

OLTRE IL "MOVIMENTO": TRE POETI

di

Renato Oliva

Cercare, come è stato fatto, di raggruppare alcuni poeti che hanno reagito alla poesia programmaticamente privata e provinciale (insulare) del *Movement* in una sorta di scuola chiamata *The Group* sarebbe di scarsa utilità. L'etichetta, giustamente, ha avuto poca fortuna e viene usata di rado: i rapporti intercorsi tra i membri del Gruppo (la collaborazione alla rivista *Delta* a Cambridge e le riunioni londinesi in casa di Philip Hobsbaum e di Edward Lucie-Smith) non hanno portato a nessuna formulazione comune di poetica. Il che non stupisce se solo si osservi la varietà degli esiti: come si potrebbe associare la dizione robusta e aspra di Ted Hughes a quella modulata di Edward Lucie-Smith che, per certe eleganze dello stile, è più vicina ai modi del Movimento di cui non a torto Donald Davie, recensendo nel 1961 *A Tropical Childhood*, lo salutava come ultimo rappresentante?

Se non esiste una scuola ben definibile esiste però una tendenza che accomuna poeti di estrazione ed esperienza diverse. Nel 1962, nella ormai notissima prefazione a *The New Poetry*, Alfred Alvarez chiedeva alla poesia inglese di abbandonare la pretesa che la vita potesse essere affrontata come se gli orrori della civiltà contemporanea, dai campi di sterminio all'atomica, non gettassero la loro ombra mortifera sull'uomo di oggi; e mostrava come alcuni poeti avessero già rifiutato di rifugiarsi nella provincia del Movimento, ora dolente, ora animata da scatti critici e ironici ma pur sempre tranquilla e riparata, per gettarsi allo scoperto, su altre strade. La poesia di Larkin, il capofila del Movimento, si aggira sovente nel chiuso di una stanza; quella di Hughes, di MacBeth, di Silkin si avventura in boschi dove impera la violenza, affronta pianure bruciate dalle radiazioni. Una parte della produzione del Movimento riesuma l'equivoco della torre d'avorio: anche se la torre, adesso, è di poveri mattoni, scarabocchiati di parolacce e coperti di squallidi manifesti pubblicitari, anche se lo scrittore si dichiara simile ai suoi vicini di casa. Il rifiuto di affrontare temi troppo impegnativi porta alle secche di un garbato, somnesso individualismo. La nuova poesia è meno restia ad accettare i rischi di un impegno più vasto, anche se è cosciente della propria

sobria disperazione. Forse l'uomo, dice Hughes in *You Drive in a Circle*, si muove in cerchio, il suo punto d'arrivo coincide con quello di partenza. Ma ciò che conta è resistere, come il muschio dell'omonima poesia di Jon Silkin che cresce in solitudine, testardo:

Tu non gli puoi parlare di tristezza.

Coscienza della ambigua precarietà della condizione umana, minata da una sotterranea violenza, e volontà di sopravvivere: tra questi poli si muove non solo la poesia di alcuni appartenenti al Gruppo (Ted Hughes, George MacBeth, Peter Porter) ma anche quella, per fare i nomi più significativi, di Thom Gunn ⁽¹⁾ e Jon Silkin.

Dovendo, seppur sommariamente, indicare una linea di sviluppo alternativa a quella del Movimento conviene quindi trascurare poco chiare etichette letterarie e raccogliere insieme componimenti affini per nucleo e risultati formali. La loro novità, rispetto al Movimento, si avverte infatti non soltanto nei temi ma si riflette anche sulle scelte metriche. La polita raffinatezza di un Larkin, la facile musicalità rimata di un Amis o di un Wain sono bandite. Le forti cadenze dei versi di Hughes danno il senso dello sforzo di una lingua che blocca nelle immagini una realtà agitata da forze prepotenti; di MacBeth si osservi l'uso di una secca scansione accentuativa in *The God of Love*, con effetti di martellamento giambico; e di Silkin l'abilità nell'articolare sintatticamente e saldare insieme i periodi. (Ci si riferisce ovviamente agli originali, ché in italiano si sono scelte a volte soluzioni più fluide per evitare durezza che avrebbero appesantito troppo la traduzione). Ma forse qualcosa è rimasto della lezione del Movimento: nel solido impianto narrativo e nell'uso controllato e guardingo di metafore e simboli cui non ci si abbandona irrazionalmente, ma che vengono sfruttati, fin dove la loro qualità complessa lo consente, come strumenti che non devono compromettere, colle loro spinte centrifughe, lo sviluppo lineare del discorso. La qualità onirica di molte fantasie di Hughes, ad esempio, non autorizza a leggere la sua poesia soltanto in chiave di indagine sull'inconscio: essa vuole essere espressione della massiccia realtà della natura che fronteggia l'io. « Le mie poesie, ha scritto Hughes, celebrano la pura solidità della mia illusione del mondo ».

La voce di Ted Hughes ⁽²⁾ è probabilmente la più significativa degli ultimi dieci anni. Impegnato con inflessibile coerenza a registrare le vicende di un universo in cui la violenza si perpetua nella sfacciata efficienza delle leggi di natura, è riuscito a cristallizzarne le manifestazioni in attimi di altissima tensione, a creare raffigurazioni quasi mitiche di piante, animali, uomini in lotta (mossi da eroismo o da cieco slancio vitale?) colla morte. Il dato naturale è il punto di partenza per un'operazione di straniamento: si veda, in *Thrushes*, come

⁽¹⁾ Già conosciuto in Italia nella scelta pubblicata nello *Specchio*. È imminente un volume della stessa collana dedicato a Ted Hughes.

⁽²⁾ Nato nel 1930: *The Hawk in the Rain* 1957, *Lupercal* 1960, *Wodwo* 1967, *Crow* 1970.

i tordi scattino, macchine assassine più che uccelli, a procurarsi il cibo, guidati da un istinto che non conosce esitazioni, da una forza ignota all'uomo comune. Il termine di paragone, anche se spesso sottinteso, è pur sempre l'uomo, come specie. In questo senso la poesia di Hughes è più politica di quella del Movimento: non perché proponga soluzioni ideologiche ma perché è tentativo di definizione dello scontro tra l'uomo e la travolgente risolutezza dell'energia naturale, riflessione sulla possibilità o impossibilità di arginare il corso della violenza. Jon Silkin ⁽³⁾ ha detto che *Hawk Roosting* avversa politicamente e moralmente la violenza che rappresenta drammaticamente. L'aver notato le implicazioni sociali del ritratto del falco-dittatore fa luce, di riflesso, sulle sue intenzioni di poeta. Più disposto a parlare scopertamente dell'uomo, a dichiarare senza reticenza le sue posizioni morali, a contrapporre il momento dell'amore a quello in cui il creato sembra in balia di esseri che sono preda gli uni degli altri, Silkin è tuttavia poeta di estrema lucidità e durezza: come se qualcosa di freddo e duro si annidasse al centro della sua opera che pure ha spesso toni di sincera umanità. Nei componimenti tradotti si osservi come la realtà *autre* evocata venga allo stesso tempo umanizzata: quei soffioni metallici, quel muschio tenace si direbbero dotati d'anima. Nell'uso di metafore animali (*Owl*) e nell'osservazione dei fatti naturali (*The God of Love*) George MacBeth ⁽⁴⁾ ha qualche punto di contatto con Hughes e colla vena riflessiva di Silkin; ma è in complesso più brillantemente estroverso, con puntate nel grottesco e nel surreale, e più pronto a sperimentare forme diverse: dal monologo drammatico (dell'esquimese che ha raccolto le ossa contaminate del pilota di un bombardiere atomico caduto, dell'uomo-ippopotamo, di un paio di forbici gelose), alla parodia, al poemetto. Molte delle sue poesie sembrerebbero a prima vista fuochi d'artificio di un'accesa fantasia; se non fossero, invece, i lugubri, ironici bagliori che illuminano un mondo ancora devastato dalla guerra.

⁽³⁾ Nato nel 1930: *The Peaceable Kingdom* 1954, *The Two Freedoms* 1958, *The Re-ordering of the Stones* 1961, *Nature with Man* 1965, *Poems New and Selected* 1966.

⁽⁴⁾ Nato nel 1932: *The Broken Places* 1963, *A Doomsday Book* 1965, *The Colour of Blood* 1967, *The Night of the Stones* 1968, *A War Quartet* 1969, *The Burning Cone* 1970.