

Poesia lirica veemente: l'impegno politico nei giovani poeti britannici

David Nowell-Smith

Una delle tendenze più significative della poesia britannica contemporanea, in particolare quel tipo di poesia che prosegue la tradizione del modernismo, consiste in una nuova appropriazione della lirica come veicolo di una poetica prettamente politica, che risponda apertamente sia alla guerra in Iraq che alla crisi finanziaria degli ultimi quattro anni. In apparenza, la modalità lirica sembrerebbe una strana scelta formale per una poesia modernista politicamente impegnata – sia in quanto impegnata, sia in quanto modernista. Infatti, mentre la poesia politica aveva rifiutato l'accento che la lirica pone sull'espressione dell'individualità soggettiva per articolare invece modi di azione politica collettiva, il modernismo aveva decostruito ciò che considerava il troppo facile ricorso della lirica alla soggettività, preferendo esplorare un movimento proprio della lingua stessa dove il soggetto è al tempo stesso costituito e decentrato. Questo aspetto era particolarmente marcato nel modernismo americano, anche perché la piccola tela su cui la lirica 'europea' dipingeva sembrava inadatta a cogliere il dinamismo economico, la pluralità etnica e l'immensa vastità di terra e popolazione che i poeti consideravano i tratti distintivi dell'esperienza americana. Al contrario, i poeti britannici, sebbene molto influenzati dalle loro controparti americane di metà e tardo ventesimo secolo, hanno mostrato una ambivalenza nel loro rapporto con la tradizione lirica; in questo senso, figure influenti quali John Wilkinson e Denise Riley hanno cercato di recuperare la nozione di lirica in modi che avrebbero superato il modello soggettivistico e romantico con cui si era venuta ad associare (il termine "poesia lirica veemente", secondo le mie conoscenze, fu proposto per primo da Wilkinson). Sia Wilkinson che Riley insistono sul fatto che la costante importanza della poesia lirica risieda nella sua capacità di articolare modalità dell'esperienza che sono state cancellate, o soffocate, dallo sbocciare della fase neoliberale del capitalismo. La lirica resa "veemente", riconfigurata come mezzo per mettere in salvo l'umano, diventa il paradigma del gesto *politico*.

La scena poetica in Gran Bretagna sta attraversando un periodo di grande fermento, specialmente tra i giovani poeti; ai fini di questo articolo mi limiterò alle opere di tre scrittori affermati: Sean Bonney (nato nel 1969), Keston Sutherland (nato nel 1976) e Marianne Morris (nata nel 1981), le cui

competenze e specificità mi sembrano rappresentative di uno scenario più ampio. La prima importante raccolta di poesie di Bonney, *Blade Pitch Control Unit – Unità Controllo Passo Pale* (Salt, 2005), mette insieme poesie scritte tra il 2000 e il 2005, e nella dichiarazione che apre la serie “Filtch Screed” – “Sporciloquio” (2003-4), egli esprime un dilemma comune a molti dei poeti:

La poesia che non testimoni una presa di coscienza della radicale falsità delle forme (di vita) prestabilite è fallace. Capire la metrica attraverso tattiche da black bloc. Nessuno ha ancora articolato una lingua che non sia la lingua di coloro che stabiliscono, impongono e approfittano dei fatti. La lingua è conservativa.

(*Blade Pitch Control Unit*, 87)

Il riferimento ai ‘black bloc’ riguarda una tattica utilizzata dai dimostranti anarchici che si oppongono alla formazione di gruppi identificabili per evitare di essere messi con le spalle al muro dalla polizia. Seguendo l’analogia di Bonney, il ritmo destabilizzerebbe la capacità della lingua di fissare significati ed identità e con ciò destabilizzerebbe la coercizione ed il conservatorismo che stanno alla base del significato linguistico. Ma può la sua metrica da black bloc parlare “una lingua che non sia la lingua di coloro che ‘stabiliscono, impongono e approfittano dei fatti’”? È da questa difficoltà che nasce l’impellenza dell’opera di Bonney: prendendo come punto di partenza un ansimante “io lirico”, egli vuole fare a pezzi la lingua dall’interno, spingendo continuamente la grammatica ed il ritmo fino al punto di rottura. La sua figura poetica è quella di un *poète maudit* radicalizzato il quale, come egli stesso scrive nelle “Note su Baudelaire” che accompagnano la sua traduzione e trasfigurazione di *Les Fleurs du Mal* (Veer, 2008), ha la funzione di “un intruso, un disturbo, un potenziale parassita all’interno del corpo capitalista senza macchia”.

La veemenza di Bonney è diretta verso la violenza – spesso invisibile – del capitalismo, nascosta tra i lavoratori sfruttati, le fuoriuscite di petrolio e i rifiuti tossici e i prigionieri politici dei dittatori ‘alleati’; la violenza che egli compie sulla lingua ha il preciso scopo di rendere palpabile la violenza del capitalismo finanziario stesso. Per Bonney, ciò significa spesso convogliare tale violenza verso il lettore che, come egli afferma nel brano finale in prosa tratto da “Filtch Screed”, si sottomette volentieri all’invisibile violenza del capitale:

Le cose importanti non sono mai state comunicate con gentilezza al pubblico: e questo specifico pubblico, che è stato interamente privato della libertà e che ha tollerato ogni sorta di abuso, merita meno di chiunque altro di essere trattato con gentilezza.

(LECCALO –

(*Blade Pitch Control Unit*, 121)

Il lettore subisce un ‘abuso’ per la propria complicità involontaria nella radicale falsità del significato convenzionale, ma anche perché l’abuso di Bonney vuole rendere manifesto l’abuso decisamente più nocivo che il lettore accetta ogni giorno. Leggendo *Blade Pitch Control Unit* spesso ci si sente bombardati, sia attraverso le sue invettive (“LECCALO –”) che attraverso la sua metrica; il potere estetico – spesso irresistibile – di questo bombardamento è allo stesso tempo una rappresentazione della rabbia politica e un tentativo di suscitare la rabbia negli altri, rimanendo dolorosamente consapevoli della propria impotenza di fronte alla generale anestesia politica dei contemporanei.

La rabbia gioca un ruolo altrettanto galvanizzante nelle prime opere di Marianne Morris. Come Bonney, Morris identifica un interesse politico nell’incontro del poeta con la propria lingua ed in “La Langue S’abandonne” nella raccolta *Tutu Muse* (Fly by Night, 2007) ricorda di aver ricevuto un messaggio sulla segreteria telefonica dove le si chiedeva “Sei disponibile a lavorare? Qui ho un posto vacante nella / commercializzazione della lingua”. Ma mentre Bonney vede questa commercializzazione come costitutiva di *tutto* il linguaggio in una società basata sulla coercizione implicita, per Morris ciò non è ancora un *fait accompli*; se la lingua può essere commercializzata, questo implica che non è ancora stata inghiottita dal commercio. Ciò conferisce un tono decisamente diverso alla sua resistenza e alle modalità con cui lei indirizza la propria rabbia.

Le poesie liriche veementi di Morris e Bonney non hanno solamente uno scopo didattico; esse mirano a salvaguardare qualcosa di specificatamente umano che l’inumano capitale potrebbe soffocare. Ciò diventa sempre più importante nelle loro opere più recenti, riflettendo in parte un cambiamento nell’immediato contesto politico: a metà degli anni 2000 la loro rabbia era diretta al coinvolgimento della Gran Bretagna nella guerra in Iraq; dal 2007 la questione più impellente per la sinistra è stata l’economia neoliberale che ha portato al crollo finanziario e al suo non meno terrificante costo umano. Il problema per molta arte politica è resistere alla tentazione di proiettare l’indignazione morale su figure singole di malvagità (Tony Blair svolge questa funzione in molte delle opere di Bonney e Morris prima del 2007), ed incanalarla piuttosto verso una critica forense del sistema socio-economico che permette tali iniquità e sofferenze. La concentrazione della lirica sull’individualità potrebbe permettere a Bonney e Morris di salvaguardare qualcosa dell’umano che supera l’inumanità del capitale contemporaneo; ma la stessa concentrazione sull’esperienza individuale rischia di limitare la vastità sistematica di tale capitale.

Forse il tentativo più coordinato di sfuggire a questo doppio legame si trova nelle opere composte negli ultimi cinque anni da Keston Sutherland. La sua lunga ed importante poesia “Hot White Andy” (Barque Press, 2007) è strutturata come una lettera d’amore a un certo “Andy Cheng”, direttore generale di una ditta commerciale cinese: la presenza dell’apostrofe nella poesia si combina così ad un’attenzione alla realtà sistemica del movimento globalizzato del capitale. L’opera più recente di Sutherland, “Odi a TL61P”, prosegue questa concezione, solo che ora l’oggetto d’amore, TL61P, è un’asciugatrice (ormai fuori uso) della Hotpoint.

Le Odi utilizzano questo concetto come base per cogliere una sorta di totalità metonimica della macchina capitalistica; il continuo cambiamento di interlocutore nella poesia e l’intersecarsi dei temi dà origine ad un *bricolage* di eventi tra loro collegati trasversalmente: le sommosse per il cibo causate dall’aumento dei prezzi dovuto alle speculazioni dei commercianti nella guerra delle droghe nel Messico del Nord; i tentativi dei proprietari della Formula 1 di impedire la cancellazione del Gran Premio di Bahrain del Febbraio 2011, mentre in strada le truppe facevano fuoco sui dimostranti pro-democrazia. In ognuno di questi casi, il residuo umano lasciato dal capitalismo viene ri-sublimato all’interno del capitalismo in quanto sistema, ed il rivolgersi in modo specificatamente lirico *al* capitale serve a legare insieme il sistemico e l’umano. Impressionante nell’opera di Sutherland è la centralità che assume il tropo dell’amore – in particolare come strumento per rivolgersi al capitale in quanto sistema. In “Hot White Andy” tale amore è danneggiato e dannoso. L’apice emotivo della poesia è una lirica rivolta ad un destinatario diverso, molto più intimo di Andy Cheng, dove il desiderio di comunicare in modo autentico (“Sono interessato a comunicartelo”, dice la voce di Sutherland al suo interlocutore) è continuamente interrotto da accessi compulsivi di virtuosismo e ‘rumore’. Ad esempio:

Ti intenerisci dentro quando
mangiare stessi ristoranti e stare insieme disse Mr. Mustapha
Ti indurisci dentro quando
Brushroll___Agitator_Parts_565.html interrompi tentativi di connessione

“Interrompi tentativi di connessione” non indica soltanto un sito web in disuso, bensì, descrivendo la futilità dei tentativi di comunicazione da parte di colui che ama, è anche un comando che la poesia stessa impartisce. Nella pagina precedente della poesia il ritornello “Ti intenerisci dentro” e “Ti indurisci dentro” era già stato sottoposto ad un trattamento ironico: “un work in progress poetico cervelletto retrò / pieno di *ti intenerisci* e *ti indurisci*, così tanto di moda / stivalare senza gambe della seconda persona astratta”; ora il ritornello fallisce non come farsa ma come tragedia, dal momento che le

aspirazioni più ad ampio raggio della poesia si trovano ad essere incompatibili con il proprio destinatario più intimo:

Aspetto a dirlo.
Adesso te lo dico, senza di te in faccia e senza
sapere quanto è stupido
il mio desiderio per la prossima moda: CINA.

Con “CINA”, Sutherland ritorna all’oggetto d’amore al centro della poesia, Andy Cheng – la lirica amorosa cede il passo al poema eroicomico sull'ondata irresistibile del nuovo superpotere economico. L’intimità è irrimediabilmente danneggiata. L’amore diventa un concetto attraverso cui rivolgersi al capitale, ma così facendo perde la possibilità di un intimo, autentico contatto umano.

Nella sua opera più recente, al contrario, Sutherland crede che l’amore offra una possibilità di superare il capitale, e di stabilire quello stesso contatto umano a cui “Hot White Andy” ambisce senza successo. Questo è forse più evidente in uno dei sonetti di dodici versi raccolti in *The Stats on Infinity - Le statistiche sull’infinito* (Crater Press, 2010):

La giustizia emergerà dal ciclo di lavaggio delle crisi
per verificare che la sovrapproduzione è amore,
con unghie per strappar via l’etichetta col prezzo
l’immondizia piena di inflazionate api domestiche,
la cui lunga funzionalità allegorica
è il logaritmo della nostra base materiale,

eppure ciò di cui proviamo a liberarci svuotando
i suoi polmoni carichi di linfa nell’inceneritore
ritorna più tardi con una vecchia melodia,
un ritmo che crede di contrastare con la morte,
ma il cerume non può fermare quel ronzio,
l’orchestra della nostra infinitezza dentro di noi.

I versi iniziali non alludono soltanto all’asciugatrice della Hotpoint delle “Odi”, ma anche alla crisi capitalista: la sovrapproduzione nell’economia marxista è un eccesso strutturale di offerta rispetto alla domanda, il momento in cui l’accumulazione capitalista si inghiotte da sé. Con un solo gesto, la sovrapproduzione distrugge i profitti ed insinua quella superfluità materiale che è la condizione necessaria per la libertà in un’utopia comunista. Sconfiggere il capitalismo attraverso le sue operazioni economiche è esplicitamente legato all’eccesso romantico – un eccesso che, unendo gli amanti nella realtà di tutti i giorni, è anche “la nostra base materiale”. Questo

stesso gesto utopistico viene rafforzato nella seconda strofa con il gioco di parole sulle api domestiche il cui “buzz” – allo stesso tempo un ronzio e una melodia – non può essere tenuto a bada nemmeno dal cerume. E infatti, la musica offrirà una via di fuga dalla forma-merce, in quanto la sovrapproduzione dell’amore rende udibile “l’orchestra della nostra infinitezza dentro di noi”, un “noi” che collega l’intimità di amante e amato e l’universalità della condizione umana.

In questa poesia, l’amore sembra assolvere i compiti della politica, e con più successo della politica stessa. Si tratta di una mossa, comunque, che sia Morris che Bonney trovano sospetta. Bonney ritiene che i vari tropi e strategie che la lirica si permette di adottare siano complici del sistema che egli vuole smantellare. Nella sua opera più recente, *The Commons – La gente comune*, una serie di sonetti irregolari pubblicati online nel corso degli ultimi due anni, e poi in forma cartacea nel Settembre 2011, presenta così i reietti del capitale:

noi con le nostre bocche cadenti
siamo fanciulle,
i rating del credito infilati tra i fiori.

Come il reietto politico richiama alla mente l’immagine della “fanciulla” con i fiori nei capelli (solo che si tratta di rating del credito che le spuntano fuori dal cuoio capelluto), egli è trascinato nuovamente nello scambio capitalistico in quanto sistema di valori fondamentale benché invisibile alla base del suo repertorio di immagini ed archetipi. Ma lo humour nero lo distanzia anche da tale sistema: dietro l’immagine delle fanciulle con i rating del credito nei capelli scorgiamo non solo l’iconografia pre-raffaelita ma anche il manifestante contro la guerra del Vietnam che mette un fiore nella canna del fucile di un soldato fuori dal Pentagono nel 1967. Se Bonney vuole prendere in giro il pacifismo melenso del “flower power”, vuole anche isolare il cruciale passaggio da esercito ad agenzia di rating come arma imperialista prescelta. Lo humor va di pari passo con la riflessione politica.

L’articolazione di una posizione politica oppositiva è al centro della raccolta più recente di Morris, *Commitment – Impegno* (Bad Press, 2011), il cui titolo oscilla intenzionalmente tra l’impegno politico e le relazioni romantiche. Più rigorosa sia di Sutherland che di Bonney, Morris rifiuta di lasciare che le vicissitudini scaturite da un dilemma personale o politico possano trovare sfogo in una qualunque forma di sublimazione. Ogni tentativo di ‘impegnarsi’ romanticamente sembra oppresso dal cinismo fin dall’inizio, con massima efficacia nell’auto-descrizione della poetessa “Io, con cui tu scopi” (9), dove l’accuratezza grammaticale e l’introduzione del destinatario lirico si scontrano con la disillusa prosaicità della crudele doppia valenza dell’espressione “to

fuck with” (avere un rapporto sessuale con qualcuno, trattare male qualcuno). Ma se il suo impegno politico sembra più immediato, il problema di come mantenere una posizione politica è carico di tensione, come dimostra il seguente passaggio di auto-riflessione:

Come mi sposto da questa
pagina alla politica in ebollizione reggendo il vassoio da tè
dell'incertezza che io magra e bionda avrei
potuto essere una gran banchiera e con i miei fondi saccheggi-
ati salvare l'economia della California.

“Impegno – Un'Ode” (*Commitment*, 11).

Il passaggio dalla scrittura alla “politica in ebollizione” viene qui problematizzato attraverso l'immagine della visione ironica della poetessa-banchiera che salva dalla bancarotta uno stato americano. Proprio come le “fanciulle” di Bonney, il reietto politico è di genere femminile: “reggendo un vassoio da tè”, deve scegliere tra due diversi ruoli femminili, la casalinga e la rampante ragazza di città. Ma mentre la scrittura di Bonney costruisce un “noi” ironico ma provocatorio, i cambiamenti di registro di Morris complicano la modalità attraverso cui la poetessa incanala la sua rabbia, che finisce per essere diretta non tanto verso la “politica” quanto verso l'interno, verso ciò che teme essere la sua definitiva inadeguatezza.

Sia Bonney che Morris esprimono esasperazione per l'impossibilità di liberarsi dalle modalità del discorso, sempre e comunque soggetto al dominio da parte del capitale. Nonostante ciò, Bonney mantiene una chiara opposizione politica attraverso la sua veemenza lirica, ed è cruciale che essa sia una posizione *collettiva*, che è la condizione essenziale del cambiamento politico genuino, ma anche, come Bonney ha recentemente sostenuto nel suo blog (abandonedbuildings.blogspot.com), la grande intuizione di Rimbaud “*je est un autre*”. Il dilemma politico esplorato da Morris, per contro, oltre ad essere pervaso da una rabbia molto politica, è diffidente nel prendere determinate decisioni politiche, o nello spostarsi dal piano personale a quello collettivo.

In un recente saggio apparso sulla rivista online *The Claudius App* (theclaudiusapp.com), Morris si è mostrata in disaccordo con ciò che lei chiama “ironia critica”, dove le immagini della cruda realtà sono utilizzate in modo tale che “l'immagine viene rimossa dalle condizioni cariche di ideologia dalle quali ha origine, e resa trasparente”. La sua paura è che tale ironia rimanga imprigionata in una logica binaria e sia dunque incapace di “prendere una decisione o di cercare a tentoni nuovi ruoli”. La sua banchiera salva-California dimostrerà un'ironia che resiste alla costruzione di opposizioni e

che si concentra invece sul gioco creativo. Mentre questo appello all'immaginazione potrebbe sembrare di primo acchito la mera consolazione di una poesia inefficace, il suo accenno alla libertà avvicina Morris all'utopia proposta nel sonetto di Sutherland.

Anche in Sutherland troviamo un senso di ironia in accordo con la sua modalità retorica di sincerità lirica: l'immagine romantica iperdeterminata delle "api domestiche" che offre speranza simbolica dal contenitore dei rifiuti rasenta l'assurdità; ciò diventa centrale per l'esperienza d'amore salvifica ed umanizzante che propone la poesia.

La voce di questi tre poeti è emblematica nell'esprimere le ansie che uniscono molti dei giovani che scrivono poesia politicamente impegnata nella Gran Bretagna attuale. Come si può abitare un'egemonia linguistica capitalista per indagare i limiti del capitalismo neoliberale, sia in quanto sistema economico che in quanto metafisica? Come può la lirica salvare le esperienze umane che sono soffocate sotto la tirannia del capitale? E d'altra parte, come possiamo conciliare la concentrazione della lirica sull'umano con l'analisi del capitalismo in quanto sistema? Morris si preoccupa di dare voce ad un impasse politico individuale attraverso il suo humour nero che diventa rabbia di fronte alle cose, coniugata con una sensazione di impotenza e consapevolezza della complessità del mondo; Bonney punta a mantenere uno spazio collettivo ed oppositivo dal quale sfidare e superare la struttura discorsivo-economica del capitale; Sutherland trasforma il capitale stesso nel suo destinatario, per concepire alla fine un'utopia. In questo, essi sono rappresentativi della diversità e della impellenza della poesia odierna in Gran Bretagna.

(Traduzione di Daniela Salusso)