<sup>26</sup> Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André, vilka romanförfattaren Pierre Michon har tillägnat en roman, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.