

scrittura/lettura/ascolto

«Rimettere in moto la Storia». Edoardo Sanguineti e la “redenzione messianica” di Gian Pietro Lucini

PIETRO MEZZABOTTA

Università Ca' Foscari Venezia
874776@stud.unive.it

Abstract. The purpose of the article is to investigate the process by which Edoardo Sanguineti, during the 1960s, pursued the ideological and poetical re-actualization of Gian Pietro Lucini. I will try to highlight how, exploiting Lucini's disagreements with Marinetti and his ideological differences with the founder of Futurism, Sanguineti was able to produce a contemporary portrait of a poet who was, in reality, strictly embodied into nineteenth-century's mentality. I will attempt, contextually, to contextualize this cultural backwardness of Lucini, explaining how the poet was, after all, characterized by the instinct of revolt and the will of renewal, and how his profile was “updated” by Sanguineti. The article will focus on the concept of “messianic redemption” as expressed by Walter Benjamin in his *Theses on the Philosophy of History*, seeking to show how it may have constituted the theoretical and political premise for Sanguineti's critical action, which presents itself as the purpose of redeeming, through Lucini, the whole avant-garde from the shadow of fascism. This practice, which dialectically connects anarchism and historical materialism, will be considered in its empirical becoming, taking into analysis the canonization of Lucini realized by Sanguineti in his *Antologia della Poesia italiana del Novecento* and in the critical edition of *Revolverate e Nuove Revolverate*.

Keywords: Sanguineti, Lucini, Marinetti, Avant-Garde, literary canon.

Riassunto. Lo scopo dell'articolo vuol esser quello di indagare il procedimento attraverso il quale Edoardo Sanguineti, negli anni Sessanta, ha perseguito la riattualizzazione, ideologica e poetica, della figura di Gian Pietro Lucini. Si cercherà quindi di evidenziare come, sfruttando i dissidi del poeta milanese con Marinetti

e le sue divergenze ideologiche con quest'ultimo, Sanguineti abbia potuto realizzare coerentemente un ritratto contemporaneo di un poeta, in realtà, ancora fortemente ottocentesco come Lucini. Si cercherà, contestualmente, di render conto di questa arretratezza culturale di Lucini, di come essa si coniughi ad istinti di rivolta e rinnovamento e di come, in ultima sede, essa venga corretta e rivista da Sanguineti. Particolare attenzione si presterà, nel corso dell'articolo, al concetto di "redenzione messianica", così come espresso da Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, cercando di dimostrare come esso possa aver costituito il presupposto teorico e politico per l'azione pratica sanguinetiana, che si presenta così con lo scopo di redimere l'avanguardia tutta dall'ombra del fascismo attraverso Lucini. Quest'ultima, una volta evidenziata nella sua matrice ideologica, ovvero nel suo coniugare dialetticamente anarchia e materialismo storico, verrà considerata nel suo farsi empirico, prendendo in analisi la canonizzazione di Lucini perpetrata da Sanguineti nella sua antologia *Poesia italiana del Novecento* e nell'edizione critica di *Revolverate e Nuove Revolverate*.

Parole chiave: Sanguineti, Lucini, Marinetti, Avanguardia, canone letterario.

Con il *Manifesto* del 1909, e con la sua preparazione condivisa, da parte di Marinetti, coi numerosi *compagni di strada*, fra i quali Gian Pietro Lucini, va creandosi nel collettivo futurista una dinamica unica, che unisce i due autori in un vincolo di cui, costantemente e volontariamente, vengono esposti limiti e condizioni, appuntate dall'una o dall'altra parte. Questo legame, fin dalla sua instaurazione, comincia a esser reso pubblico su giornali e riviste; Marinetti lo citerà nella *Prefazione futurista a Revolverate* e Lucini ne ricomporrà i passi in *Come ho sorpassato il futurismo*,¹ dopo la *Diffida contro certo «Futurismo»*. I due arriveranno a esasperare le loro posizioni, evidenziandone i contorni per risultare quanto più possibile completi e coerenti agli occhi del pubblico che ne sarà giudice. Emergerà come Marinetti e Lucini siano, alternativamente, l'uno più consapevole dell'altro circa la determinazione storica del fenomeno avanguardistico. Entrambi, però, riusciranno solo parzialmente a inserirlo all'interno del processo dialettico e nessuno dei due riuscirà a dar vita a un sistema ideologico pienamente organico. Marinetti, capace di sfruttare il mercato e la mercificazione dell'arte per combattere l'impianto egemone che ne tira le redini, trovando nel circuito della merce il punto di accesso alle dinami-

¹ Articolo-mosaico, che alterna lettere private, considerazioni critiche e stralci di interventi pubblici, fu richiesto a Lucini da parte di Prezzolini che, con Papini, dopo la rottura con Marinetti, cercò di mettere insieme un controcoro orchestrato dai fuoriusciti del futurismo per illustrarne errori e limiti. L'articolo di Lucini anticipa quello di Prezzolini sulla poesia futurista e compare in «La Voce» del 10 aprile 1913.

che della struttura economico-sociale, a livello sovrastrutturale diviene in grado di inglobare mimeticamente a sé, “avanguardizzandole”, varie singolarità preesistenti, le quali, in alternativa alla neutralizzazione nella tradizionale arte borghese, si rivolgono verso l'avanguardia.

Emerge così quel suo «creare su solide basi associative una corrente di opinioni che, istituzionalizzando a metodo la provocazione, lo scandalo e la pubblicità del fare, gettasse lo scompiglio tra le file degli accademici».² Istituzionalizzazione, questa, che diviene tale anche grazie alla pratica del medesimo procedimento all'interno del gruppo futurista, in cui l'elemento del diverbio si carica di qualità estetiche, legate alla nuova arte. Marinetti risalta, quindi, per l'intuizione che lo porta a comprendere come una disputa di carattere pubblico sullo statuto dell'arte, intrapresa fra due personaggi così *sui generis*, non potesse far altro che accentrare ulteriormente l'attenzione del pubblico sul fenomeno futurista, facendo aderire ancor più strettamente l'avanguardia al tessuto sociale, diffondendo, attraverso la loro problematizzazione pubblica, le questioni focali della sua azione e limando il profilo perentorio delle proprie dichiarazioni con una manifestazione del dissidio interno, ideologicamente ricalibrato. Non a caso, alla vigilia della pubblicazione dell'unica sua opera dichiaratamente futurista, Lucini si vede recapitata una lettera contenente una richiesta particolare:

Carissimo Lucini,

[...] Marinetti, dunque, mi ha pregato di scriverle a suo nome, per indurla a fare, alle *Revolverate*, una prefazione brevissima (sei o sette pagine) la quale abbia una introduzione violentemente polemica e che si riferisca al Futurismo. Secondo il concetto di Marinetti, ella potrebbe dare del Futurismo stesso una interpretazione personale, accennando alle sue divergenze con Marinetti, ma non troppo, e insistendo specialmente sulle idee che, in proposito, ella ha comuni coi futuristi [...]. Evidentemente, una simile prefazione sul concetto della quale non occorre insistere, da parte nostra sarà molto utile pel successo del libro e per le discussioni che questo susciterà. In certi punti, questa prefazione su Futurismo potrà anche essere polemica contro Marinetti (è Marinetti stesso che lo desidera).³

Nella consapevolezza di andare incontro al sentimento eccentrico di Lucini, desideroso di apparire come irriducibilmente atipico e restio ai compromessi, Marinetti inoltra la richiesta d'un *pamphlet* polemico nei suoi stessi confronti. Si tratta, a conti fatti, di una richiesta mossa da una

² G.B. Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1984, p. 21.

³ La lettera, che riporta le richieste del leader futurista, è redatta di proprio pugno da Decio Cinti, suo segretario personale (e successivamente, delle edizioni di «Poesia»). Ad oggi è consultabile in I. Pugliese, «Poeta e ribelle»: *Gian Pietro Lucini teorico e critico della letteratura*, Firenze, Cesati, 2020, p. 108.

rinnovata coscienza storica, carica di mozioni avanguardistiche. È infatti qui attiva l'emersione delle «due dimensioni della psiche marinettiana [...], i ritmi stessi su cui si martella l'iter della diacronia futurista: ordine e disordine, "precisione felice" e nomadismo "schizo"». ⁴ Si ha, cioè, la volontà di rendere esplicita, agli occhi del lettore, l'operazione ideologica che si sta conducendo, attraverso un suo rispecchiamento organizzativo nella struttura dell'opera: l'avanguardia, che è epifenomeno sintomatico delle contraddizioni della *Krisis* dell'egemonia borghese e del suo impianto produttivo, trova sé stessa, la sua possibilità realizzativa, non più attraverso la soppressione dell'incongruenza, che è elemento tipico della merce delegata all'impianto culturale omologato al sistema vigente, ma attraverso l'esaasperazione della stessa. Questa ha lo scopo di infrangere financo la quiete e la pacificità interne del *corpus* avanguardista. Lo stesso movimento, ostentando la propria polemologia interna, il proprio ribollire ideologico, si inserisce come elemento autentico nella dialettica storica, individuando il suo *ubi consistam* nel procedere attraverso opposizioni integrative, risolvibili nell'espressione poetico-ideologica della volontà di cambiare. Se è vero che «è spesso l'involucro a determinare il contenuto. Solo le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali divengono comunicabili». ⁵ Ecco allora che, quando l'opera d'arte, che istituzionalmente dovrebbe essere il luogo deputato al sanarsi estetico dell'incongruenza, si apre e presenta sé stessa, sin da principio, sul ciglio dell'opposizione, si è di fronte a un'arte nuova, che si è fatta carico responsabilmente del disagio di un'epoca, di cui è sintomo ma anche, in ottica eversiva, possibile medicina.

Più di cinquant'anni dopo, Sanguineti poté usare tale dicotomia antagonisticamente dinamica fra Lucini e Marinetti per rivendicare, a supporto storico dell'azione sua e dei nuovi avanguardisti, che sempre esistette un'alternativa storica e sociale di «cultura, nazionale e europea, diametralmente antitetica alla linea ufficiale delle nostre lettere», ⁶ ovvero a quella che vide Marinetti assurgere ad accademico d'Italia. Sanguineti, pur lasciandone trasparire gli aspetti ottocenteschi e tardoromantici, persegue però il più valevole guadagno d'una figura prodromica che fosse, come egli stesso ebbe poi a dire di Palazzeschi, "innocente". Innocente, si intende, nella misura in cui dimostri come non ci fosse nulla di scontato e automatico nella deriva dell'avanguardia all'interno delle file fasciste

⁴ S. Lambiase, *Da lalcova liberty a lalcova d'acciaio*, in Id., *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida, 1977, p. 177.

⁵ E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicoanalisi*, trad. it. di F. Moronti, C. Roatta e A. Bovero, Torino, Einaudi, 1967, p. 29.

⁶ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, Torino, Einaudi, 1975, p. XVI.

dell'imperialismo, che sarebbe parsa invece storicamente inevitabile considerando il solo futurismo. Essa vi si può invece contrapporre, rivendicando per sé la capacità d'una condotta ideologico-linguistica altra che sia, senza esitazioni, l'occasione di *politicizzare l'arte*, anziché ricadere nell'*estetizzazione della politica*. Il critico, cosciente di come «il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione»,⁷ trova in Lucini la passata singolarità monodica che gli permetta di riscattare le possibilità realizzative dell'avanguardia nel futuro, facendone un alveo d'incubazione alternativo al futurismo, rimasto sopito per anni e ora pronto ad essere completato e integrato.

Quel che si ebbe, quindi, fu una riappropriazione della figura di Lucini, comunemente associata, se non al futurismo, al declinare stanco del simbolismo, nei profili a lui dedicati negli anni precedenti le analisi approfondite di Viazzi e dello stesso Sanguineti. Quest'ultimo sottopone Lucini con acume e orgoglioso impegno storico-politico al processo benjaminiano di “redenzione messianica” (*Erlösung*), per cui non solo Lucini diviene il vincolo in cui si riscatta l'esito storico dell'avanguardia, che si ripropone ora come possibilità soluttrice senza ricadere nell'*impasse* borghese, dacché «the restitution of the past is, at the same time, a *novum*»,⁸ ma si configura anche, nella sua singolarità, come il profilo che stia a simboleggiare «the historical remembrance of the victims of the past, [...] to continue and, if possible, complete their struggle for emancipation».⁹ Il punto di partenza per questo recupero è, quindi, la riabilitazione postuma di colui che si sa esser stato una vittima della storia, su cui era calato l'oblio imposto dal canone letterario imperante che lo ha brutalmente escluso. In tal modo, «non è che il passato getti luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione [...] non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»,¹⁰ in un processo che si radicalizza nel linguaggio. La dialettica fra passato e presente si dimostra fruttuosa e autentica quando, crollando il criterio puramente cronologico, persiste nella figura dell'immagine ottenuta, che rivela al suo spettatore la propria natura di *relazione*, storica e culturale, il suo essere ricomposizione artificiale d'una infrazione di cui nella poesia resta a immagine il linguaggio, nel suo valore di veicolo, sintomatico e assieme propositivo di un'ideolo-

⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. 75.

⁸ M. Löwy, *FIRE ALARM. Reading Walter Benjamin's «On the Concept of History»*, London-New York, Verso, 2005, p. 36.

⁹ *Ivi*, pp. 31-34.

¹⁰ W. Benjamin, *Teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, p. 598.

gia. Proprio per questo l'operazione sanguinetiana non si configura mai come mera strumentalizzazione propagandistica del *corpus* luciniano, ma conserva una dignità umana e storica irriducibile, laddove la memoria restituita a colui che ne era stato privato non tarda a divenire vessillo sotto il quale la neoavanguardia, con maggior consapevolezza e nuovi mezzi, prosegue la medesima lotta contro il medesimo bersaglio, potendo convintamente affermare che «Lucini è nostro contemporaneo».¹¹

Il profilo di Lucini viene così ricondotto a quello dell'anticipatore accettabilmente imperfetto della "tradizione del nuovo", una lotta che si mostra così già praticabile in un contesto diverso da quello futurista. Il profilo tardoromantico dell'autore, il suo anelito per uno "stato di Natura", teatro della felicità,¹² si evolvono e trovano, col genovese, la loro forma dialettica. Se Lucini «apre alla dialettica del futuro nell'atto in cui ne trova garantito il rispecchiamento nella dialettica del passato»,¹³ Sanguineti può permettersi di inserirlo nel solco di uno storicismo diacronico che, in campo letterario e ideologico, non contempra il solo elevarsi del futuro in opposizione alla totale abdicazione del passato, come in Marinetti, ma un'azione sul futuro *in virtù* della coscienza pregressa, acquisita nella disamina critica della Storia. Eliminato l'elemento idealizzante della poesia di Lucini, il suo essere rimpianto d'una mitologica ecumene naturale e denuncia della sua corruzione, ciò che resta è ferocia estrema, il frutto d'una polemica storica contro il dominio borghese, che, dopo aver «spietatamente stracciato i variopinti lacci feudali che legavano la persona al suo superiore naturale»,¹⁴ ha creato un mendace sistema di oppressione.¹⁵ Lucini, una volta limata la percezione nostalgica d'una età dell'oro, rimane quindi tutto "sanguinetiano" e avanguardista nella sua veste sociale, dacché si trova a denunciare la costante e progressiva divisione sociale fra oppressi e oppressori, divenendo mezzo linguistico dell'espressione ideolo-

¹¹ E. Sanguineti, *Introduzione* cit. p. XIV.

¹² «Lo stato di natura, di questa natura oggi saputa colle scienze, oggi allettata, colle arti, [...] a questo stato di natura, come Gian Giacomo Rousseau, anela il mio pensiero etico-politico»: G.P. Lucini, *La gnosi del Melibeo, ossia I suoi Filosofici Svaghi*, a cura di G.B. Nazzaro, Roma, Editrice Espansione, 1979, p. 164.

¹³ E. Sanguineti, *Introduzione* cit. p. XI.

¹⁴ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista I* [1848], a cura di F. Ferri, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 52.

¹⁵ E pare, quindi, più vicino all'umanitarismo di Proudhon che alle teorie del *Capitale* marxiano, con questa incapacità di oltrepassare lo statuto mitologico dell'antichità incontaminata e atemporalmente avulsa dalla corruzione. Nel panorama italiano, parallelamente, vale la pena ricordare che Lucini dedica un piccolo paragrafo del *Verso Libero* ad Alfredo Oriani (pp. 110-112), di cui lamenta l'ignoranza da parte dell'intelligenza al comando mentre, sempre in ambito internazionale, condanna Sorel al ruolo di «auspice» dei «filosofi del press'apoco» (G.P. Lucini; *Filosofi ultimi. Rassegna a volo d'aquila del "Melibeo"*, Roma, Libreria Politica Moderna, 1913, pp. 68-69), ovvero dei camaleontici uomini di cultura al servizio del potere.

gica mirante a un risveglio della coscienza di classe, operazione non possibile in alcun modo per altri futuristi, laddove pure Marinetti, che portò a piena espressione l'idiosincrasia della crisi dialettica della borghesia, si dimostrò poi nuovamente organico all'egemonia della stessa, che infatti lo riassorbì.¹⁶

Lucini non fu uomo d'azione, non ebbe, cioè, nella sua concezione artistica, ancora così ottocentesca, la tendenza al propagandismo e all'attivismo sfrenato di stampo marinettiano,¹⁷ ma considerò invece la pratica artistica come «un frutto cerebrale e strano di un'agitazione squisita e delicata di chi, rivolto al futuro, sente la stretta del presente, di chi ha, per arme alla conquista, le preziose eredità del passato non ancora arrugginito».¹⁸ Al contempo, scettico della prospettiva teleologica di perfezionamento, incarnata dal marinettiano *uomo meccanico dalle parti cambiabili*, Lucini avverte che «se credete che vi siano una dottrina o un sistema perfetti ed assoluti, le troverete nell'assurdo, che è un modo negativo di vivere».¹⁹ I modelli futuristi per Lucini parrebbero designare l'abbandono dell'*ordo naturalis* delle vicende umane, il loro sovvertimento storico in forme non spontanee, piegate alle logiche borghesi del guadagno e della produzione, che privano la comunità del baluardo etico e dell'armonia fra le parti (organicismo).²⁰

¹⁶ Laddove Lucini ebbe, come unico limite alla sua voce rabbiosa, la torre d'avorio che si costruì negli anni, il suo sentimento di superiorità intellettuale. Così doveva ritenere anche l'amico Paolo Valera, anarchosocialista con cui il milanese ebbe un fitto rapporto in gioventù e che, probabilmente, gli fece conoscere l'opera di Bakunin (vd. U. Baldassarri, *L'anarcheggiare stoicamente di Gian Pietro Lucini*, in «Italianistica», 28, 1, 1999, p. 80). Così Valera nel 1914, su «La Voce», nell'intervento dedicato alla memoria dell'amico da poco defunto: «Io l'ho considerato intellettualmente un uomo di lusso... La sua produzione cerebrale pur avendo in fondo il lievito rosso è rimasta aristocratica. Troppo erudito. Appesantiva le pagine con note storiche, biografiche e lessicali...».

¹⁷ Senza essere, poi, neanche abbastanza integrato ai *sistemi di produzione* della cultura, quali le università o le principali testate giornalistiche, come furono poi gli esponenti della neoavanguardia che ebbero, a loro vantaggio, la possibilità dello sfruttamento dei mezzi di comunicazione di massa e delle zone “legalizzate” della diffusione del sapere.

¹⁸ G.P. Lucini, *L'Epistola Apologetica*, prefazione a R. Quaglino, *I modi. Anime e Simboli*, Milano, Chiesa-Omodei Zorini-Guindani, 1896, p. XXXIII. Ma si veda anche il “ritratto” di *Il tessitore e il poeta*, epistola letteraria oggi in G. Viazzi, *Le inedite «Armonie sinfoniche» di Gian Piero Lucini*, in «Lettere Italiane», 22, 4, 1970, p. 522.

¹⁹ G.P. Lucini, *Risposta alla Inchiesta sul verso libero* [1907], poi in Id., *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 217.

²⁰ Parrebbe anticipare, pur nella semplificazione, quell'Adorno che desidera rovesciare il corso della storia per recuperare una preistoria felice laddove, per il francofortese, «la dissonanza, segno di tutta la modernità, conserva, almeno nelle sue trasposizioni visibili, un elemento d'attrazione sensibile, trasformando l'attrazione nella sua antitesi, il dolore» per il profilo dell'«Io storicamente fallito» (T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, p. 40). Bisogna tuttavia ricordare che, per Adorno, la conciliazione resta impossibile o, peggio, un'illusione borghese ai fini del controllo.

L'operazione marinettiana di forzare il rientro di tali presupposti ideologici nel sentiero dell'azione futurista, passando per lo sminuirne il carattere radicale,²¹ richiamandosi alla già citata comunanza d'intenti sovversivi, rappresenta un'alternativa prospettica circa il direzionamento dell'avanguardia. Quest'ultima, paradossalmente, vedrebbe il suo lato reazionario in Lucini, ancorato a ideali in bilico fra giusnaturalismo e Risorgimento, e Marinetti vi ricoprirebbe, invece, il ruolo del progressista, aperto verso le forme nuove della realtà sociale, con la convinzione che sia meglio operare per edificare, dopo la distruzione, anziché cercare fra le macerie. Ha quindi ragione Artioli quando dice che, in una sfida fra due *Weltanschauungen*, «la dialettica degli opposti che Lucini veniva perseguendo [...] viene da Marinetti raggiunta per una strada diversa».²² Ancorato alla concezione sacrale dell'esercizio letterario, cui bisogna riconoscere che sottrasse però la mitologia romantica dell'ispirazione, Lucini restò pur tuttavia legato a una metodologia classica dello scrivere, non sintetica, non parolibera e, latamente, non avanguardista, dal momento che parrebbe negare la radice ideologica della struttura linguistica intima, così come essa è perpetrata dalla tradizione. Conseguentemente, si è di fronte, con Guglielmi, a «due concezioni storiografiche. Per l'una il processo artistico consiste nella rappresentazione di un senso immanente della realtà che chiede soltanto di essere svelato, [...], in un prender coscienza nel corso di un'azione; per l'altra esso consiste innanzitutto nel produrre un senso».²³ In questo caso, la prima "concezione storiografica" sarebbe quella di Lucini, il quale, rimpiangendo l'armonia naturale ora perduta e occultata dal mito borghese dello stato-nazione, ne vorrebbe riportare alla luce la bellezza originale. La seconda sarebbe, al contrario, quella di Marinetti che, prospettando la possibilità un mondo ancora da realizzare, si impegna al contempo nella sua edificazione e nello smantellamento del vigente *status quo*. Un'ottica, quindi, di stampo riflessivo, che abbracci sì la totalità del mondo, ma attraverso una diffusione astratta che, in linea con l'ottimismo illuministico filtrato dal mito risorgimentale del risveglio culturale delle masse (cui le garibaldine *Revolverate* partecipano), parta dall'intellettuale e si propaghi, attraverso scritture, letture e riviste, «au milieu de

²¹ «Che importa se tu odii [...] mentre io voglio glorificarli? Sono *dettagli* (non ridere) sono *dettagli*, inezie! Ciò che importa è ribellarsi allo stato attuale delle cose»: F.T. Marinetti, lettera a Lucini del 1909, poi in G.P. Lucini, *Marinetti, futurismo, futuristi: saggi e interventi*, a cura di M. Artioli, Bologna, Massimiliano Boni editore, 1975, p. 157.

²² M. Artioli, *Introduzione*, *ivi*, p. 25.

²³ G. Guglielmi, *Ludienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e sul futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 7.

l’ocean de tous ceux qui n’ont pas la parole». ²⁴ Non a caso, la letteratura stessa, per cui Lucini nutre una reverenza spasmodica, è parte integrante e, anzi, residuo unico e prezioso, di quell’integrità ecumenica che Lucini stesso vede compromessa, ma lo è nei termini rigidi per cui, nell’opera del milanese, «la letteratura non annuncia né produce nulla che non le appartenga già, dal momento che l’arte stessa non è al servizio di alcun progresso», ²⁵ poiché «nulla si aggiunge alla natura, nulla le si toglie», ²⁶ di contro alla produttività *autre* futurista. Attraverso la letteratura, quindi, non solo l’uomo si connette per rispecchiamento all’unità originale delle cose, che non potrebbe altrimenti esperire (e da qui la reverenza per essa), ma alimenta un sistema chiuso, non *produciendo un senso*, come si diceva, ma corroborando e alimentando un organismo vitale nel quale frutti e radici si equivalgono e si corrispondono. Per questo la macchina futurista non può entusiasmare Lucini, poiché infrangerebbe questa aurea circolarità che lega indissolubilmente arte e natura, dacché, leopardianamente, il poeta non deve credere alle *magnifiche sorti e progressive*, ma disvelare, attraverso il procedimento di riflessione fra verso poetico e ideale originario, come queste *sorti* minaccino l’integrità di tale sistema. A differenza di Marinetti, Lucini non cerca alcuna referenzialità mitologica altra e, piuttosto, «fa discendere bruscamente alla poesia la china dell’antisublime», ²⁷ cercando così, però, non l’affievolirsi crepuscolare nell’intimismo quotidiano bensì, caricando la scapigliatura dell’eversione sociale che il futurismo saprà poi concretizzare, una voce grave e autentica. Una voce che, partendo dai margini della sfera sociale, ne attraversa il centro e ad essi ritorna, sortendo la comunione sociale sotto valori e convinzioni opposti a quelli dominanti ed espressi nel bovarismo borghese del dannunzianesimo. Lo stesso verso, «antiedonistico e antimelodico», ²⁸ seppur non ancora totalmente liberato dalla maglia della misura sillabica, che viene “soltanto” deformata o alterata, collabora in buona parte a una forma che si oppone al lirismo, inteso come sinonimo d’una poesia avulsa dalla propria consapevolezza storico-sociale. È un rifiuto già consapevole, anticipante quello sanguinetiano, che nega la valenza storico-dialettica delle esperienze a lui coeve, come, appunto, Gozzano o D’Annunzio, ²⁹ la loro intrinseca possi-

²⁴D. Roche, *Le Siecle des Lumieres en Province. Academies et Academiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Mouton, 1978, vol. I, p. 11.

²⁵D. Santero, *Pagine genialmente mal scritte. Lucini lettore di Carlo Dossi*, in «Studi Novecenteschi», 36, 77, 2009, p. 13.

²⁶G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero: grammatica ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1908, p. 172.

²⁷F. Curi, *Graffiti e studi su Gian Pietro Lucini*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 25.

²⁸*Ivi*, p. 26.

²⁹E tuttavia pare eccessiva l’interpretazione dello stesso Curi (*ibidem* e p. seg.) che vede Lucini opposto, con la stessa forza, alla «tradizione», se si considera che il poeta in questione, oltre

bilità espressiva, mentre «il mondo fisico, che l'industrialismo aveva trasformato sulla perennità della natura, era quanto dovevano trasportare nel mondo morale, cioè nel mondo delle rappresentazioni intellettuali»,³⁰ inseguendo, comunque, la divina origine.

Romano Luperini parla, riprendendo Gramsci, di una «generazione degli anni Ottanta»,³¹ polemicamente rivolta «contro i vecchi», comprendente i futuristi e i vociani, che funge da strato sociale che connetta il vecchio gruppo di intellettuali, elitariamente chiuso, e la piccola borghesia che si sta avvicinando al possesso della cultura, reso ora possibile dalle mutazioni socioeconomiche. Questa generazione è, secondo Luperini, «inquieta e tendenzialmente sovversiva, perché in cerca di uno spazio sociale e di un ruolo protagonista che invece tende sempre più a ridursi», come dimostra l'azionismo futurista e la vena polemica di intellettuali quali Papini e Prezzolini. Risalta così il fatto che costoro «appaiono almeno a tratti non chiusi alla seconda possibilità: quella di gestire in proprio, per conto del “secondo strato” (Gramsci), il malcontento delle masse e la protesta piccolo-borghese».³² Appare così ancora più eccentrica la figura di Lucini: nato a metà degli anni Sessanta, mosso dalla stessa vena polemica e di denuncia, si muove però su posizioni antiborghesi molto critiche e, al contempo, non riesce a ritagliarsi uno spazio proprio, riuscendo a trovare piena possibilità espressiva solo sulla rivista marinettiana, non partecipando al clima interventista della stessa e non abdicando agli ideali postromantici che un «razionalismo positivista moderasse»,³³ con la natura che rimase per lui una «divinità raggiante a cui anche l'arte e la morale devono attenzioni e ossequi».³⁴ Conseguentemente, chiuso nella sua torre d'avorio, Lucini risulta come totalmente irrelato da questo “secondo strato” di funzionari intellettuali, in una posizione che, in un poeta dal trasporto etico e umanistico, risulterà fatalmente decisiva. Costantemente ai margini della vita intellettuale, nevrotico nel suo voler intervenire nella vita pubblica di una società che non riconosceva come legittimata, nega-

che a ricordare in più sedi l'ammirazione quasi ossessiva per maestri del passato (Foscolo, Stendhal) o del presente (Dossi su tutti) ricopre, da un lato, il profilo del feroce oppositore all'egemonia borghese ma, dall'altro, puntualizza che «la catena della letteratura nazionale non si era spezzata; e chi voleva farlo credere, abusava della ignoranza altrui, adulandola» (G.P. Lucini, *Verso Libero* cit. p. 136), ovvero crede in un possibile cambiamento *interno* al sistema, restio alla negazione totale della sacralità dell'arte, cui si rivolge come custode.

³⁰ G.P. Lucini, *Verso Libero* cit., p. 168.

³¹ R. Luperini, *Gli intellettuali italiani e la Grande Guerra*, intervento al convegno *Riflessi letterari della Grande Guerra*, Giovinazzo, Bari, 15-16 gennaio 2015, <https://laletteraturaenoi.it/2015/01/23/gli-intellettuali-italiani-e-la-grande-guerra-1/> (ultimo accesso: 21/5/2024).

³² M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 147.

³³ F. Curi; *Graffiti e studi su Gian Pietro Lucini* cit., p. 83.

³⁴ D. Santero, *Pagine genialmente mal scritte* cit., p. 12.

zionista dell'idea tecnologica di progresso, risultò però un curioso caso di studio per un'altra generazione di ribelli, quella nata negli anni Trenta del Novecento e che pure si trovò a dover formare un canone avanguardistico.

Un profilo così in bilico fra Ottocento e Novecento per sensibilità e forme, così profondamente europeo nel suo formarsi attraverso letture francesi, russe e inglesi, irriducibilmente politico, divenne nella progettualità sanguinetiana uno dei primi quadri esposti alle pareti di quella avanguardia “museificata” che si andava creando. Proprio perché anello di congiunzione col passato che ben rivela i germi della rivolta, Lucini costituisce, soprattutto nelle *Revolverate* che lo mettono a obbligato confronto con l'avanguardia storicamente data, il principale profilo dell'anarchica lotta dentro l'*Istituzione Arte*.³⁵ Legato a doppio filo con la Francia, getta un ponte che va oltre il *Symbolisme* che tanto amò, arrivando fino a Baudelaire, riconosciuto padre della modernità letteraria. Il milanese realizza così quello che Sanguineti chiama «l'inveramento della tradizione»,³⁶ ovvero offre il volto del cambiamento che rischiava di sparire col futurismo: non soltanto la rottura critica, ma anche l'evoluzione d'una storia letteraria, che diventa cruciale proprio quando, grazie all'analisi di figure come Lucini, risplende chiara, nei suoi sviluppi fenomenologici, anche in figure come Marinetti.

È il passaggio dell'avanguardia dallo stato di incubazione teorica alla fenomenologia pratica, che Lucini concepì come occasione storica ancor prima che individuale, per rispondere a «una necessità armata nelle lotte di su il mercato»,³⁷ che vada, cioè, a riconnettere, attraverso il trauma della violenza espressiva, la produzione culturale alla realtà socio-economica, utilizzando la prima per mettere a nudo le idiosincrasie che il sistema borghese ha portato al culmine nella seconda. Se quindi Lucini non arrivò mai a dire, con Marinetti, che «è assurdo chiamare borghesia fradicia e moribonda quella massa formidabile di giovani intelligenti e laboriosi piccoli borghesi»,³⁸ mostrandosi pronto nel non offrire margini di redenzione alla classe egemone, è pur vero che, come per Marinetti, per Lucini l'unica ottica distintiva fra le fazioni è quella che asserisce come «esistono poveri e ricchi». ³⁹ Questi insomma non nota come lo stato di oppressione non sia

³⁵ Ovvero, con Bürger, la presa di coscienza della coattamente limitata funzione sociale dell'arte nell'epoca dell'egemonia borghese, cui l'avanguardia risponde con la proposta di «organizzare una nuova prassi vivente a partire dall'arte» (P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. di A. Buzzi e P. Zonca, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 61).

³⁶ E. Sanguineti, *Introduzione* cit., p. XI.

³⁷ Così come Lucini dice nel suo commento alle *Canonate* del futurista Fedoro Tizzoni, nel 1910, e come è riportato da M. Artioli, *Introduzione* cit., p. 36.

³⁸ F.T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. de Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 478.

³⁹ *Ibidem*.

totalmente riducibile alla separazione su base patrimoniale, come, citando Sanguineti, «si può essere sfruttatori ed essere poveri e si può essere sfruttati ed essere ricchi; l'importante è capire come si sta nella società»,⁴⁰ e non riesce quindi a inquadrare sé stesso negli schieramenti in lotta, comprendere come egli stesso, da borghese, debba, per rientrare in quegli «ideologi borghesi che sono giunti a comprendere teoricamente il movimento storico nel suo insieme»,⁴¹ abbandonare la posizione antisociale di voce solitaria e moraleggiante, perennemente oppositiva e mai attivamente operante, per quanto di denuncia, inserendosi nel concreto opporsi storico delle fazioni in lotta. Tuttavia, mai Lucini cederà, neppure con vergogna o ironia, all'affermazione del «c'è in me la stoffa del borghese onesto»,⁴² abbracciando malinconicamente la sua componente di provenienza e abdicando alle pulsioni ribelli. Non cederà mai, cioè, a quello che Curi chiama «il rifiuto del sogno», proprio perché, nella sua visione del mondo, è alla ricomposizione dello stesso che il poeta protende con la sua opera. Quest'ultimo si impegnerà piuttosto, con rinnovato spirito risorgimentale, a ristabilire nella personale pratica letteraria la comune realtà extraletteraria andata perdendosi, attraverso «le parole d'ordine mazziniane del progresso e dell'educazione». ⁴³ Frenato dall'aristocratico riserbo verso la mercificazione dell'arte, convinto sempre più che «condizione essenziale per il sorgere dell'arte è l'invenzione delle forme autonome dalle esigenze del pubblico»,⁴⁴ illudendosi di poter combattere senza mai, come diceva Sanguineti, «sporcarsi le mani»,⁴⁵ Lucini si ritrasse, sdegnoso, dal dilagare futurista dell'arte nella cosa pubblica.

⁴⁰ E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici?*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 32.

⁴¹ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista* cit., p. 54.

⁴² G. GOZZANO, *In casa del sopravvissuto II*, in Id., *I colloqui*, Torino, Einaudi, 1980, p. 79. Dove, va comunque ricordato, non bisogna «credere che Gozzano sia un poeta sentimentale o di buoni sentimenti, quando si presenta come buono e patetico, mentre sta citando e recitando» (E. Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di E. Rizzo, Lecce, Manni, 2001, p. 18), ma evidenziare piuttosto come Lucini rifiuti anche questa mediazione dell'ironia e presenti un testo che non filtra in alcun modo la sua veemenza polemica, ma anzi la porti a esaltazione nel suo affermarsi come tale.

⁴³ P. Giovannetti, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000, p. 23, dove però «progresso» è usato in senso non positivista, come coincidenza di avanzamento tecnico e accrescimento spirituale, ma racchiude l'idea della collettività umana che procede di comun passo verso una meta condivisa e diversa, distante dalla strettezza delle contingenze.

⁴⁴ U. Piscopo, *Questioni e aspetti del Futurismo (con un'appendice di testi del Futurismo a Napoli)*, Napoli, Libreria editrice Ferraro, 1976, pp. 15-16.

⁴⁵ Ci provò nel 1897, acquistando con dei soci la casa editrice Galli. Volendo creare una realtà non competitiva (come fu «Poesia»), ma estranea alle aree ufficiali del mercato librario (decisione che comportò numerosi errori, come quello di cassare le *Notizie dal mondo* pirandelliane), il sodalizio del milanese con gli altri imprenditori durò meno di un anno e si sciolse nel gennaio 1898, quando tornò alla saltuaria collaborazione con numerosissime riviste, senza mai

Punto di rottura insanabile con Marinetti e appiglio per Sanguineti fu poi la questione della guerra, argomento centrale nell'opinione pubblica di quegli anni⁴⁶ e, se possibile, ancor di più nella poetica futurista, nata militarista. Estraneo a quella «concezione erotico-estetica della guerra, che si tramuta da ultimo in concezione estetico-religiosa»,⁴⁷ Lucini, fedele al suo antimilitarismo anarchico, mai scese a compromessi con le ambigue formule del «né aderire né sabotare»,⁴⁸ scontrandosi duramente col leader del movimento su questo argomento. Estraniandosi in questo modo al modello dell'arte-azione per come sarà messo a sistema nelle pagine di *Guerra sola igiene del mondo!*. Mentre assisteva al successo dei futuristi, Lucini si trovò a dover riconsiderare l'intero suo profilo poetico, inteso come profilo d'uno scrittore che voglia a ragione paventare «la superbia di aver preveduto»,⁴⁹ ovvero di esser sempre stato, appunto, d'avanguardia. Se infatti «nella *Conquete*, per la prima volta, Marinetti riesce a fondere coerentemente i temi della velocità e della guerra, del dinamismo e della violenza»,⁵⁰ ovvero a dar loro struttura estetica, saldando un'ideologia al suo rinnovato linguaggio, e il futurismo viene ora riconosciuto in Italia e buona parte d'Europa come l'avanguardia per antonomasia, ecco che la posizione pacifista e antimilitarista di Lucini fa ricadere automaticamente la sua poesia nella retroguardia della tradizione letteraria. Marinetti arriverà sfrontatamente ad affermare che «abbiamo comuni con lui [...] l'odio per ogni forma politica pacifista e l'esecrazione dell'Austria»,⁵¹ con uno scaltro riferimento a quella

trovare una collocazione che gli permettesse un agire coerente e strutturato (vd. P.L. Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio: Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, cap. I).

⁴⁶ «O preparate la rivoluzione sul serio o state fermi e zitti. Non c'è via di mezzo. La rivoluzione potrà essere discussa, maledetta e rinnegata ma sarebbe un fatto importante e forse utile» tuonava Papini (G. Papini, *I fatti di giugno*, in «Lacerba», II, 12, 1914), in una discussione, quella sulla guerra, che animò pulsioni dai toni rivoltosi anche fra gli esponenti più reazionari (Prezzolini avrebbe detto “idealisti”) della cultura italiana, laddove «l'apologetica indiretta dell'imperialismo assume demagogicamente la parte della pseudorivoluzione» (G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, trad. it. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1959, p. 320), in un movimento culturale attivissimo nel discutere l'avvento dell'esperienza bellica, che può fungere da corrispettivo reazionario della rivoluzione proletaria. Per una trattazione esaustiva dell'argomento, vd. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018, cap. 2.11, «L'idealismo militante e la “guerra vociana”», pp. 184-198, ove l'ideologia bellicista viene bene inquadrata nel suo rappresentare, in questi intellettuali, la «prova dell'avvenuta trasformazione del Paese, per merito della cultura, e la collaborazione a tale trasformazione» (p. 191).

⁴⁷ L. De Maria, *Introduzione*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione Futurista* cit., p. XCIX.

⁴⁸ Fu la formula che uscì, a mo' di compendio, dal convegno anarchico di Pisa del 1915 (vd. G. Cerrito, *L'antimilitarismo anarchico in Italia*, Pistoia, Edizioni RL, 1968, p. 41).

⁴⁹ G.P. Lucini, *Risposta all'inchiesta sul verso libero*.

⁵⁰ M. Artioli, *Introduzione* cit., p. 25.

⁵¹ F.T. Marinetti, *Prefazione futurista (TIF)*, in G.P. Lucini, *Revolverate* cit., p. 33.

vena antiaustriaca luciniana che il poeta aveva eletto a cardine del suo profilo di erede del Risorgimento.⁵² Nel farlo, ne presenta come logicamente conseguente la generica deriva guerrafondaia cosicché, per Lucini, subentra l'obbligo, morale prima ancora che poetico, di rendere concretezza espressiva la propria autentica condizione ideologica e di farlo mantenendosi saldamente nella traiettoria tracciata dal *Verso Libero*, ovvero con una poesia che possa pensarsi nuova, per forma e contenuto.

Sanguineti, recuperando Lucini, non si trova semplicemente a ribadire l'opposizione, possibile e applicata, mossa dall'avanguardia all'imperialismo bellicista, ma trova un antecedente storico al profilo sociale del Gruppo 63. Quella «sperimentazione culturale e ideologica, che si trovò immediatamente stretta [...] tra militarismo e nazionalismo»,⁵³ può così ora riemergere attraverso quella “critica totale”, che Lucini stesso rivendicò d'aver usato per la sua analisi del Carducci, delineando un profilo di intellettuale che, col milanese, fu «rivoltoso, che non è ancora detto che sia rivoluzionario davvero»,⁵⁴ come invece pare giunto il momento debba diventare, grazie all'intervento del *chierico organico*. Lucini, che muore lasciando sul tavolo proprio le bozze del suo *Antimilitarismo*, diviene però, in un'epoca come gli anni Sessanta che non ne può strutturalmente accogliere le radici naturaliste e primitiviste, il volto di una rivoluzione culturale che non passi dalla violenza. Diviene, cioè, il modello per quella “generazione di Nettuno” echiana, che allo schiaffo e al pugno cari a Marinetti sostituisce l'alacre operosità intellettuale e accademica e in essa, non nell'azione di piazza, trova la possibilità di trasposizione ideologica del contrasto politico al sistema,⁵⁵ collocando l'exasperazione delle incongruenze del sistema neocapitalistico borghese nell'area della cultura che esso cerca di sterilizzare. È la presa di distanza dal profilo di anti-intellettuale marinettiano, la rivendicazione del valore della cultura⁵⁶ e dello studio di cui viene privato il profilo borghese nella costruzione di un canone

⁵² Vd. G.P. Lucini; *Verso Libero* cit., p. 358. È il profilo che connota, non a caso, la gran parte degli interventisti di sinistra alla vigilia della Prima guerra mondiale. Oltre a Jahier, vale la pena ricordare il sardo Emilio Lussu che vide nel deflagrare bellico «l'elemento catalizzatore capace di rendere i combattenti sardi consapevoli della propria identità», a compimento del processo di unificazione, cui procede parallela la strada dell'identitarismo isolano, rimasto incompiuto dopo l'unificazione (F. Manai, *Guerra in trincea e guerra in televisione nei romanzi di Emilio Lussu e Silvia Ballestra*, in «Cahiers d'études italiennes», 3, 15 giugno 2005, p. 35).

⁵³ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate* cit., p. XVI.

⁵⁴ Id., *Introduzione*, in *Poesia italiana del Novecento I*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, p. XXXVII.

⁵⁵ Cui pure «trovi puntuale corrispondenza e soccorso in una lotta organica» (Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 71) che non è però il tumulto chiassoso delle serate futuriste, ma la vera e propria rivoluzione proletaria.

⁵⁶ Vd. *Ivi*, pp. 73-78.

nuovo, di una nuova egemonia culturale che dimostra, sin dal nascere, le proprie radici storiche. In tal maniera, quel poeta «ridotto a una sorta di religione solitaria per eruditi ambrosiani e di delicato hobby per bibliofili esigenti»,⁵⁷ con tutti i suoi limiti e le sue contraddizioni che pure lo rendono un profilo vivace e curioso, diviene un esempio e un riferimento per chi, come lui, vuole essere interprete e rivoluzionario del proprio tempo senza subirlo, senza cioè cedere a quella che Marinetti esaltava come «la volontà aggressiva e obliosa dell'uomo»,⁵⁸ consapevole di come a ciò corrisponda, oltre che una riconfermata posizione ideologica, un guadagno storico acquisito, poiché il recupero di Lucini contribuisce a quella «necessità, nell'arte come nell'esistenza quotidiana, di farsi contemporanei alla realtà industriale, oltre le eterne arcadie istituzionali. E tanto più grave è che un simile appello sia stato bruciato, in casa nostra, e fascisticamente vanificato». ⁵⁹ Lucini, né avanguardista né futurista, paradossalmente, può riscattare la possibilità del primo profilo, che il secondo aveva annientato nel vortice della guerra, da che essa diventa, con Marinetti, la verità fenomenologica della realtà industriale, l'unica manifestazione ontologica veramente contemporanea.

Lucini è quindi forse l'unico che non sperimenti uno di quegli «errori ideologici mostruosi, ritorni all'ordine più patiti che altrove»⁶⁰ laddove, proprio grazie alla sua inscalfibilità giacobina, la sua “invendibilità” rivendicata, inizia e conclude la sua opera nel medesimo terreno di contestazione radicale al sistema, la cui coerenza alla forma eversiva è, per il critico militante, più importante della sua struttura ideologica genuina, che resta di stampo tonniesiano⁶¹ e utopizzante. Tutti gli altri, i Marinetti, i Soffici, lo stesso Palazzeschi, tutti loro a una determinata altezza cronologica rientrano nei ranghi, stilistici e morali, dell'egemonia borghese. Solo Lucini, nel suo isolamento fattosi alterigia, ne resta indenne, ed è da questo che Sanguineti decide di partire, da un'anarchia intesa come contestazione e avversione dichiarata e mai ritrattata nei confronti dei modelli organizzati del potere, che, dal suo scandaloso oblio, è destinata a riemergere molto più di tutte le “retromarce” antinovocentesche evidenziate nell'autore. Quello che Sanguineti fa assurgere così a riferimento nella sua teo-

⁵⁷ Id., *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate* cit., p. XXXVIII.

⁵⁸ F.T. Marinetti, *Nascita di un'estetica futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 318.

⁵⁹ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate* cit., p. LI.

⁶⁰ Id., *Atlante del Novecento italiano* cit., p. 32.

⁶¹ Ovvero di natura organicista, che miri, nella ricostituzione dell'insieme ecumenico, alla valorizzazione dell'armonia fra le parti. Esse difatti «sono eguali, in quanto partecipano del tutto; sono diverse e molteplici, in quanto ognuna esprime sé stessa e ha la sua attività peculiare» e collaborano al mantenimento generale del sistema (F. Tönnies, *Comunità e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 217).

rizzazione dell'anarchia, della sua radicalità avanguardista,⁶² è il momento catartico dell'idiosincrasia che si rivela e apre alla sua soluzione storica, soluzione di quel «problema [che] consisteva nel passare dalla rivolta alla rivoluzione»,⁶³ scopo che si cercherà di conseguire attraverso la pratica marxista. La poetica luciniana, intesa come prodotto anomalo per il mercato, cui si apre in maniera dichiaratamente polemica, trova ora una nuova quadra. «Prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca? Vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in essi?*». ⁶⁴ Il poetare anarchico "ingenuo" di Lucini sovrappone, nel suo farsi, il momento polemico al momento eversivo. Vale a dire che, scagliandosi senza mediazioni di sorta contro l'impianto egemone e contro il mercimonio artistico, il poeta ritiene di contrastare attivamente e compiutamente quello stesso sistema. Subito dopo, però, con una certa vena di autocommiserazione, ritiene di essersi posto, con questa sua *recusatio* poetica, automaticamente al di fuori di esso («sospeso»⁶⁵ fra avanguardia e scapigliatura), dichiarandosene orgogliosamente estraneo. La scissione critica dei due momenti, la pretesa di una esatta collocazione di Lucini all'interno dei rapporti di produzione, all'interno dell'industria culturale di inizio secolo, è opera di Sanguineti. Ma non è tutto: la stessa "mercificazione" di Lucini, della sua figura oramai eletta a emblema, rientra in una strategia ben chiara con cui Sanguineti, adesso, costruisce per lui una "vendibilità", tutta artificiale e ideologica, che il poeta non aveva mai avuto.

Nel 1969 esce il primo volume della sanguinetiana antologia del Novecento: in essa Lucini occupa, superato per meno di dieci pagine dal solo d'Annunzio, il più alto numero di pagine dedicate a un singolo autore, facendo impallidire Ungaretti e Montale, Pascoli e Gozzano. È, inoltre (cosa non da poco), l'unico nome cui sia dedicato un intero capitolo, il secondo, che va quindi a coincidere con la sua figura: Pascoli e d'Annun-

⁶² «In tutta la grande poesia e in tutta la grande arte di questo secolo che ci è appena morto ieri, tra le nostre braccia, la pulsione anarchica, eversiva e ribellistica, libertaria e rivoluzionaria, è la pulsione decisiva, la matrice stessa di ogni possibile valore, nell'ideologia come nel linguaggio» (Id., *Postille per un vecchio codice*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, 2002, pp. 142-143).

⁶³ Id., *Atlante del Novecento italiano* cit., p. 33. Nella capacità di sfociare in rivoluzione organizzata risiede il veto marxista sull'anarchia politicamente intesa, che diviene in Sanguineti «un modo molto allegorico di richiamarmi a certe cose; tanto è vero che come dicevo poco fa penso al comunismo come alla realizzazione del messaggio anarchico», e tale realizzazione passa proprio dalla riattualizzazione degli sconfitti (E. Sanguineti, *Un incontro con l'autore*, intervista a cura di F. Galluzzi e M. Chini, in «Pioggia Obliqua», 10, dicembre 1996-gennaio 1997, <https://www.pioggiaobliqua.it/un-intervista-a-edoardo-sanguineti-un-testo-di-valerio-magrelli/> (ultimo accesso: 21/5/2024).

⁶⁴ W. Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, p. 201.

⁶⁵ G. Luti; *Prefazione*, in G.P. Lucini, *Prose e canzoni amare*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. XIV.

zio convivono nel primo, vociani, futuristi e i movimenti a seguire hanno i loro capitoli dedicati, con tre o quattro nomi ciascuno, il trittico Saba-Montale-Ungaretti sta compresso sotto l’etichetta di “lirica nuova”. Solo Lucini ha la forza e il profilo storico, secondo Sanguineti, per poter reggersi in piedi da solo, in quanto «primo dei moderni, [...] il grande alfiere e il praticante principe, da noi, del verso libero [...] lo sperimentatore a livello europeo». ⁶⁶ È una scelta consapevolmente parziale, che va a investire un autore la cui riscoperta, a fine anni Sessanta, non è che agli inizi, e che genera non poche polemiche. Mengaldo stesso, curatore dell’antologia novecentesca che, per eccellenza, si oppone a quella sanguinetiana, liquida Lucini come un «notevole e simpatico poeta», ⁶⁷ ma depreca seccamente «le proporzioni che assume», individuando così, implicitamente, il ruolo ideologico di quelle stesse proporzioni, che vogliono a tutti i costi essere notate nella loro esorbitanza. Anche a posteriori, bisognerà convenire, pare spropositato, in relazione ai nomi qui elencati, l’accordo estensivo dato a Lucini in termini di pagine. ⁶⁸ Ma proprio perché esasperatamente provocatoria, la scelta di Sanguineti si rivela come ideologicamente orientata: è qui che emerge la reale dimensione della “salvazione” operata sul poeta milanese, cui non va solo restituito il suo spazio nella storia letteraria d’Italia, come pure afferma il curatore dell’antologia, rivendicandone gli obliati meriti, ⁶⁹ ma ne va anche conquistato uno ulteriore, a scapito dei vecchi nemici. Si tratta, così, di una ricercata infrazione del canone italiano, messa in atto nella sua sede rappresentativa (il florilegio della lirica di una grande casa editrice) ⁷⁰ e mirante a porne in discussione l’ente regolatore, quella che i futuristi metonimizzavano come “accademia” e che adesso è, apertamen-

⁶⁶ E. Sanguineti, *Introduzione*, in Id., *Poesia italiana del Novecento* cit., p. XXXIX.

⁶⁷ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit., pp. 110-111.

⁶⁸ Ma si pensi che, nel progetto iniziale, era proprio con il poeta di Breglia che si sarebbe dovuta aprire l’antologia, che mantiene in incipit i due numi di Pascoli e D’Annunzio «per ragioni di piano editoriale», fermo restando che, per Sanguineti, «il grande Novecento si apre con i Lucini, i Gozzano, i Palazzeschi, i Govoni» (E. Sanguineti, lettera a F. Curi, 9 febbraio 2010, in Id., *Lettere a un compagno*, a cura di F. Curi, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 128).

⁶⁹ Pur citandone i limiti, a esplicitare ulteriormente la propria consapevolezza, accennando a: «mascheratura settecentesca e giacobina, [...] tentativi di nuova Carmagnola, [...] mascheratura alessandrina». Pur tuttavia, appunto, «è un personaggio che è meglio ritrovarcelo in fretta, prima che qualcuno ce lo confezioni e ce lo neutralizzi» (E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. XL).

⁷⁰ Che fa quindi ricadere l’operazione all’interno del «rapporto tra la pretesa di un interesse economico [...] e il massiccio processo di smantellamento di tutta la cultura del Novecento cui stiamo assistendo» (E. Sanguineti, *Nuove traduzioni da Lucrezio*, in «Il Verri», 35, 2007, numero monografico *bibliodiversità*, p. 90). Ovviamente, all’altezza cronologica di tale articolo, il processo è a fase indiscutibilmente più avanzata che nel 1969, ma proprio per questo val la pena riflettere sull’ambivalenza di questa “distruzione” che, dopo essere stata il mezzo con cui l’avanguardia ha combattuto l’egida culturale imposta arbitrariamente alla società dalla classe egemone, è ora il mezzo con cui la stessa classe egemone spazza via, attraverso la privazione e

te, l'impianto ideologico che sorregge e giustifica la ricerca egemonica dello stato borghese. L'abnorme capitolo luciniano, in tal senso, ha funzione grottesca e crudele (per dirla con Brecht e Artaud): nella sua inaccettabilità si sviluppa e nella stessa trova giustificazione, opponendo alla grande stuttura del tempo presente, il mercimonio dell'arte e della vita, lo squilibrio costitutivo del sistema-arte stesso. «Il senso corretto di un testo è nell'azione sociale che esso determina, a livelli ora estremamente ristretti ed elitari ora estremamente allargati e di massa. [...] i messaggi latenti della comunicazione letteraria [...] sono enormi»,⁷¹ e per un testo critico-antologico l'affermazione ha una valenza ancor più dirimente dal momento che, quel testo, è composto di diversi altri testi, opera di molteplici autori, i cui rapporti interni, in termini quantitativi, si riversano in gerarchie ideologiche e qualitative ad essi sottese. Si tratta di un'azione polemica e ideologicamente aggressiva, seppur svolta all'interno di un recinto ristretto, quello dei lettori (pur non obbligatoriamente specialistici) della tradizione alta della recente lirica italiana. Ma proprio perché è contenuto il campo d'azione, l'operazione che sforza e sfrutta l'opera di Lucini va a colpire al centro nevralgico dell'organismo istituzionale della cultura italiana, il suo centro ricettivo più apertamente sensibile.⁷² Sei anni dopo il congresso di Palermo, puntualizzato il nuovo corso della ricerca formale seguito dalla letteratura, Sanguineti espone al cambiamento e alla sovversione il sacrario borghese della tradizione, sfigurandone l'estetica e dominandolo sotto l'insegna grottesca e minacciosa di Lucini, sotto quelle *Revolverate* che ora rimbombano minacciose. Non è una persuasione occulta, à la Packard, ma la rivendicazione di una forza ora capillare nell'editoria italiana, dei suoi propositi di un cambiamento già promesso (sempre più esplicitamente e precisamente politico, con un Sanguineti che nell'anno precedente si era candidato come indipendente per il PCI, «con la volontà di dare un segno d'impegno»⁷³). È il superamento, in sede critica, della riflessività moraviana,⁷⁴ che si tramuta, con il "personaggio" storico e letterario di Lucini, in un procedimento speculare, per cui alla rassegnazione fa spazio una aperta e dichiarata combattività storica che redime dalla cancellazione borghese il padre putativo della nuova poesia e il suo ora esorbitante ritratto.

la cancellazione dei canali espressivi, i residui di quel dissidio che non è riuscita in prima sede a riassorbire.

⁷¹ E. Sanguineti, *Il critico come storico. Incontro con Edoardo Sanguineti*, intervista a cura di F. Gambaro, in «Linea d'ombra», 35, febbraio 1989, p. 55.

⁷² Cfr. F. Venier, *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2008, in particolare pp. 94-96.

⁷³ M. Manfredini, *Propaganda Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti: Lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso ed E. Risso, Firenze, Cesati, 2012, p. 152.

⁷⁴ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 130.