

L'ESPERIENZA POETICA NELL'ARGENTINA DEGLI ANNI SESSANTA

SILVIA LAFUENTE
UNIVERSITÀ DI FIRENZE

*a los hombres del '60
por cuyas ideas
mi generación
puso el cuerpo*
(Graciela Perosio)

1. L'avanguardia ispanoamericana e la poesia argentina degli anni Sessanta

Le idee guide della corrente di sperimentazione linguistica dell'avanguardia negli anni Venti e Trenta in Ispanoamerica si distinguono per la loro opposizione alla corrente del discorso consacrato dalla tradizione. Affinché il significato trovi un'espressione nuova, la sensibilità deve levarsi di dosso il peso morto della precedente radicata nei modelli grammaticali e nelle gerarchie lessicali. Il sistema della lingua, ammettendo infinite realizzazioni, proporziona allo scrittore i mezzi per la sua espressione inedita; ma contemporaneamente esiste un sistema di realizzazioni vincolate, un sistema normativo che si impone limitando la sua libertà espressiva. Per questi scrittori la violazione della norma è quindi d'obbligo.

Nell'ambito della letteratura avanguardista ispanoamericana riscontriamo molte di queste idee: l'insubordinazione contro la lingua e il suo sistema di norme nel poeta cileno Vicente Huidobro; l'arbitrarietà liberatrice dell'argentino Oliverio Girondo, per il quale il poeta disloca e perturba la sicurezza semantica proponendo connessioni insolite; o la poesia che si fa dall'*interno* e *contro* la lingua da parte del peruviano César Vallejo.

Queste questioni che le avanguardie avevano proposto come prioritarie furono tuttavia dimenticate durante la Seconda Guerra Mondiale e il dopoguerra, a causa del prestigio che le poetiche conservatrici e antisperimentali acquistarono tanto in Europa quanto negli Stati Uniti.

Alla fine degli anni Cinquanta e inizio dei Sessanta, tuttavia, il linguaggio poetico sviluppa nuove dimensioni insieme alla concezione di un'arte verbale critica che tende a riconsiderare i materiali e i metodi della scrittura.

Alcuni autori ispanoamericani, intensificando la pratica della sperimentazione linguistica, trasformano l'opera nella realizzazione poetica delle possibilità della lingua. Scrittori noti, come il cileno Gonzalo Rojas, l'argentino Juan Gelman, nell'ambito della poesia, il cubano Cabrera Infante in quello della prosa, e tanti altri, transiteranno per questa strada aperta dall'avanguardia ispanoamericana. La sperimentazione costituisce per loro il centro stesso dell'attività letteraria. Non perdono mai di vista la natura e le funzioni della lingua, che si presenta nelle loro opere in tutta la sua materialità, diventando perfino oggetto di fruizione e gioco.

Questa prassi linguistica sarà presente anche nei poeti argentini della generazione del Sessanta, a cui appartiene lo stesso Gelman, insieme a Paco Urondo, Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi, César Fernández Moreno che, malgrado i dubbi sulla sua inclusione nella generazione, si avvicinerà a questi poeti attraverso la rivista *Zona de la poesía americana*, apparsa nel 1963.

L'esperienza poetico-linguistica di questi anni porta a interrogare, a manipolare l'ambiguità delle parole, a lavorare su di esse, a disarmarle in maniera sottile, a deviare la regola ma con precisione, a disorganizzare, come direbbe Juan Gelman, "il caos / con pazzia precisione" (Gelman 1984, p. 59).¹

Assumere il caos è per la visione poetica di questa generazione prendere coscienza del disordine in cui si vive come un tutto organico. Questa è un'idea dominante nell'ambiente culturale argentino di allora. Un noto pittore argentino, Luis Felipe Noé, afferma nel suo libro *Antiestética*, pubblicato nel 1965, che elaborare l'estetica di tutto ciò che è antiestetico significa andare contro tutti i piccoli ordini e cercare di dare una visione organica del caos e del disordine, perché queste "sono le note più importanti della società in cui viviamo" (Noé 1988, p. 57).

In effetti, il sistema della lingua, senza ormai il controllo normativo, si disgrega ma soltanto attraverso precisi strumenti espressivi. Per questo il caos è potenziale di nuove forme, obbliga a creare continuamente rinnovati strumenti ordinatori, coerenti col dettato interiore.

L'artista cerca quindi nuove forme per realtà nuove, o che assume come nuove. La novità sta giustamente nell'atto di assumerle. E in fondo è proprio questo che ha fatto la Pop Art riguardo a una determinata realtà: non si cerca di inventarne una nuova, bensì di essere liberi di assumere quella già esistente.

2. L'incorporazione del tango nel procedimento della riscrittura

Fino a questa generazione la lingua parlata non era ancora entrata nella poesia argentina, se non eccezionalmente con González Tuñón, mentre ora vi irrompe prepotentemente. E la loro poesia si apre addirittura ad altri discorsi sociali. Vengono incorporati materiali discorsivi nei testi poetici, ancora non legittimati dalla letteratura, come il tango, per esempio.

In un momento della produzione poetica dell'esilio si fa presente in Gelman il ricordo del suo paese attraverso le immagini del tango che sorgono naturalmente, creando la sensazione di una spontanea espressione poetica:

llama arrimada al dolor que
se duele más / al corazón
que está de muerte / de tormenta /
desamparándolo de toda

dureza o dura sequedad /
pacificándolo con vos /
tu nombre o luz nombrandomé
por los pasillos de la noche.² (Gelman 1988a, p. 247).

¹ La traduzione dei testi in italiano è mia.

² fiamma attaccata al dolore che // più addolora / al cuore // che sta morendo / da tormenta / senza protezione da ogni //

I primi versi ricordano le immagini del tango “Che bandoneón” di Homero Manzi: “el duende de tu son, che bandoneón / se apiada del dolor de los demás / y al estrujar tu fuelle dormilón / se arrima al corazón que sufre más [...]”,³ e si mimetizzano nel contesto poetico con la simbologia mistica, in funzione del doloroso ricordo della patria perduta nella solitudine dell’esilio.

La *riscrittura* è una delle forme di collegamento fra il tango e la cosiddetta *poesia colta* e nei poeti di questa generazione si verifica l’incrocio più creativo e produttivo della storia della poesia argentina.

Le motivazioni dell’avvicinamento al tango sono diverse. Da una parte, il riscatto di ciò che era vietato, marginale e quindi popolare, e dall’altra, la volontà di creare un ponte fra il passato letterario più consono a loro, rappresentato da figure del calibro di González Tuñón, Olivari, il Borges *criollista* e i poeti popolari: Manzi, Discépolo, Flores, Contursi, fra tanti altri.

L’uso della citazione, della riscrittura, della *prothèse littéraire*, d’*oulipiana* memoria, avrà uno spazio fondamentale nell’opera di Gelman e in quella dei poeti della sua generazione. Uno scrittore prende alcuni tratti degli altri scrittori attraverso le citazioni dirette o l’elaborazione della parola poetica altrui, configurando situazioni speculari allo scopo di progettarsi, di costruirsi un viso nuovo. Una maniera di parlare di se stesso attraverso i modi di dire presi dagli altri. Sperimentazione che il poeta giustifica perché ogni “texte littéraire est littéraire par une quantité indéfinie de significations potentielles” (Le Lionnais 1973, p. 31) e che costituirà uno dei procedimenti espressivi più significativi in alcune opere poetiche di Gelman: “chiamo com/posizioni le poesie che seguono perché sono state com/poste, vale a dire, ho messo cose di me nei testi che grandi poeti scrissero secoli fa [...]” (Gelman 1988b, p. 173).

Il testo diventa un *collage* di immagini di differenti provenienze. La scrittura avanguardista tuttavia utilizza il *collage* per costruire il testo come un oggetto visuale, come quella di Apollinaire, dove risaltano e si differenziano i materiali esterni attraverso l’inclusione di tipografie distinte e dove i discorsi che integrano il collage conservano le sue caratteristiche, differenziandosi dalla voce del poeta. Il collage invece, che la generazione prenderà dalla tradizione della letteratura avanguardista, ne aggiungerà una differenza sostanziale. In questi testi poetici giocano due sistemi di composizione: le parole del tango rimandano a un testo esterno alla poesia ma allo stesso tempo si configurano come immagini interne, confondendosi con la voce del poeta.

La loro visione dell’arte in realtà si avvicina di più alla Pop Art. In effetti, per questo movimento la pittura rappresenta una società cifrata nelle cose, dominata dal caos, una società che si oggettiva, e giustamente l’oggetto, ciò che si spersonalizza, si trasforma nel simbolo del peso della cosa sociale che l’uomo sente. Il quadro fa possibile l’immagine di relazione di quell’oggetto con altri ed è soprattutto questo l’aspetto che ci interessa sottolineare: l’oggetto rappresentato nella pittura della Pop Art è assolutamente letterario, ci racconta qualcosa, dialoga con noi.

Nelle poesie del libro *Adolecer* di Francisco Urondo, per esempio, proliferano riferimenti, parole colloquiali e citazioni poetiche, fortemente convergenti con una cultura molto precisa, al limite quasi del folclorismo, e dove prevale un tono ironico, umoristico. Nei materiali discorsivi che percorrono le distinte poesie che vanno dal *Martín Fierro*:

durezza o dura siccità / rappacificandolo con te / il tuo nome o luce che mi nomina // per i corridoi della notte //

³ lo spirito del tuo suono, ehi fisarmonica / si impietosisce del dolore altrui / e schiacciando il tuo soffiato addormentato / si accosta al cuore che soffre di più

“Santi miracolosi, io sono questa patria, venite nel mio aiuto”, ai famosi versi di Darío mischiati a personaggi della mala vita argentina degli anni Trenta “come una vena di Agata / Galiffi, una buona / ragazza, i sospiri / scappano dalla sua bocca che sa / di mandarini amari” (Urondo 1968a, p. 14), al tango, alla citazione della marcia peronista, ad alcuni versi della poesia “El general Quiroga va en coche al muere” di Borges, si nota che non c’è intenzione da parte del poeta d’includere qualcosa di esterno al testo, bensì di dialogare internamente con quei discorsi, c’è la volontà d’esprimere l’indisposizione che accompagna il cambiamento personale insieme alle manchevolezze della storia e della cultura argentina, alla crisi, insomma, di una generazione.

Gelman in *Composiciones*, riferendosi ai libri altrui, parla del dialogo che egli instaura con gli stessi, così come “essi fecero con me dalla polvere delle loro ossa e dallo splendore delle loro parole” (Gelman 1988b, p. 173). Il senso globale dell’opera costruita con frammenti di testi altrui non si riduce alla somma del senso di questi frammenti, ma è un altro testo, completamente diverso. Questa è la ragione per cui nessuna lingua si lascia tradurre: “bisogna lasciare quella bellezza intatta e mettere un’altra per accompagnarla” (173). Riscrittura allora, sembra dirci Gelman, e non traduzione.

Questa esperienza iniziata negli anni Sessanta non si esaurisce, continuerà e si concretizzerà negli anni successivi, non soltanto nella poesia di Gelman ma anche in quella di altri autori, come Lamborghini, per esempio. L’intensa esplorazione del linguaggio che questo poeta realizza nelle opere *Villa* ed *Eva Perón en la hoguera* trova continuità nelle undici riscritture di Discépolo che fanno parte del libro *Verme*. I frammenti di questa poesia, di chiara risonanza discepoliana, presi dal tango “Esta noche me emborracho”, consentono una personale elaborazione poetica:

El gayo Fané
 en la madrugada
 visto en la madrugada
 por la fiera del tiempo que
 lo chifla.
 La fiera del tiempo
 chifla al gallo Fané
 y le hace ver:
 la Belleza cascajo. Teñida.
 la Belleza chueca. la Belleza
 dos cuartas. picoteada.
 cachivache.
 La Belleza percha. des-
 cangayada. la Belleza
 nuez: bajo. deshecha [...]. (Lamborghini 1988, p. 40).⁴

Molti elementi di questa composizione poetica ci sfuggono se non facciamo riferimento al testo di Discépolo:

Sola, fané , descangayada,
 la vi esta madrugada
 salir del cabaret;
 flaca; dos cuartas de cogote,

⁴ Il gallo Fané / all’alba / visto all’alba / attraverso la bruttezza del tempo che/ lo fischia. / La bruttezza del tempo / fischia il gallo Fané / e gli fa vedere / la bellezza rottame. Tinta / la bellezza sbilenca. la Bellezza / due palmi, picchiettata / vecchiume. / La Bellezza stampella. s- / gangherata. la Bellezza / gargarozzo: sotto. disfatta.

una percha en el escote
 bajo la nuez;
 chueca, vestida de pebeta,
 teñida y coqueteando
 su desnudez.
 Parecía un gallo desplumao
 mostrando al compadrear
 su cuero picoteao.
 Yo, que sé cuando no aguanto más,
 al verla así rajé
 pa' no llorar.⁵

Il patronimico Fané del gallo nella composizione di Lamborghini fa riferimento al noto aggettivo lunfardo 'fané', collegato alla rovina e al degrado.

Ma non soltanto Lamborghini, altri poeti hanno utilizzato la riscrittura per dialogare con alcuni dei più famosi temi discepoliani come Fernández Moreno in "Variación sobre un tema de Discépolo" nel suo libro *Sentimientos*: "Quando la sera che è femmina / tradendoti / ti lascia alla notte" (Fernández Moreno 1981, p. 246) ricorda il tango *Yira...Yira* di Discépolo: "Quando la fortuna che è femmina / ti verrà meno e ti lascerà impalato [...]".

La vera rivoluzione realizzata da questa generazione sta precisamente nell'aver prelevato dalla produzione popolare la parola che diventa la parola intima del poeta, piena, a volte, di autoconsapevolezza ironica e in seguito ricomposta poeticamente.

3. Politica e sperimentazione linguistica

Violando la convenzione accettata tra significante e significato, lo scrittore si propone in realtà la creazione di un'altra convenzione, che risponda questa volta ai propri criteri poetici. Il poeta non soltanto riconosce l'arbitrarietà del segno linguistico, ma sfrutta questa condizione per accrescere la sua libertà di scrittura. Sente il peso della creazione soprattutto nel momento in cui incomincia a esprimere tutto ciò che è nuovo con molto del passato fino a liberarsene definitivamente per ricominciare poi con nuove ricerche.

Questa libertà conferisce alla parola un grande potere creatore; questo spiega la continua e radicale ricerca linguistica del mondo poetico di questi anni, dove tutta la realtà è codificata in una lingua continuamente esposta alla sperimentazione.

Nella poesia degli autori sopra citati la sperimentazione si manifesta fondamentalmente come atteggiamento critico di fronte al codice linguistico iniziale, di fronte ai limiti che impone ciò che è ormai totalmente conformato, come l'inutile *h* dell'ortografia spagnola che deve essere cancellata:

La distorsión borra la h:
 a abido borra a ha habido. Erida borra a
 herida. Onrao borra a honrao. Y
 mezclados ves:
 heridá con erida. Honrao
 con onrao: en la borra del borrar.

⁵ Sola, rovinata, sgangherata, / l'ho vista all'alba / uscire dal cabaret; / magra, due palmi di collo, / una stampella nel petto / sotto il gargarozzo; / sbilenca, vestita da ragazza, / tinta e ostentando / la sua nudità. / Sembrava un gallo spennato / che mostrava nelle smargiassate / la pellaccia picchiettata. / Io, che so quando non reggo più, / vedendola così scappai / per non piangere. (Lao M. 1986, p.86).

Erida irrespetuosa con honrao. Onrao
 Irrespetuoso con herida: ves mezclados.
 Ha habido con a abido
 Mezclados en la borra. Y
 Llorar ves; honrao
 Contra onrao. Y herida contra erida: llorar ves
 En la borra. Y ha habido contra a abido: ves
 Llorar. Mezclados ves. Mezclados en
 La borra irrespetuosa del borrar
 Que borra la h.

-Borrá la hache

-Borrá la hache. (Lamborghini 1988, p. 39).

La deviazione della norma è sorretta in realtà da una visione esistenziale più ampia. Trasgredire è anche una forma di recuperare il potere creativo della parola dando in questo modo un rinnovato significato alla vita. Questo è possibile perché il poeta trasporta nelle parole tutta la sua esperienza vitale: la sua storia, il suo mondo circostante, i suoi modi di rappresentazione e creazione. Così come il vissuto non si ferma finché non diventa parola, nello stesso modo le parole, calandosi nella realtà, finiscono nel suo stesso delirio. L'ispirazione dell'autore si arricchisce giustamente attraverso il lavoro realizzato sul materiale linguistico. Questi sono poeti immersi nel linguaggio, linguaggio che essi non soltanto interpretano ma riescono pure a modificare dall'interno, rendendo in questo modo impossibile la traduzione.

Grazie a questo compito quotidiano di montare e smontare lettere e strutture si rigenerano le possibilità di dare significato alla vita, agli spazi in cui si vive e ai ricordi. Le parole in perpetuo stato di neonate vivificano, rinnovano, e possono anche condannare: “queste poesie questa raccolta di carte questo / branco di pezzi che cercano ancora di respirare / queste parole soave aspre messe insieme da me / mi costeranno la salvezza” (Gelman 1984, p. 156). Una forma quindi di capire il mondo e perfino di affrontarlo e patirlo: “Cómo duele, hermanitos, / saberse de memoria la h de hambre [...]” (Gelman 1989, p. 27).

La trasgressione che si esteriorizza attraverso la rottura della frase poetica, della dislocazione sintattica, della variazione fonetica o morfologica della parola nella ricerca di altri significati non diretti, nascosti, risponde in parte al clima di repressione politica dell'Argentina degli anni Sessanta, soprattutto alla censura militare che, come afferma Yurkievich, instaura nell'espressione “l'impero della norma statale” (Yurkievich 1984, pp. 27-28).

Il momento in cui la libertà di parola diventa un atto delittuoso, quando brandire una parola autonoma significa attentare alla sicurezza dello stato, è quando il poeta si ribella cercando di “decodificare la lingua consentita, di togliere l'automatizzazione, cercando di far diventare eterogenea la sua prevedibile monotonia”. È il momento in cui il poeta restituisce al pensiero la “sua proteica pluralità” e alla lingua il “suo potere creatore, generatore”. Queste sono trasgressioni intollerabili perché per “quei mandatari della morte l'opposizione attraverso la parola diventa opposizione armata” (Yurkievich 1984, pp. 27-28).

In effetti, la parola poetica diventa sovversiva: “mise il dito nella parola iniziale / appuntò la parola iniziale mirando al dittatore o burocrate [...]” (Gelman 1988a, p. 69).

Questi poeti, sovversivi nella loro relazione con la parola, conducono una lotta abbastanza reale contro il sistema normativo, alienante e banale e finiscono per far diventare equivalenti realtà e parole. Si distrugge la lingua codificata per intervenire sulla realtà. Francisco Urondo, assassinato in uno scontro a fuoco nel 1976,

durante l'ultimo colpo militare argentino, è ricordato da Juan Gelman attraverso una frase che aveva sentito pronunciare al suo amico durante una loro conversazione e che rispecchia bene questa dialettica che non riesce a discernere l'esperienza dalla parola poetica: "ho impugnato le armi perché cerco la parola giusta" (Urondo 2003, p. 7).

Rifiutano di accettare una visione del linguaggio che limiti, che ostacoli la loro immaginazione, che reprima la loro capacità di costruire usi linguistici, che freni il loro piacere nella creazione di parole vissute: "parla / di la tua parola / e se sei poeta / 'ciò' / sarà poesia / che la tua parola / sia irruzione / di ciò che è spontaneo / che ciò che tu dica / dica la tua esistenza / prima / che 'la tua poesia'" (Lamborghini 1971, pp. 26-27). Nell'aggiungere invenzioni al loro lavoro di scultori o muratori mettono insieme parole, le combinano, le fanno diventare visibili. Allo stesso tempo, in questo modo, ostacolano il lettore, gli impediscono di rimettere automaticamente il testo in un ambito diverso dall'ambito della realtà delle parole che lo compongono. In effetti, nella poesia di questi anni la sperimentazione procede da una coscienza critica che si contrappone ai pregiudizi culturali molto diffusi con rispetto alla lingua: la sua neutralità, per esempio, ignorando la varietà di modi e registri che presenta ogni lingua nell'uso, o la sua stabilità, incompatibile con la realtà del cambiamento linguistico. Questa sperimentazione che è, d'altronde, caratteristica della pratica quotidiana dei parlanti, agisce come risposta alla repressione esercitata dall'anonimo sistema del potere linguistico.

Per tutto ciò sarebbe comunque riduttivo considerare questa poesia una poesia politicizzata. L'ideologia si riferisce soprattutto al modo in cui l'opera si colloca rispetto al linguaggio. In realtà, il discorso politico, più che impregnare il contenuto, modella la forma. Ogni ricerca, da questo punto di vista, è una volontà di forma: "con questi versi non farai la Rivoluzione' dice / 'né con un migliaio di versi farai la Rivoluzione' dice / si siede al tavolo e scrive" (Gelman 1988a, p. 29).

Questo non vuol dire che non si possano rintracciare in questi autori contenuti politici. Gelman recupera dai poeti precedenti come González Tuñón, per esempio, il tema della rivoluzione russa, ricreandola attraverso il ricordo paterno: "e quella rivoluzione è stata un fallimento / ed è fallita la pelle di mio padre / che aveva messo la pelle in quella rivoluzione e salvò la pelle / quella rivoluzione avvolgeva mio padre con uccelli muti /" (Gelman 1988b, p. 131). L'idea di rivoluzione di questa generazione si associa anche agli avvenimenti fondamentali del peronismo e a certe figure di quel movimento, come nella poesia di Leónidas Lamborghini, ma anche alle icone dell'epoca, le figure di Fidel Castro, il Che Guevara, Mao Tse Tung. Paradigma fondamentale della generazione sarà indubbiamente la rivoluzione cubana del 1959, una rivoluzione che non poteva essere ignorata, secondo il parere di César Fernández Moreno. La celebrazione della rivoluzione da parte del suo maestro Martínez Estrada, che rimane a Cuba tra 1961 e 1964, contribuirà alla nascita dell'entusiasmo politico di questi poeti verso l'isola.

Nella loro visione la politica può convertirsi in forma soprattutto quando la poesia cerca modi differenti, non diretti, di dire la cosa politica, quando si oppone alla convenzione dei codici della scrittura politica, della poesia militante, rivoluzionando soprattutto i mezzi di rappresentazione verbale. Fernández Moreno, che si era opposto con forza al legame poesia-politica di González Tuñón, rifiutandosi di scrivere una poesia "assistenziale", affronta con grande lucidità il problema e afferma che malgrado si cerchi soltanto di poetizzare, contravvenendo i codici linguistici, ciò comporta una forma, almeno passiva, di fare politica.

4. Conversazione poetica con il lettore

Francisco Urondo dirà della poesia di questo periodo che “come ogni poesia scritta e con il marchio da Apollinaire, essa è affermativa”, una forma di vedere la vita “senza rassegnazioni, senza colpa o autocompassione”. È una poesia in cui la libertà espressiva non “annienta la vitalità che la sostiene” (Urondo 1968b, pp. 84-85), sia nell’ordine personale sia in quello collettivo. Questo aspetto, d’altra parte, è quello che permetterà alla poesia di questa generazione l’assimilazione della soggettività lirica nella denuncia sociale e politica. Nell’opera d’arte l’enfasi – continua Urondo – più che essere posta sulla bellezza è posta sull’esperienza creativa, così come la volontà o la scelta di vita non ricadono sulla felicità ma sulla necessità esistenziale di espressione e comunicazione. A questo rispetto è interessante notare che già nel 1953, nel suo libro *Veinte años después*, Fernández Moreno anticipava la poesia affermativa e colloquiale, di cui più tardi avrebbe parlato Urondo: una poesia aperta all’esistenza, alla comunicabilità, mediante l’adozione del linguaggio conversazionale.

La conversazione rinchiude in sé una potenza inesauribile. È un principio di attuazione umana che suppone duttilità, flessibilità, interrelazione fra esseri che collaborano. All’interno di queste poesie si stabilisce una *conversazione* dove le parole, una volta pronunciate, una volta lette, smettono di appartenere o significare. Il messaggio poetico si completa nell’interpretazione del lettore, in una specie di conversazione poetica instaurata fra autore-poeta e lettore. L’atto poetico appartiene quindi sia al lettore che al poeta, la lingua non può essere ridotta a un senso che il poeta possa controllare o il lettore ricavare passivamente. Il linguaggio diventa una catena significante sotto la quale fluisce un significato variabile, costruito a volontà non soltanto dal poeta ma anche dai lettori.

L’immediata conseguenza di questa visione poetica è l’originale relazione che i poeti stabiliscono con i lettori, obbligandoli a collegare parole, a costruire la sintassi, a intervenire nella produzione del senso del testo. Per riuscire in questo proposito i poeti finiscono per eliminare la *norma* e compensano con la materialità verbale lo sconcerto che la scarsità di precisione del significante o del significato possano provocare nel lettore. Senza poter evitarlo, nel via vai attraverso la poesia, il lettore segue il movimento proposto dal poeta ed è costretto a raddoppiare il suo gioco.

La poesia tradizionale, quindi, con il suo discorso unidirezionale, strappa al lettore la possibilità di entrare in essa, di intervenire sulla lingua scegliendo fra diverse direzioni possibili, fra molteplici relazioni referenziali, e questo è possibile perché la composizione è organizzata di modo tale che la sua lettura si trasforma in un atto tanto autoritario e unidirezionale quanto quello che regge il consumo dell’informazione di un giornale o di un messaggio televisivo.

Nell’arte verbale critica di questi poeti invece il lettore non è condannato ad accettare il significato letterale di quello che viene detto né è obbligato ad adottare i significati apportati dall’emittente. La sua immaginazione può intervenire ricostruendo significati, tenendo conto delle risonanze delle parole, dei loro possibili significati, della loro presenza scritta, della loro frequenza relativa nella lingua parlata e dei probabili collegamenti.

Questo tipo di scrittura, nell’abolire la distanza tra *Io* e *Tu*, lascia aperto il passaggio tra le pratiche testuali differenti, dà spazio a una intersoggettività che induce il lettore a cambiare la sua passività con la poesia e a diventare attivo nella produzione del senso. Accende nel lettore la sua memoria personale stimolando la ricostruzione dei significanti della lingua e dei modi possibili di significare. Il poeta può trovare conforto nel lettore con cui solidariamente condivide il percorso attraverso la pagina scritta.

Pensiamo al dolore che obbliga, nel caso delle poesie di *Carta abierta* di Gelman dedicata al figlio scomparso, alla rottura del codice linguistico, suscitando il contatto affettivo col lettore. In funzione di questo bisogno comunicativo si combinano morfemi con parole che danno come risultato lessemi non registrati nei dizionari ma totalmente accessibili alla competenza linguistica dei lettori, neologismi che si realizzano tenendo conto delle possibilità costruttive del sistema. Con l'unione di un prefisso, il prefisso per eccellenza che percorre tutta l'opera, *des*, contenuto nella tragica parola *desaparecido*, e una radice esistente nel sistema, si crea un nuovo significato nel campo semantico della privazione della morte: "te destrabajo de la muerte como puedo" (Gelman 1988a, p. 163), della generosa privazione della paternità da parte del figlio scomparso per rimuovere il dolore paterno: "me despadrás para despadecerme?" (Gelman 1988a, p. 144), o della privazione contemporanea della speranza e dell'attesa: "desesperarte", al quale la sensibilità del lettore può aggiungere anche quello della disperazione. I segni creati abbracciano in forma simultanea aspetti contrapposti: vita-morte, oppressione-liberazione, perdere-ritrovare e consentono al lettore di scegliere, comporre, associare liberamente i loro significati. La visione esistenziale ed estetica del poeta risiede precisamente nella saggezza della costruzione e nella delicatezza e precisione delle deviazioni linguistiche.

Riguardo al passato avanguardista questa generazione ha avuto quindi il pregio sia della continuazione sia dell'innovazione. Ha cercato la libertà linguistica inseguendo l'oralità, ha aperto il passaggio fra le pratiche testuali differenti, ha dato spazio a una intersoggettività inducendo il lettore a diventare attivo nella produzione del senso ed è riuscita infine nell'impegno di congiungere il piacere della costruzione, delle sottigliezze delle deformazioni linguistiche al sentimento, creando in questo modo una commossa parola poetica.

Riferimenti bibliografici

- Fernández Moreno C. 1981, *Sentimientos Completos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Gelman J. 1984, *Cólera Buey*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- Gelman J. 1988a, *Interrupciones I*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- Gelman J. 1988b, *Interrupciones II*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- Gelman J. 1989, *Violín y otras cuestiones/El juego en que andamos/Velorio del solo/Gotán*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- Lamborghini L. 1971, *El solicitante descolocado*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Lamborghini L. 1988, *Verme*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Lao M. 1986, *Voglia di tango*, Sugarco, Milano.
- Le Lionnais F. 1973, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris.
- Noé L.F. 1988, *Antiéstetica*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Urondo F. 1968a, *Adolecer*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Urondo F. 1968b, *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Galerna, Buenos Aires.
- Urondo F. 2003, *Poemas*, Visor, Madrid.
- Yurkievich S. 1984, *A través de la trama*, Muchnik, Barcelona.