



CONFIGURAZIONI 4 (2024)

Critica e poesia nel secondo Novecento

Massimo Natale e Maria Borio

Abstract ITA: I saggi qui raccolti presentano gli atti del quinto *Seminario di poesia italiana contemporanea*, svoltosi presso l'Università di Verona dal 30 novembre al 1 dicembre 2023. A partire dai rapporti tra la poesia e la prosa critica, i contributi analizzano aspetti poco indagati delle poetiche di alcune autrici e di alcuni autori dal secondo Novecento fino all'estremo contemporaneo (Emilio Villa, Mario Luzi, Cristina Campo, Carlo Bordini, Umberto Fiori, Ann Cotten) e i modi in cui questi si configurano nei rispettivi contesti, rispondendo a realtà storiche, riflessioni teoretiche e sensibilità estetiche.

Keywords: Poesia Italiana contemporanea; Critica Letteraria; Storia della Letteratura; Analisi del Testo; Poesia e Critica.

Abstract ENG: The essays present the results of the fifth *Seminar on Contemporary Italian Poetry*, held at the University of Verona from November 30th to December 1st, 2023. Taking as main focus the relationships between poetry and critical prose, the contributions analyze some crucial although little-investigated aspects of the poetics of a few authors from the second half of the twentieth century to the extreme contemporary (Emilio Villa, Mario Luzi, Cristina Campo, Carlo Bordini, Umberto Fiori, Ann Cotten), and the ways in which these are configured in their respective contexts, responding to historical issues, theoretical reflections and aesthetic features.

Keywords: Italian Contemporary Poetry; Literary Criticism; History of Literature; Text Analysis; Poetry and Criticism.

Massimo Natale e Maria Borio, "Poetry and Criticism in the second half of the 20th century"
Configurazioni N° 4, 2024, pp. 1-10.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/28465>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Critica e poesia nel secondo Novecento

di Massimo Natale e Maria Borio

I saggi contenuti in questo numero di *Configurazioni* presentano gli atti della quinta edizione del *Seminario annuale di poesia contemporanea* (Università di Verona, 30 novembre–1 dicembre 2023) e svolgono analisi su aspetti poco indagati dell'opera di autori ed autrici che hanno dedicato una particolare attenzione tanto alla poesia quanto alla prosa critica. Si è scelto di disporli in un ordine diacronico. Iniziamo con i contributi di Luca Stefanelli su Emilio Villa (“Poesia critica: ‘preistoria’ degli *Attributi dell’arte odierna* di Emilio Villa”) e di Stefano Volta su Mario Luzi (“«Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite». Mario Luzi e la lingua comune tra *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne*”). Si tratta di poeti nati entrambi nel 1914, che rappresentano la generazione degli anni Dieci, la quale attraversa, problematizza e supera l’Ermetismo, tappa ineludibile della poesia italiana del Novecento. Si prosegue con il contributo di Maria Borio su Cristina Campo (“Poesia e critica: la relazione fra generi letterari attraverso l’opera di Cristina Campo”), poetessa dalla fisionomia complessa – anomala sia rispetto al modello ermetico novecentista, sia rispetto alle poetiche fra anni Cinquanta e Sessanta – che tuttavia consente di rileggere le trasformazioni di questi decenni e le declinazioni del canone in modo originale. Si conclude con una genealogia ipercontemporanea, con un contributo di Fabrizio Miliucci su Carlo Bordini (“«Non dover divertire, non dover vendere, non dover seguire le mode, non dover ammiccare, non dover essere i primi della classe, non dover fare carriera». Carlo Bordini e la critica della poesia”), uno di



Davide Dalmas su Umberto Fiori (“Prove. Umberto Fiori lettore”) e uno di Matilde Manara su Ann Cotten (“Contro la «poesia del lutto borghese»? Lirica e critica in Ann Cotten”). Bordini, classe 1938, elabora una poetica che considera la poesia soprattutto come strumento critico di opposizione al potere, dunque un linguaggio politico che, dagli anni Settanta in poi, attiva una sacca di resistenza rispetto alla svolta neoliberista delle società occidentali. Fiori, nato nel 1949, inizia a scrivere negli anni Ottanta e raggiunge quella che potremmo definire una “media” formale e tematica per la poesia italiana dell’ultimo quarto del Novecento fino al Due mila. Infine, la generazione dei Millennials è qui singolarmente rappresentata dall’autrice austriaco-statunitense Cotten, del 1982, che testimonia l’apertura internazionale delle scritture più recenti, da intendere in una prospettiva di *World Literature*.

Il percorso proposto attraverso questi saggi, consente di rilevare anzitutto che se vogliamo capire come funziona una poetica *in contesto*, cioè leggerla nella sua reale dimensione culturale e storica, non possiamo prescindere da un confronto informato fra poesia e attività critica. In particolare, non si tratta di considerare i due tipi di scrittura secondo convenzionali richiami di intertestualità, ma di concepirli come parti di un movimento espressivo e intellettivo organico: una disposizione cognitiva multi-prospettica. Per questi motivi, la sequenza diacronica dei contributi non va considerata per blocchi fissi, come se ognuno fosse un cammeo in una sistemazione logico-strumentale, ma secondo dinamiche di reciprocità.

Seguendo la prospettiva storico-diacronica, partiamo con i lavori su Villa e Luzi, che mettono in luce come poesia e critica interagiscano con l’Ermetismo, evidenziando la postura poliedrica di questi autori. Villa – nota accuratamente Stefanelli prendendo in esame le prose apparse sulle riviste *Frontespizio* e *Corrente* – manifesta ammirazione verso Carlo Betocchi e vuole dimostraragli di essere all’altezza dei testi che allora erano considerati forme di “letteratura di pregio”. Tuttavia, la sua attività extravagante come critico d’arte, soprattutto su Lucio Fontana, lo porta a distanziarsi da quelli che ritiene limiti evidenti del



Simbolismo, seguiti dalle scritture ermetiche. A proposito, prose come *Oggetto e allegoria* (1937), che Stefanelli definisce di ispirazione «aristotelica» e «anti-mallarmeana», e *Opinioni cristiane su Carlo Bo* (1940), dove è attaccato l'ermetismo di Bo perché ritenuto «teologico» (scrivendo *Letteratura come vita*, però, Bo romperà con il gruppo cattolico di *Frontespizio*), sono necessarie per l'analisi del contesto in cui evolvono sia la poesia di Villa (dagli esordi alla raccolta *Oramai* del 1947), sia il suo lavoro nella critica d'arte. Da un lato, quindi, la scrittura critica villiana è etero-riflessa, perché ha come oggetto l'arte astratta e la poesia ermetica, fenomeni tra i più in voga nel dibattito culturale degli anni Trenta e Quaranta. Dall'altro lato, è indirettamente rivolta anche al proprio modo di concepire il genere poetico e quello della critica d'arte, quindi è, per così dire, auto-riflessa. L'esito sarà un'adesione alle poetiche oggettiviste, che segnerà di lì in avanti anche il legame con Betocchi, che da lì in avanti si incrina. Villa, adottando sostanzialmente una postura rivoluzionaria, sarà di fatto escluso dal canone, fino alle reinterpretazioni dell'ultimo decennio. Ora, sebbene ad un primo sguardo un autore come Luzi appaia distante da Villa, le vicende villiane possono essere messe in parallelo con quelle del poeta fiorentino. Proprio il confronto tra poesia e critica offre una base per spiegare come Luzi agisca nel contesto in cui avviene lo sdoganamento dal gusto ermetico. Non a caso, il contributo di Volta è dedicato all'uso del linguaggio «comune» nella poesia di Luzi. La lingua parlata, a differenza di quella codificata nei testi letterari e nella lezione romantico-simbolista, ha infatti un ruolo decisivo nella parabola dalle prime raccolte di Luzi, indubbiamente ermetiche, fino a *Onore del vero* (1957) e *Dal fondo delle campagne* (1965). Questa transazione viene tematizzata attraverso un'analisi comparativa fra le poesie e prose come *Naturalezza del poeta* (1951) o *Studio su Mallarmé* (1952). La «lingua naturale», secondo Luzi, coincide con una visione sobria, elementare e concreta delle cose: cioè, con l'essenza della «toscanità», tendente a una lettura allegorica piuttosto che simbolica dell'esperienza – sin da Dante, che ha saputo aderire al linguaggio naturale, a differenza di Petrarca, che invece lo ha filtrato in un'astrazione mentalistica. Luzi dunque, in modo simile a Villa, ricorre alla prosa critica sia



come strumento di riflessione su altri autori, sia per svolgere un'autoriflessione sulla propria opera. Ma, oltre a tali aspetti, si può aggiungere un parallelismo fra l'idea luziana di lingua naturale e quella di oggettività per Villa. Queste idee, infatti, rappresentano due risposte antitetiche all'Ermetismo: Villa sostiene le ragioni di un'arte oggettivista; per Luzi, invece, la lingua naturale appartiene a una facoltà evocativa che lega la storia di una comunità a una forma di simbolismo latente. Tuttavia, nel loro contesto, queste due idee appaiono in dialogo – anche se il dialogo risulterebbe meno efficace senza un'osservazione mirata fra le poesie e le prose critiche.

Venendo all'esperienza di Cristina Campo, il saggio di Maria Borio la rilegge interrogandosi sul rapporto fra poesia e critica con una sua proiezione per così dire in campo lungo: cioè, riscostruendola in una parabola di ampio respiro, a partire dalla collaborazione fra poesia e filosofia fra i presocratici e poi indagando l'inevitabile separazione occidentale fra queste due litigiose sorelle. E ancora, la critica di Campo è interpretata alla luce di un *contesto* – parola-chiave dell'intervento – di una situazione complessiva della letteratura, di un confronto con altre esperienze coeve, che possono essere riassunte, ad esempio, attraverso le osservazioni di Eugenio Montale in *La poesia inclusiva* (1964), sempre mettendo in luce la «notevole dissonanza» che si apre fra la posizione di Campo e le poetiche più accreditate in quegli anni. Proprio nel confronto con Montale si osserva una delle acquisizioni forse più interessanti del discorso: pur nella diversità per molti versi notevole delle loro posizioni (e delle loro storie stilistiche), posizioni poetologiche come quelle di Campo e Montale sono in ultima analisi, scrive Borio, «il *recto* e il *verso* di un medesimo immaginario», quello di un mondo che assomiglia sempre più a «un serpente che sta mutando pelle» (così lo stesso Montale). Oltre ad affermare l'idea di una Campo «intempestiva», cioè fautrice di una poesia filosofica che non si fa condizionare né dall'autorità della tradizione né dalle mode ideologiche o dalle tendenze dell'attualità, Borio precisa che la poetessa ritiene possibile una conoscenza che però, per essere credibile, deve cercare un piano di riflessione in cui «il punto di vista lirico sia messo in discussione», in una virtuosa aderenza a una «pratica



contemplativa» – così Borio – che tiene al sicuro la possibilità di comprendere il mondo, proteggendola dalle certezze troppo integre della sola ragione come dalle passioni immaginative troppo fantasiose. Sarà in effetti il «paradigma simbolico della fiaba» a mediare, a riuscire nel difficile compito di «rendere oggettiva la percezione soggettiva»: insomma un modo di ragionare sulla realtà che non rischi di cadere negli eccessi della visionarietà lirica (una modalità che Borio indaga non solo sollecitando *Il Flauto e il tappeto*, la raccolta di interventi del 1971, ma anche un perno della scrittura lirica di Campo come *Diario bizantino*). Così, interpretata come una forma di «pensiero negativo, che comporta l’uso della negazione come metodo paradossale per rivelare la presenza della verità» o all’insegna di una sorta di «poetica della decreazione» (importante in tal senso, per l’autrice di questo saggio, la lezione di Simone Weil), la riflessione e la scrittura di Campo – senza distinguere troppo fra l’ambito ‘saggistico’ e quello propriamente poetico – appaiono come un momento di originale rivoluzione nella temperie italiana fra anni Cinquanta e Sessanta, una vera e propria manifestazione eccezionale di pensiero critico.

Se andiamo ancora avanti con l’interpretazione dei contesti in un’ottica diacronica, si può notare che tra la fine del Novecento e gli anni Duemila, il rapporto tra poesia e critica testimonia soprattutto un fenomeno: il letterario ha un ruolo sempre meno rilevante nel dibattito culturale ed è guardato non tanto come ciò che distingue il valore estetico ed etico della letteratura, ma soprattutto come prassi retorica della lingua scritta del passato. La letteratura si sposta verso la periferia della produzione culturale e la critica propriamente letteraria diminuisce quantitativamente, soprattutto nelle sedi mediatiche, a partire dai giornali. Inoltre, nelle prose critiche, l’eteroriflessività diventa sempre più sporadica, tranne a scopo didattico o di studio. L’autoriflessività incomincia ad essere il minimo comune denominatore della critica d’autore. Dal saggio di Miliucci emerge che l’autoriflessività è un carattere importante nella poesia e nella prosa di Bordini, sviluppata con una connotazione politica, grazie all’«amore» di questo autore – nota Mazzoni – «per le situazioni di margine». Dal punto di vista della poesia – dalla menzione nello schedario de *Il pubblico della poesia*



(1975) all’antologia *Dal fondo* (1978) fino alla raccolta *I costruttori di vulcani* (2010) – Bordini si distacca consapevolmente dalle tendenze più diffuse: in particolare, si oppone alla riduzione dell’io che la poesia di area neoavanguardista, prima, e quella di area di ricerca, poi, propongono come necessaria strategia letteraria e politica contro una dizione lirica vagamente intimista. In *Poema a Trotskij* troviamo unite la scrittura ideologica e quella confessionale: la voce dell’io – che nelle prose di *Difesa berlinese* (2018) viene espressa soprattutto con tecniche che rimandano alla psicoanalisi – e la riflessione sulla politica e sulla storia. L’opera di Bordini è la trascrizione sinceramente appassionata della vita del rivoluzionario timido, che sceglie la militanza extraparlamentare, passando dal comunismo istituzionale al più appartato trotskismo, così come in poesia rifiuta le istituzioni letterarie: un uomo che riconosce il fallimento dei miti sessantottini, ma che non si chiude in un nichilismo disincantato e riesce sempre a leggere allegoricamente, cioè attraverso una visione che trascende gli eventi immaginando prospettive future, la storia e i problemi sociali e civili del nostro tempo. Se nella poesia e nella prosa critica di Bordini l’autoriflessività è un procedimento gnoseologico che lega comunque la biografia a un orizzonte politico, in Fiori la connotazione politica è solo latente. Dalmas presenta il lavoro in prosa di questo autore come uno degli esempi più interessanti di critica letteraria negli anni Duemila. L’originalità di Fiori sul problema della chiarezza rispetto, ad esempio, al mottetto montaliano *La speranza di pure rivederti...* o sulle differenze tra poesia e canzone a partire dal racconto kafkiano *Giuseppina la cantante*, dipende da un approccio alla letteratura deve molto alla formazione filosofica dell’autore e all’attività nel gruppo rock degli *Stormy Six*. Tuttavia, queste prose critiche sono spogliate da qualsiasi autorità interpretativa. Giustamente Dalmas articola il ragionamento sulla figura di Fiori-lettore, declinandolo in varie tipologie (“lettore-lettore”, “lettore-poeta”, “lettore-cantante”, “lettore-didatta”, “lettore-filosofo”), e non su quella di Fiori poeta-critico: coglie così il tratto fondamentale dell’approccio di Fiori alla prosa critica – da *Scrivere con la voce* (2003) a *Il metro di Caino* (2022) e *Le case vogliono dire* (2023) –, cioè un rifiuto a ergersi a giudice, maestro, o saggista à la Montaigne.



Lo stile diretto e il processo di verifica di ogni argomento sono connessi a un modo di considerare tanto la critica quanto la poesia, che potremmo definire scettico. Fiori è cosciente che sta scrivendo nell'età del disincanto, perciò si ostina a ricordare che non esiste battaglia sui significati del reale che si possa vincere stabilendo una verità. Anche per questo, la sua lingua è decisamente prosaica rispetto a quella della poesia di appena qualche decennio prima (basti pensare all'antologia *La parola innamorata*, 1978). Queste caratteristiche appaiono a Fiori le uniche *chances* per parlare con maturità in un mondo disincantato, rispetto al quale non ci si può illudere di esprimere epifanie rivelatrici, né di avere un ruolo di prestigio. La posizione scettica di Fiori, dunque, marcatamente autoriflessiva, affronta l'insolubilità del rapporto tra l'essere e il dire, che per lui non possono coincidere. L'autoriflessività pone la poesia e la prosa critica in una sorta di equivalenza. Sono entrambe articolate come forme di saggio (poesia-saggio, prosa-saggio) che affrontano sostanzialmente lo stesso problema: come mantenere un accesso al senso di ciò che le cose vogliono dire, dal momento che l'essere e il dire non coincidono?

Se guardiamo oltre l'opera di Fiori, notiamo che la condizione del disincanto è cruciale per molti autori fra anni Novanta e Duemila, e nei più giovani assume aspetti post-umani e apocalittici. Veniamo, dunque, a Cotten. Questa poetessa raggiunge un grado molto ricercato di teoresi, facendo dialogare la tradizione lirica con la neoavanguardia tedesca e il postmoderno. Manara, che nel suo contributo si basa sui legami tra poesia e pensiero secondo la lezione di Valéry, propone di dimostrare come questi legami siano presenti in Cotten in una modalità de-sentimentalizzata, che la accomunerebbe a poeti come lo statunitense Ben Lerner. Per Cotten la scrittura non esprime nulla di intimo, né di profondo: è priva di una funzione creativa e riporta i meccanismi di un pensiero che è, per così dire, automatizzato. In *Fremdwörterbuchsonette* (2007) e, prima, in *Florida-Räume* (2001) la scrittura è presentata letteralmente come un dispositivo: sia nel singolo testo – il sonetto che va in frantumi perché la sua forma appare antiquata – sia nella forma-libro. La postura di Cotten seguirebbe così uno scetticismo radicale: la poesia e la critica diventino un esercizio



autoriflessivo sulla relativizzazione di ogni prospettiva. L'essere e il dire – per riprendere l'esempio di Fiori – sono inconciliabili in modo apocalittico. Si aprono, quindi, almeno due paradossi: il primo riguarda il fatto che Cotten ricorre ad una autoriflessività massima, mettendo in discussione l'attività del pensiero individuale, che è de-soggettivizzato e meccanizzato, così come l'arte avrebbe perso la sua funzione ermeneutica; il secondo insorge perché Cotten destina, in ogni caso, la propria arte a un gruppo di *happy few*, che dovrebbero cogliere la distopia del rapporto tra arte e pensiero, constatando la nullificazione dei legami tra l'essere e il dire, o tra la realtà, la storia e il linguaggio.

Che cosa mostrano, dunque, i rapporti tra poesia e critica nella generazione di Fiori e in quella di Cotten? Da un lato, l'obsolescenza del letterario e, più in generale, della tradizionale funzione ermeneutica dell'arte. Dall'altro lato, problematizzano la ragion d'essere dell'autoriflessività, che non a caso viene usata con una frequenza sempre maggiore nella poesia e nella critica d'autore. Una tale attitudine potrebbe sembrare l'esito di un ripiegamento della poesia e della critica su sé stesse, di fronte a un mondo che non è più capace di recepirle o non le ritiene necessarie; ma indica anche che esse si interrogano autenticamente su come possano rinnovarsi, di fronte all'obsolescenza di una visione umanistica tradizionale. Quando negli anni Cinquanta Luzi sostiene l'esigenza di adottare una lingua comune in poesia, e quando Montale in *La poesia inclusiva* (1964) afferma che il linguaggio letterario deve aprirsi ai linguaggi della tecnica, nessuno metteva in dubbio il valore ermeneutico e sociale della letteratura. La letteratura corrispondeva alla funzione che, con la modernità, era stata attribuita a una parte fondamentale dell'umano: quella della creatività individuale. Se consideriamo i rapporti tra la poesia e la critica dell'ultimo ventennio, notiamo che la situazione è ben diversa. A proposito, si rifletta bene a come è usata l'autoriflessività: sarebbe, infatti, riduttivo leggerla semplicemente alla stregua di una strategia retorica di tipo lirico, da guardare in modo strumentale. L'autoriflessività indica, piuttosto, una risposta a un mutamento della concezione convenzionalmente moderna dell'umano e corrisponde a un'attenzione – in alcuni casi empatica e utopica, in altri distopica e idiosincratica – verso il significato delle nostre attività



creative. Se queste esprimono una conoscenza, di che tipo è? A quale dimensione dell’umano possiamo considerarle legate? Si tratta di una dimensione di tipo autentico? E, infine, come possiamo confrontare l’autoriflessività con una mutazione algoritmica del linguaggio – che non riguarda tanto il modo in cui la scrittura creativa si rapporta al lessico della tecnica, quanto un cambiamento cognitivo delle generazioni più giovani rispetto all’uso del linguaggio stesso?

Interrogativi come questi testimoniano che il rapporto tra poesia e critica continua a essere produttivo. Tale rapporto, infatti, ci permette di rilevare che le caratteristiche di una prospettiva storico-diacronica come quella tracciata non hanno semplicemente una rilevanza descrittiva, di mappatura, ma consentono di indagare dei contesti da cui emergono problemi e domande. Pensare per contesti ci permette di osservare la letteratura come un linguaggio inclusivo e trasversale. Il confronto fra testi poetici e prose critiche chiarifica così la sostanza culturale con cui si rapportano: il modo, cioè, in cui la scrittura poetica *risponde* a realtà storiche, riflessioni teoretiche e sensibilità estetiche. Se ne può dedurre un’immagine della poesia come un linguaggio da intendere in modo trasversale, perché in grado di rispondere in modo complesso alla storia e ai fenomeni cognitivi ed espressivi. Ciò può renderla resistente agli usi più strumentali, ma anche maggiormente complicata da recepire e decifrare in un orizzonte culturale e di pubblico dove si preferisce la schematicità: dove, cioè, il valore delle riflessioni astratte e dell’empatia è spesso semplificato in formule logico-strumentali e in modelli comportamentali di massima; gli eventi sono analizzati preferendo dati statistici immediati ad una appropriata analisi storica; e dove, inoltre, viene minimizzata l’importanza di un’interpretazione individuale o originale. Pensare per contesti, tuttavia, ci permette di rilevare che proprio la complessità della poesia la caratterizza come un linguaggio cruciale per analizzare attentamente lo spessore di uno spazio culturale come quello del contemporaneo.