

Giuliano D'Amico

Tilbake til fremtiden

Massimo Ciaravolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di D'Amico, G. (2020). *Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen* (Ritorno al futuro. Håkan Sandell e il Retrogardismo nordico). Oslo: Scandinavian Academic Press, 331 pp.

Giuliano D'Amico è professore associato di letterature nordiche ed è attivo in Norvegia già da diversi anni nonostante la giovane età. Il suo primo compito come ricercatore è lo studio dell'opera di Henrik Ibsen, poiché lavora al Centro di Studi Ibseniani dell'Università di Oslo. E infatti D'Amico si è affermato come ibsenista e storico del teatro con la sua tesi di dottorato e prima monografia del 2010, in inglese, *Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*. Lo statuto del Senter for Ibsen-studier permette tuttavia ai suoi ricercatori di lavorare anche ad altri progetti. La nuova monografia di D'Amico è il bel risultato che scaturisce da questa possibilità.

Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen, magistralmente scritta in norvegese, tratta di poesia contemporanea scandinava. Al centro dell'indagine sono il movimento poetico e artistico svedese-norvegese detto 'Retrogardismo' dai suoi stessi esponenti, sviluppatosi tra il 1995 e il 2011, e soprattutto la voce poetica di maggior spicco che dal movimento è emersa, quella del poeta svedese Håkan Sandell (1962), originario di Malmö ma residente a Oslo da molti anni. *Tilbake til fremtiden* può essere definita a pieno titolo la prima monografia su Sandell; al tempo stesso l'approfondimento monografico risulterebbe impensabile se non fosse conte-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-07-22
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ciaravolo, M. (2020). Review of *Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen* by D'Amico, G. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 309-316.

stualizzato all'interno di un'esperienza poetica e artistica che è stata anche condivisa e collettiva, quella appunto del Retrogardismo. Per questo, all'opera di Sandell è accostata quella di altri esponenti del movimento, ad esempio lo svedese Clemens Altgård, che con Sandell ha pubblicato il manifesto *Om retrogardism* nel 1995, oppure i poeti norvegesi Bertrand Besigye e Cornelius Jakhelln, i quali, pur non facendo parte della cerchia ristretta, hanno mostrato una certa affinità e dialogato con le idee e le pratiche retrogardiste.

D'Amico argomenta in modo chiaro e stringente. Compresi tra un Prologo e un Epilogo, troviamo sette capitoli; nel primo di questi, fondamentale, si discutono il fenomeno del Retrogardismo e le sue relazioni con la tradizione del Modernismo e dell'avanguardia nella poesia nordica. I successivi sei capitoli offrono, dopo un sintetico ma puntuale inquadramento teorico, letture ravvicinate delle poesie di Sandell (e in misura minore degli altri autori) secondo alcune tracce specifiche, rispettivamente Tradizione, Tecnica, Figurazione, Ideologia, Luogo ed Esoterismo: tutte dimensioni importanti, che permettono al lettore di avvicinarsi alla voce di Sandell e alla sua poetica. In una conclusiva Appendice, D'Amico si sofferma brevemente sulla poetica di Pier Paolo Pasolini, una fonte d'ispirazione per Sandell che più volte compare nel corso della trattazione. L'opera di Pasolini mostra analogie con il Retrogardismo nordico nella misura in cui rinnova le forme della letteratura e del cinema attraverso un ricorso antagonistico a procedimenti e culture della tradizione, alta o popolare, in chiave d'interpretazione del presente; Pasolini deve per altro spesso constatare, con amarezza, il mutamento antropologico delle «sue» classi popolari, omologate ai miti moderni del materialismo e del benessere. I brani citati delle poesie di Pasolini sono tradotti da Camilla Chams.

Un punto nodale del lavoro è il rapporto del Retrogardismo con il movimento delle avanguardie, presupposto per l'affermazione del Modernismo nella poesia e nelle letterature nordiche dagli inizi Novecento. Come fa notare D'Amico, si tratta di un rapporto ambivalente. Da un lato, Sandell e Altgård si pongono provocatoriamente contro, a partire dal nome che scelgono (mutuato da un movimento sloveno), e fuori della matrice avanguardista e modernista. D'altro lato, l'alternativa che essi propongono non è da intendersi come pura restaurazione del passato - né nei procedimenti poetici né nella visione del mondo - ma si configura come ulteriore innovazione, dunque una proiezione in avanti, un recupero del passato rivolto al futuro. È vero che i procedimenti del Modernismo hanno rappresentato lo «scarto dalla norma» - attraverso il verso libero e una più libera associazione d'immagini, oltre l'ordine discorsivo e sintattico degli enunciati - e hanno scardinato la tradizionale poesia metrica e rimata per dare espressione alle inquietudini e al senso di frantumazione dell'umanità novecentesca; secondo i retrogardisti nordici, tuttavia, il Modernismo, soprattutto nelle sue varianti tarde e post-

moderne, è diventato esso stesso un sistema chiuso, una tradizione indiscutibile senza più molta capacità di rinnovarsi. Sostanzialmente ha dunque luogo qui una nuova interazione dinamica tra tradizione e innovazione - anche attraverso l'uso di manifesti e dibattiti che creano una piattaforma e uno spazio d'azione per la nuova pratica poetica, un fenomeno che dalle origini caratterizza le diverse poetiche moderniste, alla conquista di uno spazio nel campo letterario. Pur senza dare una risposta univoca al quesito, D'Amico pone la domanda: il Retrogardismo è dunque un movimento totalmente alternativo al Modernismo, oppure, nonostante l'antagonismo, una sua nuova espressione? Il riferimento all'elaborazione teorica dei francesi Antoine Compagnon (1990 e 2005) e William Marx (2004), verso la conclusione del primo capitolo (47-53) ma anche a conclusione dello studio (302-3), sembra fare propendere D'Amico verso l'idea che i Retrogardisti siano pur sempre in un rapporto di dialogo con il Modernismo, non possano cioè prescindere dai suoi risultati, ma cerchino nel contempo risorse poetiche alternative per interpretare la condizione presente. Gli antimoderni sono i moderni per eccellenza, coloro che con maggiore sensibilità colgono le aporie del vivere in un'epoca dove tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria (per citare la nota formula di Karl Marx), e dove ancorarsi al retaggio culturale passato può rivelarsi una forma di resistenza, un modo per porsi in relazione attiva con il presente.

Obiettivo dichiarato di D'Amico è di aderire con curiosità e apertura alla poetica retrogardista. Egli riesce a farlo indagando in profondità sulle sue premesse e i suoi esiti; così può, ad esempio, illustrare le forti relazioni intermediali con il coevo movimento di artisti e pittori figurativi di Oslo, oppure discutere in modo equilibrato delle presunte implicazioni politiche reazionarie del Retrogardismo, accusa mossa spesso da poeti e critici che si riconoscono nel Modernismo, e che D'Amico dimostra essere priva di fondamento nel caso di Sandell. Il rischio dell'argomentazione stringente di D'Amico può essere che a volte egli, per così dire, aderisca troppo al punto di vista retrogardista, finendo per affermare qualcosa che, se aiuta a chiarire le posizioni dei retrogardisti rispetto al Modernismo, produce un giudizio sommario su ciò che i poeti modernisti, compresi i tardo-modernisti e i post-modernisti, hanno in realtà prodotto dagli inizi del Novecento a oggi, nel Nord Europa e altrove. D'Amico osserva ad esempio che l'egemonia del Modernismo ha danneggiato e tendenzialmente cancellato forme letterarie della tradizione come il verso metrico e «legato» (17); un'idea in linea con il pensiero di Sandell, il quale ritiene che il verso libero non solo abbia eliminato metro e rima ma, alla lunga, anche il senso del ritmo - elemento irrinunciabile al fine di suscitare incanto, evocazione.

Il lettore riflette sul fatto che, tanto nel «metodo mitico» teorizzato da T.S. Eliot, quanto nella pratica di grandi poeti modernisti nor-

dici (Vilhelm Ekelund, Pär Lagerkvist, Karin Boye, Gunvor Hofmo, Olav H. Hauge, Inger Christensen, Tomas Tranströmer, solo per menzionarne alcuni) il recupero in chiave moderna delle forme e dei contenuti poetici della tradizione, siano essi giudaico-cristiani, classici, orientali, norreni, medievali o della prima età moderna, è un procedimento ricorrente e, si potrebbe quasi dire, dovuto e ovvio. Come ha osservato Georg Steiner in *After Babel* (1975) i modernisti sono coloro sui quali, nel disgregante contesto della modernità, è paradossalmente ricaduto il compito di salvare e custodire la tradizione, più che di cancellarla:

We know now that the modernist movement which dominated art, music, letters during the first half of the century was, at critical points, a strategy of conservation, of custodianship. [...] The apparent iconoclasts have turned out to be more or less anguished custodians racing through the museum of civilization, seeking order and sanctuary for its treasures, before closing time.¹

Sulla mancanza di ritmo che Sandell imputa alla tradizione modernista, si potrebbe rievocare il valore liberatorio che la rinuncia alla metrica ebbe per Edith Södergran, careliana di lingua svedese, la prima grande poetessa modernista nordica, la quale affermava nella breve nota introduttiva alla sua seconda raccolta *Septemberlyran* (La lira di settembre) del 1918:

Che la mia scrittura sia poesia nessuno lo può negare, che sia verso non voglio affermarlo. Ho provato a costringere entro un ritmo alcune poesie riluttanti, arrivando in tal modo a comprendere che posseggo il potere della parola e dell'immagine solo in piena libertà, ossia a spese del ritmo.²

E comunque si può osservare che nella tradizione di verso libero nel Nord non si rinuncia per forza al ritmo, sia quando il poeta, attivando la memoria, riutilizza in forma integrale o disgregata i metri della tradizione, sia quando intende prescindere. D'Amico distingue anche la rielaborazione, per così dire seria, dei retrogardisti del patrimonio poetico del passato (forme espressive, immagini e contenuti) dalla ripresa «ironica» e mirata al pastiche, che sarebbe tipica della poesia postmoderna (39, 92). Ma non è una generalizzazione? In modo penetrante D'Amico legge, ad esempio, la ripresa del mito di

¹ Steiner, G. [1975] (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 488-90.

² Södergran, E. [1990] (1992). *Samlade skrifter* (Opere complete) Vol. 1, *Dikter och aforismer* (Poesie e aforismi) Stockholm: Wahlström & Widstrand, 65; trad. dell'Autore.

Orfeo ed Euridice nella poesia retrogardista (73-9); mi domando, allora, se una paragonabile ripresa da parte del poeta danese contemporaneo Morten Søndergaard - in un poema epico ambientato per le strade dell'odierna Napoli, incluso nella raccolta *Et skridt i den rigtige retning* (Un passo nella giusta direzione) del 2005 - abbia qualcosa di ironico o sia un pastiche, sebbene si ponga in continuità con la tradizione poetica modernista e postmodernista. L'intento di Søndergaard pare in verità altrettanto serio.

Tuttavia queste obiezioni, o piuttosto domande aperte, restano marginali, perché lo studio di D'Amico non vuole e non può assumersi il compito di rileggere la poesia modernista nordica, ma intende farci aderire alla posizione retrogardista per comprenderla criticamente. Da sempre, inoltre, i manifesti non valgono tanto per il loro oggettivo contenuto critico, ma come trampolino di lancio per un'innovazione letteraria. Chi può credere oggettivamente che i drammi di Ibsen siano piatto naturalismo, come voleva il giovane iconoclasta Knut Hamsun? Eppure, senza le sue conferenze polemiche Hamsun non si sarebbe creato lo spazio di cui aveva bisogno per fare sentire la sua voce, e inaugurare così un'opera (modernista) di valore assoluto. Del resto D'Amico sottolinea puntualmente tale esigenza di spazio di manovra dei retrogardisti attraverso i manifesti e le polemiche (ad esempio la polemica contro la tendenza del cosiddetto «materialismo linguistico» nella poesia postmodernista svedese, variante della *Language Poetry*, con il suo accento sulla materialità della lingua più che sul suo significato), e sottolinea altresì un centrale aspetto del profilo autoriale di Sandell, emerso già dagli esordi negli anni Ottanta con il gruppo detto «La banda di Malmö»: la consapevole scelta di una periferica e dislocata posizione da outsider. I giovani poeti di Malmö si riferivano più alla poesia danese e di Copenaghen (la rivolta romantica e postmoderna di Michael Strunge in primis) che non al Modernismo di Stoccolma, ormai vero centro istituzionale e vicino agli ambienti accademici; come poeta maturo, Sandell è singolare per il fatto che la sua città intima è diventata Oslo - anche quale luogo della poesia, come è indagato in bel capitolo del libro - mentre la lingua è rimasta lo svedese. In tale contingente dinamica tra le periferie e un centro diventato ormai dogma indiscutibile (il «Modernismo» di matrice stoccolnese) va anche inquadrato l'antagonismo di Sandell, non tanto dunque verso il Modernismo nella sua storia secolare e nella sua molteplicità di espressioni nel Nord.

Detto tutto questo, i meriti del lavoro di D'Amico sono notevoli, per l'inquadramento teorico scandinavo e internazionale sulla ormai vasta critica all'egemonia modernista, di cui il Retrogardismo è un'espressione; per il chiarimento dei contesti biografici, culturali e artistici e - aspetto più importante - per la lettura incisiva e le sensibili analisi delle poesie di Sandell, che ci avvicinano a un autore ancora poco conosciuto, un poeta vero e di talento, che rivendica la dimen-

sione artigianale del suo mestiere e ci parla con una voce autentica e con un'umanità che suscita simpatia. Per sintetizzare l'indole del poeta, D'Amico parla di «quest'ottimismo umanistico che è dunque un ottimismo della sconfitta: la fiducia che sia ancora possibile trovare un nocciolo di umanità, a dispetto delle tragedie e della frammentazione della modernità» (61). La poesia antica - cristiana, classica, norrena, medievale, rinascimentale e barocca - offre quindi a Sandell un possibile valore salvifico, un momento epifanico; questo retaggio si manifesta puntualmente, però, nella condizione presente, nella vita contemporanea e nelle sue esistenze anonime, spesso osservate dalla prospettiva della strada o dei luoghi / non-luoghi che riempiono la nostra più prosaica quotidianità. Trovo in tal senso qualcosa di autenticamente baudelairiano nella disposizione di Sandell, un «saggio teosofo di strada» secondo la definizione del suo traduttore americano Bill Coyle (95). La definizione che il poeta dà del ritmo e della sua funzione indica qualcosa «legato al battito e al respiro, che possa mettere da parte l'io quotidiano del poeta e dare accesso alle sopite fonti di energia che sono in attesa». In questo esercizio sacro della poesia, che per altro ricorda da vicino il sonetto programmatico «Andakt» (Devozione), del grande poeta di Malmö Wilhelm Ekelund di inizio Novecento, classicista e modernista al tempo stesso, Sandell non prescinde mai tuttavia, come detto, dalla sobria percezione quotidiana entro cui si manifesta la visione «passata» quale momento interpretativo, rivelatore ed epifanico.

Lo sguardo di Sandell verso l'Altro è empatico; possono essere altri outsiders, gli immigrati di Oslo, i bambini, la natura o una prostituta notturna a concedere l'intuizione di una condivisa condizione di anelito e nostalgia che unisce il creato. La città di Oslo, profondamente amata e interiorizzata, può anche essere oggetto di disincantata critica per le crescenti differenze sociali e la segregazione che la caratterizzano: «Så total är konsumismens seger att tårarna / hos Pasolini helt torkat ut i våra ögon» (Così totale è il trionfo del consumismo che le lacrime / di Pasolini si sono asciugate del tutto nei nostri occhi) (240). Anche l'interesse di Sandell verso l'occultismo, lo gnosticismo, l'alchimia, lo sciamanesimo si caratterizza, più che come pura ripresa del passato, come attualizzazione di percorsi conoscitivi «perdenti» con l'affermarsi del Positivismo e del Progresso, esclusi da ciò che Michel Foucault chiama «l'ordine del discorso». Il richiamo alle tradizioni esoteriche esprime la tensione del poeta verso una più elevata dimensione spirituale, ma senza eliminarne la pacata, laica e spesso disincantata percezione della quotidianità contemporanea.

Dal punto di vista formale, il verso di Sandell rielabora spesso in modo personale una forma ibrida tra endecasillabo e verso knittel, un verso della tradizione germanica medievale e della prima età moderna, dunque pre-classicista, che già in origine era duttile, basato

su quattro accenti e un numero variabile di sillabe, adatto a un andamento narrativo. Forse proprio qui risiede una fondata obiezione di Sandell alla tradizione modernista, che oltre al verso libero ha cercato una lingua priva della discorsività «logorata dall'uso» e della narratività, prediligendo il legame associativo, oltre la logica e il concetto. Sandell, per contro, ha bisogno di un andamento narrativo e riflessivo, per quanto anche evocativo e «magico» (D'Amico parla di effetto di litania). Anche qui, non mancano altri esempi di *long poem* e di poesia narrativa nella tradizione del Modernismo scandinavo.

In conclusione, di fronte a questo importante studio di Giuliano D'Amico, così ricco di spunti, posso solo rammaricarmi del fatto che, come curatore di una recente *Storia delle letterature scandinave* (2019), nonché autore del paragrafo sulla contemporanea poesia svedese, io mi sia occupato diffusamente di postmoderni e poesia materialista, non intercettando l'opera di Håkan Sandell, che da posizioni periferiche mostra altre possibilità. Se potessi mettere ancora mano alle bozze, colmerei ora quella lacuna.

