

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET



Giacinto
Spagnoletti

Sodobna italijanska poezija

V panorami italijanske literature, kot jo vidi izobražen tuj bralec — ne da bi moral biti nujno na tekočem z vsemi njenimi vidiki — ni mnogo pesniških imen. In še med temi sta Quasimodo in Montale, ki ju je proslavila Nobelova nagrada, znana samo deloma, predvsem po antoloških izborih. Očitno je torej potrebnih nekaj informacij, če se hočemo izogniti zmedi tako glede časa kot glede ustvarjalcev, kajti poezija je sicer res prizorišče, na katerem so vselej možna presenečenja, vendar pa se vsaj za določeno časovno obdobje soočamo predvsem z nevarnostjo brezčasnosti ali imobilnosti.

Prva informacija mora opredeliti temeljno vlogo, ki jo imajo pesniki, rojeni ob koncu prejšnjega stoletja, v celotnem obdobju med obema vojnoma in še v dvajsetih letih zatem. Kar se tiče teh pesnikov, ki po Pascoliju, D'Annunziu in Gozzanu veljajo za moderne klasike italijanske poezije, bo dovolj, da jih na kratko naštejemo: Umberto Saba, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Vincenzo Cardarelli, Dino Campana, Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti in Eugenio Montale (že Salvatore Quasimodo sodi v naslednjo generacijo). Nikogar od njih že nekaj časa ni več med živimi, zadnji med njimi, morda največji od vseh, je preminil Montale, ki se je z največjo jasnostjo in ironijo znal prenavljati tudi v jeziku. Najmanj, kar lahko rečemo o delu vseh navedenih pesnikov — brez bojazni, da bi nas literarna zgodovina postavila na laž, je to, da je bila ta poezija močnejša od sočasne proze in esejistike, čeprav predvsem pri esejistiki ne moremo mimo posameznih vrhunskih stvaritev. Zaradi tega primata je stoletje, v katerem živimo, v Italiji tako rekoč v celoti minilo v znamenju poezije. Njen jezik je prodril prav povsod in ne samo v poezijo, ki je sledila temu prvemu valu; svoj pečat je vtisnila celotnemu obdobju. Toda njena največja zasluga je v tem, da je ustvarila določeno kontinuiteto. Že konec tridesetih let je zastavila intenziven dvogovor z novo kritiko, ki je s svoje strani prav tako opravila svojo nalogo, se pravi, da je to poezijo temeljno ovrednotila. Ne samo da pesniki, ki so se uveljavili v tem obdobju — od Carla Betocchijs do Attilia Bertoluccijs, od Sandra Penne do Alfonsa Gatta, od Vittoria Serenija do Maria Luzija, od Libera de Libera do Leonarda Sinisgallija in do Giorgia Capronija — razvijejo določena poetična izhodišča — to je tisto poetiko, ki so jo pozneje definirali kot hermetično — na osnovi prejšnjih poetik, ampak jih vse odlikuje tudi močan kritični poudarek, in sicer v tem smislu, da njihova ustvarjalna vitalnost kljub razlikam v metodi in slogu, ki so pogosto izjemno velike, pomeni najboljši komentar lirike prejšnjega obdobja. To je bil edinstven primer v evropski poeziji tridesetih in štiridesetih let. Prav po zaslugi te kontinuitete —

trajala je vse do tako imenovane nove avantgarde, ki je prišla na plano pred dvajsetimi leti — ne moremo govoriti o »prelomih«, o nepopravljivih nasprotjih v razvoju sodobne italijanske poezije. Kljub raznovrstnosti te poezije — deloma nastaja pod vplivom religiozne inspiracije, deloma je povsem agnostična, deloma skuša razumeti duha časa, deloma spet je individualistična in uporniška — pa ta vmesna generacija ostaja trden pol, ki ga je treba poznati, če hočemo razumeti vse, kar je poezija ustvarila najboljšega od povojnega obdobja do danes.

Prav na tej točki — upošteva seveda to rdečo nit (pretrgano, kot smo že prej omenili, edinole v šestdesetih letih) — dobita največjo težo in pomen pesnika, ki sta najgloblje zarezala v našo dobo: Pier Paolo Pasolini in Andrea Zanzotto. Oba prihajata iz Benečije — le redki so to ustrezno poudarili — in oba sta pisala tudi v dialektu svoje pokrajine. To bi lahko definirali kot *materino* plat njune osebnosti, spet drugi bi temu rekli iskanje svojih korenin. Vendar pa ostaja dejstvo, da je treba njuno pravo »sporočilo« iskat v delu, ki sta ga napisala v knjižnem jeziku.

Pasolini (pri katerem se ne bo treba predolgo zadrževati, saj je bolj znan od Zanzotta) se pojavi v italijanski poeziji, ko je neorealizem že opravil svoje ne zmerom pozitivne preizkušnje in se utiril na kronistični ravni, z angažiranostjo kot temeljnim vzorcem. Pasolini ne umakne svoje senzibilnosti od zunanjega k notranjemu, ampak jo namesto tega z vsem srdom potisne še više. Tako se skozi njegov glas po stoletjih retorike rodi popolnoma drugačna civilna poezija. Biti hoče zavest protislovij, ki se je vanja zapletel sodobni intelektualci, med svobodo in marksizmom, med glasom zgodovine in pravico, da človeško obupa. Tej zavesti o protislovju Pasolini podeli tudi ime: tesnoba, pri čemer pusti ob strani svoje beležke, polne strahu ali zanesenosti, vsekakor onkraj meja sartrovskega eksistencializma. Od *Gramscijevih posmrtnih ostankov* (Le Ceneri di Gramsci 1957) pa do poslednje zbirke *Poduhoviti in organizirati* (Trasumanar, e organizzar, 1971), izjemno goste knjige njegovih že izdanih in postumnih pesmi, se nam razkriva profil (ki nam je vsekakor blizu) pesnika, ki se je osvobodil vsakršnega slepila o »čisti« poeziji in je skozi dekadenco in simbolizem skušal odgovoriti na brezmejno število vprašanj, ki se zastavljajo človeku našega časa. Ta zadnji motiv je po mnenju nekaterih dovolj, da bi Pasolinija kot pesnika prepustili lovorikam že minule kronike. Toda naj o tem mislimo tako ali drugače, ta pesniška izkušnja, silovito prežeta z avtobiografskimi sestavinami in z mističnim uporom z državljanskim in socialnim ozadjem, nikakor ne izključuje zahtev generacij, ki bodo še prišle. Odvisne bodo od klica časa, ne pa od znamenj, ki jih označuje množična omika.

Čisto drugačen diskurz terja poezija Andrea Zanzotta, ki je leta 1983 objavil svojo osmo knjigo (eno, *Filò*, je napisal v dialektu), pri čemer se je spet zanesel na magijo naslova: *Fosfeni*. Njegov glas, literarno gost in hkrati izjemno prepoznaven, je prišel do veljave že v prvi knjigi, napisani v ozračju umirajočega hermetizma (zbirka *Za pokrajino* — Dietro il paesaggio — je izšla leta 1951). In vendar so že v teh letih epigonstva formalni vplivi, ki so oplajali njegovo poezijo — od Ungarettija do Éluarda, od nadrealistov do Luzija — imeli precej drugačen pečat, kot je bilo sicer v navadi. To je bila tako rekoč obvezna literarnost, kot je pozneje postalo jasno, saj je šlo za eksperimentatorja izrednega bogastva, gluhega za cenena pritoževanja in kritike povojnega neorealizma, za ustvarjalca, obdarjenega

s spretno elokvenco in izjemnim metaforičnim talentom. To kvaliteto so do konca razkrile nadaljnje zbirke, pokazale pa so tudi vedno večje širjenje Zanzottove »verbalnosti« (verbiage) in hkrati razkrile njegove kulturne matrice tako v petrarkizmu kot v sodobnem psihoanalitskem jeziku (Lacan). Zanzotto se kot pesnik intenzivnih eksistencialnih meditacij, pa tudi žgoče ironije, ni izogibal soočanju z zahtevami tehnološke civilizacije, ki so jih nekateri razumeli kot vitalno nujnost človeškega razvoja, drugi pa kot popolno izmišljotino. Njegov položaj je bil in ostaja položaj človeka, ki opazuje krizo iz stanja krize in zavrača vsakršno začasno moralo. In njegov lingvistični sistem, ki je vedno bolj ustrezal tej volji, mu je očitno vsakokrat znova pomagal, da je oblikoval starinske modulacije in hkrati vrtoglave, jedke sunke v sedanji trenutek: nekakšno mešanico višje kvalitete in umirjenega doziranja.

Še preden pridemo na pomembnejše ustvarjalce zadnjih let, naj omenimo še delo dveh samotnih pesnikov, Carla Betocchi (rojenega 1899) in Emilia Ville (rojenega 1915). Prvi je po rodu Piemontez, drugi Lombard. Glede na skrajno razliko med njunima slogoma bi ju morali postaviti v opozicijo, v resnici pa sta dvoje svetov, ki med seboj ne komunicirata. Betocchi, ki je opozoril nase leta 1932 z zbirko *Resničnost zmaga nad snom* (Realtà vince il sogno), je po zaslugi sreče v svoji poeziji, po zaslugi prepuščanja romantičnim vizijam in določene sentimentalne živahnosti, vnesel v sodobno italijansko poezijo nekaj, česar ni poznala: dih trepetajoče religioznosti, jesensko in večerno barvitost, hrepenenje glasu že na meji sanj. Njegov ritem je tako razpotegnjen, da pogosto zavrača tradicionalno metriko in se razveže v ljudsko pesem. Poleg tega, kakor je bilo že večkrat rečeno, tako kot za Machada tudi za Betocchi ne obstaja poetično stanje kot trenutna priložnost ali privilegirana osvoboditev od vsakodneвне proze, ampak gre za popolnoma neizdiferencirano možnost upesnitve življenja in vsakega njegovih trenutkov. Tako je v svojih zadnjih knjigah, *Martinovo poletje* (L'estate di S. Martino) in *Korak, še en korak* (Un passo, un altro passo), začel poglobljen dvogovor s smrtjo, vrsto slovés in nostalgij, ki se opirajo na testamentno modrost, ne da bi kadarkoli izgubile svojo slogovno jedrnatost, trdnost subtilno klasično umerjenega verza.

Villa pa se že od začetka podreja potrebi po celotnosti čisto drugačne, lahko bi rekli skrivnostne vrste. To je pesnik, ki ni »uraden«, izjemno plodovit je, a zmerom skrit, oče vseh sodobnih eksperimentiranj (vključno s tistimi Skupine 63), vendar brez vsakršnih posnemovalcev, tako da je v Italiji resnični nadaljevalec izkušnje Ezre Pounda in najbolj zagriženih nadrealistov. Od prvih »kosov, kompozicij, antifon«, ki segajo v leto 1935, pa do hipertrofiranih razvojev njegovega zdajšnjega jezika, je vse ena sama »igra« in vrenje, ki se samo deloma skladata z njegovo sicer razgibano biografijo. V teh delih je mogoče ločiti dva odločilna momenta: prvega je zaznamovala dialektalna in mimetična komponenta (*Zdaj — Oramai*, 1943), ki se izčrpa v petdesetih letih, naslednji moment, ki se začne s *plaquettes* in revialnimi objavami, se še zmerom razvija, tu francoščina in drugi jeziki (tudi tako imenovani *mrtvi*, latinščina in grščina) dobijo odločilno vlogo in tako sodelujejo v eksperimentu, ki nastopa proti italijanski prozodiji in metriki in se obrača v realnost, da bi razrušil tako zakone govornega jezika kot tudi zakone slovesnega in tradicionalnega tona. Ta prehod je mogoče opaziti že pri zbirki *Sedemnajst variacij na teme, predlagane za čisto*

fonetično ideologijo (Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica, 1955), višek pa je doživel v reviji EX, ki jo je Villa ustanovil pet let pozneje. Edina »vidna« plat njegovega dela je posvečena izjemno živemu in lingvistično inovativnemu prevodu *Odiseje*. Ves ostali del njegove pisane besede diha v prihodnost evropske poezije ali pa morda v fabuliranje starodavne, srednjeveške preteklosti, ko pesnik obnavlja njen občutek za koralnost in rapsodičnost, in to ne brez jeznih poudarkov proti banalnemu mitu tehnološke civilizacije. Vsekakor gre za primer, ki ga je zelo težko uvrstiti v vrste italijanske poezije v ozkem pomenu besede.

Če hočemo vsaj približno zvesto povzeti sedanje tendence, moramo na eni strani zabeležiti, kot smo že omenili, naraščajočo potrebo po pisanju v dialektu, kar je dalo včasih presenetljive rezultate (Albino Pierro, Biagio Marin, Tonino Guerra, Franco Loi, Alessandro D'Amico, Ignazio Buttitta), na drugi strani pa močno pobudo v smeri jezikovnega eksperimenta, celo pri pesnikih, ki so v preteklosti ostajali v krogu svoje negovane literarnosti; to pa je bilo moč precej natančno določiti. Če so najpomembnejši nosilci tako živahne pobude predstavniki Skupine 63 (od Sanguinetija do Giulianija, od Spatole do Porte), ki so ves čas ostali v polemični razdraženosti do vsake druge poezije, pa nikakor ne bi mogla držati trditev, da je današnja vitalnost italijanske lirike odvisna od pretirane lingvistične običajnosti, temveč je resnica ravno na nasprotnem bregu. Marsikdo je v svojem delu analiziral in razlagal najpomembnejše obrate v zadnjih tridesetih letih, a vodilo vsake raziskave je bilo zmeraj v izjemno razvejani lingvistično-formalni diskontinuiteti, zaradi katere naj bi neoavantgardistična izkušnja prav kmalu postala odvečna. To je zgodovinsko dejstvo, ki ga je preprosto treba upoštevati, tudi v pregledu, v katerem je nanizano kar precejšnje število imen in del.

Toda pogledjmo si najbolj značilne primere. V časovnem pogledu je na prvem mestu skupina pesnikov, ki so se pojavili v petdesetih letih (neodvisno drug od drugega po vseh italijanskih pokrajinah) in so jim hoteli pripisati ime četrta generacija. Spregovorimo predvsem o dveh med najboljšimi, to sta Bartolo Cattafi in Angelo Maria Ripellino, ki sta nas zapustila v zadnjih petih letih. Oba sta po rodu s Sicilije. Cattafi je zgradil svojo strastno človeško mitologijo v znamenju popotovanja, pustolovščine, in to že od svoje prve knjige *Vsredišču roke* (Nel centro della mano, 1951), v svoji zadnji zbirki *Suhi zrak ognja* (L'aria secca del fuoco, 1972) pa je prišel do žariščne točke svoje ekspresivne razdraženosti (ki ni daleč od določenih rezultatov ameriške 'beat generation'). Prizadeval si je za gosto, prav predmetno poezijo, nikoli za poezijo, polno razkošja in čustvenih izlivov, ki bi jo preoblikoval stalen metaforičen impulz; njegov namen je bil, da tako rekoč zažge besedno snov v trenutku njenega izgovora. Bistveno drugačna je Ripellinova izkušnja, njegova poezija se vsaj v začetnih fazah sklicuje na čisto druge vzore: še posebej na velike ruske in češke pesnike tega stoletja, ki jih je prevajal in poglobljeno preučeval. Zdi se, da se je prav zaradi tega v svojem zorenju izognil poti hermetične poezije, ki je bila tako rekoč obvezna za večino pesnikov njegove generacije. Vendar pa je poleg tega treba dodati, da so se spoznanja, ki jih je dobil od Holana, Rozanova, Belija, Mandelštama, Pasternaka, pri njegovi poeziji jasno oblikovala in usmerila k efuzivnemu, barvitemu, mediteranskemu diskurzu. V tem venomer spreminjastem tkanju se kažejo čudi osuplega ustvarjalca-

Trije iz vrha
sodobne
italijanske
poezije:
Giorgio
Caproni
M. Luisa
Spaziani
Mario Luzi



osebnosti, sanjača, grotesknega razlagalca najrazličnejših eksistencialnih situacij, ki se je pripravljen skriti za fasado melodrame in potem izza te namišljene scenerije pošilja med nas izraze jeze, usmiljenja, bratovske nostalgije za izginulim svetom. V njegovih najpomembnejših delih (*Sinfonietta*, 1972; *Čudovita zelena violina* — *Lo splendido violino verde*, 1976; *Jesenski barok* — *Autunnale barocco*, 1977) kar vrvi od neologizmov in arhaizmov, skovanih z neposnemljivo domišljijo, pri čemer gre za »ludistično« in »histrionsko« razsežnost jezika, iz katerega pesnik ustvarja svojo osebno leksiko.

Če še vedno ostanemo v okviru »četrte generacije«, sta tu spet dve osebnosti, ki se med sabo močno razlikujeta: Luciano Erba in Maria Luisa Spaziani. Pri prvem, Lombardu, ki je praktično objavil eno samo knjigo, *Moebiusov trak* (*Il nastro di Moebius*, 1980), je očiten vpliv Vittoria Sere-nija in Montaleja, vendar pa je ta vpliv presegel s formalno tankovestnostjo, ki ne dopušča nobenih dvomov o veljavnosti njegove izbire. Erba se je v bistvu s srečno roko dotaknil nekaterih spačenih območij razsvetljene in čutne senzibilnosti civilizacije, v kateri živi, območij, ki jih je okužilo na tisoče enodnevnih romantičnih iluzij, ki jih zmerom znova postavlja na laž odnos z industrijsko resničnostjo. Njegov neutemeljeni sentimentalizem se razveže v trezno občutje začudenosti, ki je vsa prepređena z aluzijami in patetiko. Pesnik je izredno pozoren do »kompleksov« današnjega življenja, ki se mu posmehuje in hkrati smehlja; pripravljen je priklicati pošasti zgolj iz užitka nad tem, da jih lahko fotografira.

Nasprotno pa je v temelju izkušnje Spazianijeve strast po odkrivanju in potreba po poimenovanju čustev z njihovim pravim imenom. Velja navesti njene pglavitne zbirke (*Sobotne vode* — Le acque del sabato, *Koristnost spomina* — Utilità della memoria, *Oko ciklona* — L'occhio del ciclone, *Prehod z verigami* — Transito con catene, vse do zadnje, *Geometrija nereda* — Geometria del disordine, 1981), ker vsaka od njih označuje naraščajočo polnost njene pobude, od neoromantike in simbolizma, ki ju ostro sluti kot obliki zavesti o čutnem svetu, prek pisanega metaforičnega ogledala po do magičnega znamenja prividov, srečanj, življenjskih presenečenj, v smislu montalejevskega sveta. Poezija Spazianijeve, ki je v jezikovnem pogledu zmeraj bolj vrtinčasta in očarljiva, vsakokrat znova v konkretnih pojmi, kjer niso izključene niti besedne igre, zastavlja vprašanje naključnosti in predestinacije njenega človeškega angažmaja in pri tem odpira prostor sprave med naravo in dušo, pri čemer ta prostor ni zmerom vezan na vnaprej določeno simetrijo in psihologijo. In tako se romantična in simbolistična shema začetkov postopoma sprevrača iz naravnost fenomenološkega opazovanja, v navidezno slogovno sproščenost, ki nikoli ne dela sile glasu in ritmu, vendar na skrivaj potrpežljivo dolbe in išče katarzo v najneznatnejših biografskih in eksistencialnih pripetljajih, ki se na belini listov sestavljajo v podobe klasičnega izraza.

Imena, kot so Nelo Risi, Giovanni Giudici, Silvio Ramat, Giovanni Raboni bodo še bolje pomagala razjasniti različne usmeritve »četrtle generacije«, čeprav so nekateri med njimi tako po svoji starosti kot po formaciji opozorili nase nekaj let pozneje. V primerjavi z vsemi naštetimi je brez dvoma Risijeva poezija, ki se hrani z »dejstvi«, v določenem smislu najbližja povojni angažiranosti. Toda v problematiki, ki jo načena Risi, tako imenovana dejstva v sebi ne nosijo zanesljivosti in šele po dolgem racionalnem preverjanju pride do lucidne razlage, ki iz njih izlušči pomen in jih prilagodi množici tokov čutne izkušnje. Po številnih zbirkah, kjer si brez premora sledijo spraševanja o našem času, je kot zadnja leta 1983 izšla knjiga *Izdelovalci »lepega«* (I fabbricanti del »bello«) — zaslužena dobitnica Mednarodne nagrade Eugenio Montale za poezijo — ki predvsem postavlja, tudi na biografski ravni, občutljivo vprašanje o odnosu med ustvarjalcem in umetniškim delom. Risi, ki se uspešno preizkuša tudi na drugih področjih (glasba, gledališče, scenografija, ples itd.), z ironično in žgočo melanholijo razkriva tudi usodo svoje poezije zmerom v negotovem ravnovesju med prisluškovanjem globini in užaljeno polemiko z množičnimi mediji — ki jih zavrača — glede politike in kulture.

Giovanni Giudici je suvereno dokazal svojo kvaliteto že z zbirko *Življenje v stihih* (La vita in versi, 1965). Kdor prebira to knjigo, zagleda pred sabo kot fizično in moralno panoramo svet neokapitalizma, kakor ga je mogoče opazovati, trpeti in prenašati od znotraj. To je prvokrat, vsaj v Italiji, da je kakemu pesniku uspelo skorajda fiziološko prodreti v dvoumne in vabljive izkušnje kvalificiranega dela v industriji. Ta pesniška zmožnost predstavitve teh izkušenj je prvo priznanje, ki velja Giudiciju, morda še pomembnejše od občudovanja pripomočkov njegovega plašnega pesniškega jezika (v zbirkah *Avtobiologija*, 1969, in *O, Beatrice*, 1972). Ta diskurz pa se tako rekoč v ničemer ne prilega Ramatu in Raboniju, ki sta, kot smo omenili, idealno blizu tej skupini pesnikov. Ramatov osebni dar je v tem, da je znal izraziti kot svojo tisto potrebo, ki ji je pripravljala

pot nova lirika v zadnjih dveh desetletjih: se pravi to, da se je treba izogniti plitvinam eksperimentalizma in se z močno čustveno pobudo znova povezati z gnoseološko in metafizično strogostjo minulega hermetičnega obdobja. To je cilj, za katerim si Ramat — eden najprodornejših preučevalcev sodobne italijanske poezije — prizadeva že od svoje prve zbirke, *Prazniki nekega mesta* (Le feste di una città, 1959), na tej poti je potem nadaljeval s svojim »baročnim« domislekom v *Žarečih ostrogah* (Gli sproni ardenti, 1964) in s še večjim zamahom in domišljijo v zadnji zbirki *Zima teorij* (L'inverno delle teorie, 1980), kjer je uspešno obvladal svoja izbrušena jezikovna orodja. Enako pot je prehodil Raboni, a v drugih krajih (Lombardija) in v okolju, ki je bilo bliže Montaleju in Sereniju, glavnima predstavnikoma »lombardske linije«. Raboni kot izobražen in izjemno umerjen pesnik skuša priti do dna skrivnostim spomina, ki ga ne dojema zgolj kot nekaj osebnega, ampak kot spomin časa, mest in tudi same umetnosti. Od knjige *Hiše Vetre* (Le case della Vetra) do zadnje zbirke *V mučnem snu* (Nel grave sogno, 1982) sledi pot, ki jo je opravil, pripovedni in dnevniški niti, je pa »tudi tlakovana s preiskovalnimi zapisniki v prozi,« če si pomagamo z mislijo P. V. Mengalda, »v živahnem, pa prav tako težavnem nagibanju k romantični montaži«.

Tako smo prispeli do zadnje generacije, ki je sicer, tako kot tudi drugod, doživela antipoetski protiudarec leta 1968. Tu se čutimo dolžni, da vsaj zarišemo vrsto približnih predstavitev v množici imen in naslovov. Težko je opraviti to nalogo na koncu že tako zgoščenega pregleda, saj bi med drugim terjala tudi več prostora. Že tako smo se morali odreči prikazu, če spet poenostavimo, ustvarjalcev, kot so Margherita Guidacci, pesnica najmočnejšega spiritualnega in religioznega utripa v novi italijanski liriki, pa Giorgio Orelli, ki ga odlikuje prefinjen izraz senzibilnosti in je, na švicarskem ozemlju, precej blizu »lombardski liniji«, potem imamo tu po marsičem zanimivo izkušnjo Giuseppa Bonavirija in Luca Canaliza, avtorjev, od katerih bi vsak zase terjal poseben prikaz.

Tema, o kateri bi bilo treba predvsem razmisliti v zvezi s potjo najmlajših, je še zmerom tista, ki jo je povojni čas zabeležil sicer na drugačen način: kako v poeziji izraziti družbeni in civilni angažma. Toda preden poiščemo odgovor, če sploh obstaja, bi se bilo primerno vprašati, ali dejstvo, da nenehno pretakamo tako kipeče in vrele mešanice iz sociologije in političnega diskurza v poezijo, ni že samo po sebi znamenje prav uročene nemoči. Nekateri, tako kot Dario Bellezza — senzibilen dedič Pennove sreče in »drugačnosti« — in Alfonso Berardinelli, ki je bliže pozicijam Fortinija in skupine Delavnica (Officina), so to tudi spoznali. In iz njihovih knjig resnično diha ozračje notranje svobode. Za Berardinellijevo knjigo *Učna ura na prostem* (Lezione all'aperto, 1979) je na primer značilna lapidarna in zgoščena raba političnega diskurza, v kiticah, kjer je močno prepoznaven ekspresionizem prve avantgarde. Drugod se je vrnil v modo ljubezenski diskurz, dokaz za to je bogata žetev mlade poezije v antologiji Antonia Porte, *Poezija sedemdesetih let* (Poesia degli anni Settanta, prva izdaja leta 1979). Tu se izkaže, da je eden najbolj avtentičnih nosilcev zadnjih let, Valerio Magrelli (rojen leta 1957), vnet preučevalec Prousta in francoskih avantgard z začetka stoletja. To je bržkone že dovolj za sklep, da se stavba poezije spet vzpenja na dobro vidnih temeljih precizne

literarnosti. To pa je nujno potreben pogoj za to, da beseda spet postane zaljubljena vase.

Kot potrditev tega novega stanja je poezija Danteja Maffie, Kalabreža, avtorja ene najzanimivejših knjig zadnjega leta, zbirke *Dragi Baudelaire* (Caro Baudelaire, 1983). Maffia zmore v notranjem diskurzu obnoviti današnjo tematiko zavesti o samem sebi, tako da na koncu doseže leopardijske kadence in nov moderni klasicizem.

Prev. Jaša Zlobec

Deset pesmi

Maria Luisa Spaziani

PRAZGODOVINA Seme je počivalo v globokem spanju ilovice,
magma mojega življenja ne-življenje je bila.
Krčevita sonca je prekrivala orjaška veka,
govor čakal je na oznanjenje abecede.

Prazgodovine temna plast, kolo, ki ni se zavrtelo,
kri se te spominja, ljubljeno naročje matere.
Trobenta ali flavta jaz brez tebe bi bila,
tišina, le delirij pod steklenim zvonom.

Brez tebe bi ljubezen, slepo steblo klorofila,
ne bila ponosna zmaga na valovih ničā.
Krik na vrhu užitka je zdaj tvoj občutek,
da vsaka nežnost dela zgodovino v senci večnosti.

* * *

Vidiš, kako nocoj se otok zvija
v svojih vetrovih, s kakšnim divjim besom
odtrgati se skuša od globokih
terciarnih boj, kako ves hrepeni
po razkropljenem letu svojih skorij
in listov, ki jih topli tok vrtinči?
To sarabando pride naj poslušat
kdor domovino išče, urejeno
življenje zase terja, kdor verjame
v jezove in utrdbe, v žlindrasto
odlivanje betona — in slep ne ve,
da smo le romarji na božji poti,