



Enthymema XXV 2020

Forme della relazione

Maria Borio

Università di Perugia

**Abstract** – Questo saggio discute, da una prospettiva di storia letteraria, alcuni fenomeni della poesia italiana del secondo Novecento. In particolare, si propone di offrire un'ipotesi storiografica incentrata su due riflessioni: affrancare dalle convenzioni ciò che viene considerato poesia lirica e ciò che viene considerato poesia d'avanguardia; considerare la poesia come 'discorso sociale'. A partire dagli esiti di ricerca della prima edizione del *Seminario annuale sulla poesia italiana contemporanea* (comitato scientifico: Paolo Giovannetti, Stefano Giovannuzzi, Stefano Ghidinelli, Maria Borio, Lorenzo Cardilli), tenutosi allo IULM nell'aprile 2019, il saggio funge da introduzione a una parte delle relazioni discusse. Svolge un confronto tra studi, antologie e opere letterarie, con particolare attenzione al periodo degli anni Settanta, e propone un'analisi che prova a mettere in luce in modo rinnovato le genealogie e i rapporti tra tendenze e opere.

**Parole chiave** – Letteratura italiana contemporanea; Poesia italiana; Storia della letteratura; Lirica; Neoavanguardia; Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti; Pier Paolo Pasolini; Amelia Rosselli; Nanni Balestrini; Dario Bellezza; Milo De Angelis; Maurizio Cucchi; Biancamaria Frabotta; Valerio Magrelli; Antonella Anedda; Mario Benedetti; Giuliano Mesa.

**Abstract** – The essay seeks to investigate some features of Italian poetry in the second half of the 1900s. It is specially focused on giving a historical perspective based on two points: to set free from conventions what is generally considered 'lyrical poetry' and 'avant-gard poetry'; to consider poetry as a 'social discourse'. Starting off from results of the first edition of the *Seminario annuale sulla poesia italiana contemporanea* (scientific board: Paolo Giovannetti, Stefano Giovannuzzi, Stefano Ghidinelli, Maria Borio, Lorenzo Cardilli), which took place at IULM University in April 2019, the essay is also an introduction to some of the speeches. It compares researches, anthologies and literary works, with particular attention to the period of the 70s, and aims to suggest an analysis which tries to shed new light on genealogies and relations between tendencies and works of literature.

**Keywords** – Contemporary Italian Literature; Italian Poetry; History of Literature; Lyric; Avant-gard; Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti; Pier Paolo Pasolini; Amelia Rosselli; Nanni Balestrini; Dario Bellezza; Milo De Angelis; Maurizio Cucchi;

Biancamaria Frabotta; Valerio Magrelli; Antonella Anedda; Mario Benedetti; Giuliano Mesa.

Borio, Maria. "Forme della relazione". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 360-72.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13687>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Forme della relazione

Maria Borio

Università di Perugia

## 1. Pluralità: limite, risorsa

Se volessimo proporre delle linee guida che diano un orientamento nella poesia contemporanea, che cosa potremmo individuare? Quando nel 1975 esce *Il pubblico della poesia* di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, la risposta sembrava questa: la poesia era diventata un campo così dispersivo che nessuna poetica e nessuna categoria ideologica avrebbero potuto essere rappresentative, se non quella di una eterogeneità irrisolvibile. L'idea si mantiene per molto tempo. In *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta del 1976 non ci sono prospettive per un orientamento ulteriore rispetto a quello tematico della scrittura femminile e femminista. Di lì a poco, nel 1978, *La parola innamorata* di Ezio Di Mauro e Giancarlo Pontiggia raggruppa una serie di poeti che esordiscono negli anni Settanta in nome di un principio che aspira al recupero di una scrittura non contaminata dal materialismo né dalla politica, tramite per l'individuo verso una forma di assoluto. Il raggruppamento, però, risulta di frequente arbitrario e fuorviante: al di là dell'unità dei presupposti teorici, il risultato è una somma di autori molto diversi.

A partire dagli anni Settanta, quindi, se alcuni tentano di trovare dei sistemi per la scrittura, altri identificano l'unico sistema possibile con la pluralità, o meglio con l'impossibilità di una sistematizzazione tradizionale. Questa condizione è interessante sia per capire i percorsi degli autori, sia per osservare come muta lo studio della letteratura e la sua funzione sociale.

Nel 2005, a trent'anni di distanza dal *Pubblico della poesia*, l'antologia di Enrico Testa *Dopo la lirica* traccia uno spartiacque tra il modello della poesia lirica di tradizione – che nella seconda metà del Novecento avrebbe portato a un lirismo obsoleto con tutte le accezioni negative che ogni *-ismo* implica (cfr. Giovannetti 17) – e quello che va oltre quanto quel modello rappresentava. Le scritture che avrebbero scavalcato il lirismo sono, anche in questo caso, dispiegate in modo eterogeneo. L'eterogeneità è dominante anche nell'antologia *Parola plurale*, sempre del 2005, secondo un progetto che assembla un numero piuttosto alto di autori, riallacciandosi in maniera quasi filiale ai presupposti avevano ispirato le scelte di Berardinelli e Cordelli.

La pluralità con cui ci troviamo a fare i conti può avvertirci di diversi aspetti. In primo luogo, che chi studia la letteratura contemporanea non può evitare di confrontarsi seriamente con gli anni Settanta, dove hanno origine molti fenomeni cruciali per la cultura e l'arte a venire. In secondo luogo, che il discorso sull'eterogeneità contiene tanto gli indizi di un limite quanto quelli di una risorsa. È un limite se lo si guarda come il punto di partenza di uno sfaldamento dei valori che la letteratura rappresentava prima degli anni Settanta. In questo periodo, infatti, iniziano a trasformarsi l'idea di poesia lirica e di poesia d'avanguardia, che contrapponevano autori come Eugenio Montale e Edoardo Sanguineti e rispecchiavano una precisa funzione delle poetiche e della letteratura nella società. La poesia scritta dagli anni Settanta, che si basa soprattutto sull'espressione soggettiva, non avrà le stesse caratteristiche della lirica moderna; ma anche gli autori che negli anni Settanta si ispirano al Gruppo 63 e poi quelli del Gruppo 93 non potranno più darsi a tutti gli effetti autori di avanguardia, per come essa nasce e si sviluppa fino a Sanguineti o Balestrini. Si verifica, infatti, una crisi della fun-

## Forme della relazione

Maria Borio

zione ideologica tanto della poesia lirica quanto di quella d'avanguardia, che corrisponde a un cambio di coordinate rispetto ai valori umanistici e al significato estetico e sociale che aveva la letteratura.

Possiamo considerare il cambiamento come una perdita. D'altra parte, *Il pubblico della poesia* dichiara chiaramente lo stato di dispersione per i nuovi autori, ma anche la difficoltà a definire lo scopo della poesia e il ruolo dei lettori. Inoltre, nel 1979 ha luogo il Festival di Castelporziano in cui l'unico senso della poesia sembra essere diventato l'espressività soggettiva: sul palco si esibiscono poeti riconosciuti istituzionalmente, che pubblicano libri e che fanno parte del dibattito letterario come Amelia Rosselli e Dario Bellezza, e persone anonime che sentono l'esigenza di prendere parola, di parlare di sé, senza tenere in considerazione il significato della letteratura per i suoi principi formali e formativi. Questo indica senz'altro un indebolimento di come la poesia è considerata nella società e nelle istituzioni (cfr. Mazzoni) e anche nell'editoria – i giornali chiamano sempre meno i poeti a scrivere, le case editrici sostengono le collane di poesia sempre con più difficoltà –, mentre la scuola e l'università tenderanno in linea di massima a assumere una funzione piuttosto conservatrice. Tuttavia, se il contesto degli anni Settanta, che segnerebbe l'inizio di un impoverimento dell'interesse pubblico e istituzionale verso le arti e la cultura umanistica in genere, rappresenta un limite, dovrebbe anche suscitare un'analisi di questo limite, che non sia pacificata, né schiacciata su di esso e ad esso limitata. La pluralità è un limite e una risorsa.

Uno degli obiettivi più utili di una ricerca sulla letteratura contemporanea è un esercizio costante per problematizzare ciò che è assunto come dato: in altre parole, un esercizio al pensiero critico. E la letteratura contemporanea è uno dei campi in cui l'educazione al pensiero critico può raggiungere i risultati più efficaci, in sede di studio ma anche in rapporto ai fenomeni reali e ai problemi del tempo. Riprendendo, quindi, la domanda di partenza – possiamo individuare alcune categorie guida per la poesia contemporanea? –, potremmo partire da due riflessioni:

a) la prima riguarda il fatto che si dovrebbe affrancare da ogni convenzione ciò che viene considerato poesia lirica e ciò che viene considerato poesia d'avanguardia, da cui si tende a far derivare la poesia sperimentale o chiamata 'di ricerca'. Queste due forme non sono intangibili. Quella lirica ha attraversato molte contaminazioni nel Novecento – basti pensare a Pier Paolo Pasolini, Attilio Bertolucci, Giovanni Giudici e alla Rosselli (cfr. Giovannuzzi) – anche se sembra che l'influenza del modello romantico abbia portato a una vulgata per cui la «forma simbolica si è irrigidita in uno stereotipo» come una gabbia da cui è impossibile liberarsi (Borio, *Autenticità e conoscenza* 27). Se svincoliamo queste forme dalla carica ideologica che le caratterizza nel Novecento, si potrà notare, come in una reazione chimica, che i rapporti tra l'una e l'altra sono meno scontati;

b) la seconda riflessione riguarda la poesia come discorso sociale, che non vuol dire considerarla a priori scrittura civile. Il 'discorso sociale' si riferisce alla poesia come espressione che riflette sul suo posto nel mondo: un genere letterario parte del tempo in cui si esprime. Ciò può avvenire in due modi: con una scrittura consapevole di voler essere esplicitamente un gesto pubblico, con una coscienza ideologica; oppure con una scrittura che rappresenta una condizione individuale, uno stato intimo, in cui la soggettività è esposta al contesto in cui si trova e con cui ha delle relazioni. Al primo modo si sarebbe tentati di ricondurre la poesia d'avanguardia e l'odierna poesia 'di ricerca'; al secondo modo, quella lirica. Questo porterebbe un'ulteriore conferma di una separazione netta tra le due tipologie? Ma, ancora una volta, osservando come, dagli anni Settanta a oggi, la poesia può aver cercato di essere anche discorso sociale, si vedrà che i rapporti sono più complessi di quanto appaiono.

## 2. Un soggetto critico

Nel saggio “L’immagine riflessa delle strutture letterarie” Cecilia Bello Minciocchi parte da un’indicazione convincente: «problematizzare ciò che viene assunto come dato di fatto». La sua analisi ripercorre la storia della poesia italiana contemporanea mettendo in un rapporto riflesso, come dice sin dal titolo, due macroforme: quella che viene dalla tradizione lirica e quella che viene dalla tradizione d’avanguardia. Si parte da un’analisi su Balestrini e le *Ballate della Signorina Richmond*, dove ci sono sviluppi ironici della sua poetica e un’evoluzione plastica della ricerca linguistica d’avanguardia. Vicino a Balestrini, come per riflesso oppositivo, c’è Milo De Angelis, che nel 1976 pubblica *Somiglianze*, libro che diventa uno dei cardini della scrittura soggettiva per gli anni futuri. Quale è l’errore di giudizio cui dovremmo accorgerci? Appiattare autori come Balestrini e De Angelis in uno schema prefissato. Certamente, negli anni Settanta De Angelis e Balestrini si legano rispettivamente a un’idea di poesia lirica e di poesia d’avanguardia che sono ancora quelle tipiche del Novecento, ma c’è anche qualcosa che inizia a sgranarsi.

*Somiglianze* e le *Ballate della Signorina Richmond* sono due libri molto diversi, che tuttavia hanno in comune un interrogativo sulla relazione che la poesia può avere con il mondo: riflettono sulla presenza sociale della poesia nel suo contesto. De Angelis lo fa in modo ‘intrinseco’: mette al centro la soggettività, con un tono vicino all’esistenzialismo, in opposizione alla politica attiva e all’ideologia marxista materialistica di quegli anni; e cerca di tracciare – con una postura integralmente tragica – un senso che possa collegare gli individui a una forma di assoluto nel presente, per quanto precario. Il discorso sociale di Balestrini, invece, è ‘estrinseco’: rende più distesa la densità della ricerca linguistica che aveva caratterizzato la sua scrittura negli anni Sessanta e arricchisce il testo con un’ironia che stimola in modo esplicito un’interrogazione su un senso politico nel contemporaneo. Dunque, per vie molto differenti, sia in De Angelis sia in Balestrini c’è l’esercizio di un pensiero critico?

Parlare di pensiero critico, che nella tradizione del Novecento è stato prevalentemente associato a un’ideologia politica strutturata, sembra naturale per un autore come Balestrini: il pensiero critico, così inteso, fa parte della sua poetica. Nel caso di De Angelis l’associazione è molto meno immediata. De Angelis è senz’altro il rappresentante di una linea di poesia centrata sull’espressione della soggettività, recepita come dominante nell’ultimo Novecento a scapito degli sviluppi della poesia che viene da una tradizione d’avanguardia, la quale, secondo Bello Minciocchi, sarebbe più fertile e differenziata rispetto all’esempio del Gruppo 63. Ma possiamo aggiungere: così come quest’ultima linea sarebbe stata più feconda rispetto al volerla considerare un epigono del Gruppo 63, anche la linea di poesia incentrata sull’espressione della soggettività è stata molto più ricca rispetto a un’idea convenzionale di lirica.

Tuttavia, a molti giovanissimi autori degli anni Settanta – che uscivano dal Sessantotto pieni di carica euforica, liberati dalle imposizioni gerarchiche e fluttuanti in una nuova cultura di massa dove le ideologie sociali sarebbero entrate in crisi (cfr. Pasolini 41) in particolare dopo il movimento del Settantasette – l’idea che la poesia possa essere il veicolo di un pensiero critico interessa davvero? È innegabile che l’espressivismo soggettivistico sia un carattere dominante di quel contesto, uno dei cui esiti principali è quello di concepire la poesia come esperienza narcisistica e individualistica, che si risolve in uno stile confessionale esasperato o in un diarismo ridondante. Ciò che avviene sul palco di Castelporziano, come si diceva, è una testimonianza inconfutabile. Rispetto a tutto ciò, si deve sempre tenere presente che la scrittura di De Angelis è molto distante. C’è modo e modo di dire ‘io’ in poesia. Infatti, per quanto si voglia inquadrare De Angelis in un percorso in cui il sentimento personale e la vita intima sono le caratteristiche essenziali, il modo in cui questa scrittura lirica si comporta non si riduce a questo.

## Forme della relazione

Maria Borio

In “Il ritorno in *Tema dell'addio*. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis”, Jordi Valentini analizza da un punto di vista filologico le varianti di alcune poesie inedite che confluiscono nella raccolta *Tema dell'addio* del 2005, canzoniere *in mortem* dedicato alla moglie scomparsa Giovanna Sicari. Nel passaggio tra le redazioni delle poesie inedite e la raccolta vediamo come le circostanze autobiografiche acquisiscono uno spessore sempre più definito. La vita personale è insostituibile. Ma nel processo delle varianti, che mostrano una trama di evoluzione dalle raccolte precedenti a *Tema dell'addio* a quelle successive, le circostanze autobiografiche diventano anche un filtro liminale per un tema dalla portata esistenziale universale. Il tema, come viene esplicitato fin dal titolo, è quello del lutto, del distacco e quindi del ritorno, che lega De Angelis alle poetiche del tragico, a partire dalle letterature classiche, fino a Cesare Pavese. La lirica, insomma, anche quella dedicata dell'amata scomparsa dove l'io e il tu non possono essere altri che l'autore e sua moglie, trascende il piano individuale, si proietta verso un esterno.

Accade qualcosa di simile in un altro libro uscito nel 1976, *Il disperso* di Maurizio Cucchi. La raccolta rappresenta un ritratto della crisi dell'individuo rispetto al clima sociale, politico e economico del decennio, sfociato nel cosiddetto ‘riflusso’ e nel movimento del Settantasette. Un giovane uomo – che corrisponde all'io autobiografico – attraversa, come fosse un disperso, la città di Milano e recupera brandelli di esperienza svuotati di emotività: l'infanzia e i ricordi, il tram e i parchi, l'incertezza per il futuro sono stesi davanti agli occhi in un discorso portato al grado zero, che si presenta in una narrazione de-personalizzata, frammentata e inconclusa, con lo stesso tono di un verbale o di un'istruttoria. La lirica tradizionale è sfilacciata. Riccardo Socci, in “Dal *Disperso* al *Disperso*. Kafka e le forme della narratività nel primo Maurizio Cucchi”, mette in rilievo aspetti quali la semi-fittività della narrazione, il moltiplicarsi dei punti di vista narrativi, l'inattendibilità dichiarata e la trama disarticolata e incompleta, che possono rendere questa raccolta più simile a una letteratura della distopia come quella di Kafka che a qualsiasi esempio di poesia lirica. In particolare, per comprendere meglio la fisionomia del libro, si potrebbe ipotizzare un accostamento con il romanzo *America* di Kafka (che originariamente aveva il titolo *Der Verschollene*: il disperso): non per un'intertestualità reale, ma per una specie di rifrangenza del campo dei temi e delle tecniche compositive, tra cui l'importanza data alle tracce di un mondo psichico alterato dalla narrazione dei fatti e, quindi, sconnesso e spezzettato (ad esempio, segue questa dinamica il rapporto padre-figlio).

*Il disperso* è una raccolta che usa la soggettività in modo critico. Legato alla tradizione della poesia lombarda, Cucchi non ricorre né alle epifanie né alla tensione effusiva della lirica: alla soggettività è imposta sempre la sfida di oggettivizzare ciò che vive e perfino se stessa, come fosse vivisezionata in un verbale, anche nel trauma della scissione psichica. Una soggettività critica si trova anche in *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, del 1980. Silvia Fantini, in “Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello”, discute del tema della metapoesia in due autori che, seppur molto diversi nelle poetiche, condividerebbero una serie di elementi comuni: entrambi fanno ricorso a un lessico metapoetico affine, che riguarda la letteratura, la lettura, la lingua, la scrittura, la traduzione, e si interrogano sul significato dello scrivere come gesto e come arte. Mettendo a confronto *Ora serrata retinae* di Magrelli e *Mandate a dire all'imperatore* di Cappello, si incontrano esempi in cui gli autori immaginano se stessi come una matita e, per metonimia, traslano se stessi in strumenti della scrittura; oppure parlano della poesia come un tessuto da tessere o da cucire, per cui diventano metaforicamente i tessitori o i sarti. Magrelli, inoltre, rappresenta la pratica della scrittura anche come una «geografia citeriore», una dimensione in cui distilla il momento che precede l'atto vero e proprio della composizione. In Cappello pensare metapoeticamente alla poesia diventa la possibilità di aprire un «mondo ulteriore», che non ha nulla di trascendentale, ma è un «aldiquà» in cui il pensiero acquista maggiore consapevolezza e può dare uno spessore letterario all'esperienza, ridefinirla sulla pagina. Nell'attenzione per la

## Forme della relazione

Maria Borio

metapoetica si può leggere un ripiegamento dell'io su se stesso. Ma la riflessione metapoetica non è anche una forma raffinata di esercizio del pensiero critico? E in questo esercizio, oltre che un'ipotesi di ripiegamento dell'io su se stesso, non possiamo vedere un uso critico della soggettività che interrogandosi su se stessa si interroga sul linguaggio come campo che va oltre l'io, sul senso e sulle possibilità della scrittura nella vita?

### 3. La relazione e l'autenticità

La poetica di Balestrini si sviluppa con esiti molto ricchi rispetto all'esperienza della Neovanguardia, quella di De Angelis rappresenta molto di più di un modello di soggettivismo lirico. Consideriamo, ora, queste poetiche nella pluralità che caratterizza la poesia contemporanea dagli anni Settanta in poi: possiamo ipotizzare che la pluralità sia una risorsa, perché è proprio in una dimensione relazionale che queste poetiche acquistano un significato nuovo? Nella relazione c'è forse una linea guida per ripensare le categorie convenzionali.

La relazione è una delle parole chiave del pensiero di Adorno. Adorno sosteneva che non c'è identità tra soggetto e oggetto, c'è una frattura tra io e mondo. L'individuo conosce il mondo e forma la sua identità attraverso un processo di individuazione: conosce e forma la sua identità come esperienza di una dialettica negativa tra soggetto e oggetto. Non esiste una conoscenza che sia sostanziata nella cosa e la verità del pensiero dipende sempre dalla sua relazione con la cosa. La relazione di cui parla Adorno rispecchia una precisa cultura della modernità e dell'umanesimo: una cultura antropocentrica, che viene dal *Cogito ergo sum*, in cui è cruciale l'esperienza che l'individuo fa del mondo senza obbedire a miti o modelli stabiliti a priori, come avveniva nelle cosiddette epoche classiche. Tutto questo rispecchia l'idea di una cultura moderna della soggettività di tipo individualistico, che si sviluppa con il romanticismo, dove diventano centrali l'espressione del vissuto personale e l'autenticità. È in questa cultura che nasce la lirica moderna: la lirica dell'esperienza, che soddisfa «il bisogno di esprimere se stessi e di percepire l'animo nell'estrinsecazione del sé» (Hegel, *Estetica* 245); ma anche la poesia in quanto «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dall'uomo» (Leopardi, *Zibaldone* 576), da cui prende avvio il modello per la lirica italiana del Novecento.

La relazione che si manifesta come dialettica negativa è probabilmente una delle letture più diffuse attraverso cui, dal punto di vista filosofico, sono stati interpretati gli sviluppi tanto della lirica di tradizione quanto della poesia d'avanguardia. Per quanto riguarda la lirica, il punto di riferimento è un io in una posizione unica, assoluta, e quindi di fatto separata rispetto alla società, che esprime con la sua autobiografia una forma e un contenuto autentici. Per quanto riguarda l'avanguardia, il punto di riferimento è un'ideologia consapevole che destruttura il linguaggio per una rivoluzione rispetto alle gerarchie formali e una critica politica contro le gerarchie di potere sociali e economiche. Dagli anni Settanta in poi tutto questo è ancora plausibile?

L'evoluzione della scrittura di Balestrini porta sempre con sé una coscienza ideologica dell'uso del linguaggio. Ma la relazione che la soggettività di De Angelis ha con il mondo è mutata rispetto a quella considerata convenzionalmente lirica. Con un'affermazione paradossale ma efficace, si può dire che oggi il «lirismo più autentico è, forse, quello che si fa oggettivo» (Giovannetti 29). Progressivamente la lirica non si è accontentata più di soddisfare il bisogno di esprimere un sé e di parlare della vita personale come garanzia di autenticità. L'io lirico inizia a essere il tramite, oltre che del racconto di un'autobiografia, di una riflessione – in questo senso si fa saggistico e, per estremizzare, si potrebbe dire filosofico. Che cosa fanno, in fondo, De Angelis quando in *Somiglianze* si interroga sul senso di un assoluto nel presente, e Magrelli in *Ora serrata retinae* quando rappresenta da un punto di vista meta-poetico

## Forme della relazione

Maria Borio

che cosa voglia dire la scrittura? C'è anche un'altra possibilità: quella di un io lirico che riporta la sua esperienza, rendendola cosa tra le cose, prova, referto, testimonianza – anche in una condizione inerme, in cui riconosce di non avere più poteri fatici, di non poter essere sicuro di alcuna verità. Che cosa fa Cucchi quando parla degli itinerari del *Disperso* nella vita urbana della Milano degli anni Settanta? Nel primo e nel secondo esempio, questa consapevolezza dà una nuova prospettiva alla lirica contemporanea, oltre ogni appiattimento sul soggettivismo, e la fa esistere come discorso sociale.

Un caso particolare è quello di Giuliano Mesa. Da *Schedario* nel 1978 al *Tiresia* del 2000, la sua scrittura è concettuale e corporea, speculativa e istintiva. Riesce a fondere una riflessione lirica tragica e il pensiero di un materialismo dialettico, erede della dialettica negativa di Adorno (cfr. Picconi). Risveglia la coscienza etica della sperimentazione stilistica: la sperimentazione cerca una relazione critica consapevole rispetto alle narrazioni della politica e dell'economia che per Mesa si basano sulla falsità. Florinda Fusco, in “Da Voce a Voce: spazio etico o spazio politico da *Tiresia* di Giuliano Mesa a *Terramotus* di Fabio Orecchini?”, a partire dall'installazione e performance *Terramotus* dove è usata la voce di Mesa che legge dal *Tiresia*, discute di un autore che lega indissolubilmente letteratura e politica e diventa uno dei modelli di molte scritture ‘di ricerca’ italiane di oggi. Mesa attraversa gli anni Ottanta e Novanta, la curva ascendente e discendente del postmoderno in Italia, non partecipando mai alla retorica dell'ironia, alla tendenza alla teatralizzazione, alla riduzione della memoria storica. Il *Tiresia*, per Fusco, può essere definito un'«epica degli eventi storici rimossi»: parla una voce oracolare, che eredita la tradizione lirica e quella ancestrale della veggenza, creando una pronuncia singolare e collettiva, che ci pone davanti al problema storico e sociale degli eventi cancellati, filtrati dai media come notizie di superficie, quasi non appartenessero alla nostra umanità. Così come la sperimentazione mira a provocare una relazione dialettica e consapevole contro il linguaggio del sistema politico e economico, la soggettività è aperta in una prospettiva che unisce l'individuale e il collettivo. Nello scritto *Ad esempio*, Mesa pone la relazione come principio di poetica: si avverte una rifrangenza tra un nuovo valore dell'ideologia (l'evoluzione dell'avanguardia) e un nuovo io corale (l'evoluzione della lirica). Tuttavia, Mesa resta un esempio unico. Ad ogni modo, l'idea di relazione – che nel *Tiresia* è vicina a quella della dialettica negativa – ci avverte che un passaggio è avvenuto: i compartimenti stagni sono stati aperti e la comunicazione tra le forme di scrittura è diventata più fluida, vibratile.

Ma la dialettica negativa, come principio di una letteratura che è discorso sociale autentico, quanti eredi ha nella nostra contemporaneità? E, se questo può valere in modo più diretto nel campo delle scritture italiane sperimentali che hanno anche una filiazione con Mesa, nelle scritture che si sviluppano come evoluzione della lirica come possiamo riconoscere un discorso sociale autentico?

Pensare alla poesia come discorso sociale, ci porta a riconsiderare il rapporto tra poesia e autenticità. Per la poesia moderna, l'autenticità era garantita dalla possibilità di poter esprimere se stessi senza condizionamenti, di contenuto e di forma, stabiliti a priori: portare le proprie emozioni e i propri pensieri liberamente e spontaneamente sulla pagina. L'autobiografia lirica era una fonte e una garanzia di autenticità. Questo tipo di autenticità è stata produttiva almeno fino agli anni Sessanta, quando l'idea tradizionale di lirica ha iniziato a diffondersi in massa e a ridursi spesso a espressione individualistica e narcisistica. Gli esiti del festival di Castelporziano, in cui chiunque si sentiva legittimato a prendere la parola per ‘dire la propria poesia’, ma soprattutto per affermare la propria identità individuale, sono la prova che la lirica era di fronte a un baratro. La centralità dell'autobiografia come espressione autentica l'aveva portata a sterilirsi in un'idea di scrittura soggettivistica che non riusciva più a confrontarsi criticamente con il suo tempo. Ma essere autentici significa solo parlare di se stessi? Essere autentici esclude un discorso sociale?



## Forme della relazione

Maria Borio

L'etimologia di autenticità rimanda a una dimensione relazionale. 'Autentico' viene dal greco *authentikos*, che significa *originario*, *genuino*, e fa riferimento a quella condizione essenziale, fondamentale, fondante il nostro essere e la nostra individualità. A sua volta, *authentikos* deriva da *authentēs*, 'colui che agisce secondo una ragione e un'autorità che è propria di se stesso', composto da *autos* – 'se stesso' – e *hentes* – 'colui che fa, agisce' (cfr. Harrison 57). Autentico è chi fa agire il proprio sé, chi agisce in accordo con la natura originaria, genuina del proprio essere. Nella cultura dell'autenticità, quindi, da una parte si considera il momento soggettivo come essenza di ogni espressione; dall'altra parte, si guarda al momento soggettivo nello spazio del fare, di un'azione che riguarda l'io nella sfera intersoggettiva. L'esperienza è la conoscenza che il soggetto, a partire da se stesso, sviluppa nella relazione tra se stesso e la realtà: la sua autenticità è in una rete di connessioni e rifrazioni, si può definire «riflessiva» (cfr. Ferrara 19). Una scrittura che nasce dall'autenticità e che si pone il problema di rappresentare l'esperienza non può non essere un campo di relazioni tra io e mondo. In questo campo, la funzione della soggettività non può non rappresentare anche il momento intersoggettivo. L'arte e la realtà, la poesia e la politica interagiscono. L'espressione del vissuto personale, della nostra intimità e della nostra identità, non esclude una relazione conoscitiva con il mondo; anzi, l'intimità e l'identità si formano attraverso una relazione con il mondo.

In quest'ottica, possiamo riflettere sull'opera di diversi autori degli ultimi vent'anni. Mario Benedetti, ad esempio, in particolare in *Umana gloria* del 2004, ma, con una variazione di forme, sostanzialmente in tutti i suoi libri – dalle primissime raccolte negli anni Ottanta agli ultimi inediti, "Questo inizio di noi" del 2015 – tende a portare l'autobiografia, persino nei suoi meandri più regressivi, in una dimensione di rifrangenze. Marta Gas, in "La poesia personale e corale di Mario Benedetti", propone un'analisi dell'io lirico in una cornice sovrapersonale: mette in luce sia aspetti stilistici che possono rimandare a una pronuncia orale e corale, come la ripetizione di elementi in serie e l'uso dei pronomi, sia aspetti della rappresentazione visiva legata in particolare ai luoghi (la campagna friulana, la Francia del Nord, la città di Milano) parte di un immaginario e di una memoria che fanno riflettere sul senso della nostra umanità come parte di un'esperienza relazionale (dalla vita in famiglia negli anni dell'infanzia alla vita di un individuo adulto in una grande città dove si sente fragile e solo). Ciò avviene senza ingenuità: nella consapevolezza della debolezza di valori e della precarietà che caratterizzano la condizione contemporanea, che la letteratura oggi non può avere l'illusione di affrancare. La lirica di Benedetti è un discorso sociale perché l'io è integralmente esposto nel suo tempo e al suo tempo. Assorbe la precarietà e la sofferenza ma anche l'affetto e la luce, e si mostra, come per il significato etimologico dell'*epideixis*. *Epideixis*, infatti, vuol dire 'mostrare', dunque esporre ma anche esporsi. Questa poesia realizza un incontro tra due parti di un'espressione individuale: quella che 'espone' e quella che 'si espone', quella che dice, afferma qualcosa – tanto un'impressione quanto un'idea – e quella che mostra se stessa, la propria vita personale. Per questo è stato detto che la lirica potrebbe essere legata al discorso epidittico, il discorso pubblico, della società greca antica (cfr. Culler 115-116). Il testo lirico nasce in una dimensione soggettiva, privata, ma, una volta sulla pagina oppure una volta letto o recitato, acquista le caratteristiche di un'affermazione che parla non solo di un io, ma anche di un io nel mondo: esiste in una relazione.

#### 4. Tra tradizione e innovazione: un valore plastico

*Umana gloria* esce nel 2004. L'anno seguente, a trent'anni dal *Pubblico della poesia*, è la volta, come abbiamo visto, dell'antologia *Dopo la lirica* e di *Tema dell'addio* di De Angelis. Non è una circostanza marginale. Questi libri avvertono che ormai nel Duemila la scrittura soggettiva non può essere più confusa con un lirismo convenzionale e che la poesia lirica si è rifunzio-

## Forme della relazione

Maria Borio

nalizzata (cfr. Borio, *Poetiche e individui* 237-53). Tra tradizione e innovazione, le forme letterarie hanno sempre un valore plastico e rielaborano, nel divenire dell'esperienza, le proprie genealogie.

In "Figure della madre nella poesia del Duemila", Marianna Marrucci osserva alcune caratteristiche che riguardano questa trasformazione della lirica, nella scrittura di Elisa Biagini, Rosaria Lo Russo e Alessandra Carnaroli. Il tema della madre è liberato dallo stato di contenuto tipico della letteratura femminile, che l'ha gravata di una fisionomia obsoleta unicamente affettiva, emotiva. Il materno è giustamente interpretato come principio di un'«entità culturale» (Brogi 9) per cui il discorso sociale è imprescindibile, sia dal punto di vista affettivo, emotivo, sia dal punto di vista della riflessione e della coscienza. Per riprendere quanto si diceva riguardo l'etimologia della parola autenticità: il materno esprime, per istinto e per responsabilità, una soggettività anti-individualistica, quindi un'autenticità per cui il momento soggettivo è nello spazio di un'azione che riguarda l'io nella sfera intersoggettiva. Nella poesia della Biagini, questo si nota nell'interrogazione attorno all'identità, nel modo in cui l'autrice rende reversibili l'io e il tu: sia nel rapporto tra madre e figlia – esplicitato in una serie di movimenti di ritorno e uscita, di linearità e circolarità, ma anche nel concetto di eredità – sia nell'idea di un rapporto universale tra io e tu – per cui attraverso la mediazione degli oggetti interposti tra di essi, l'io e il tu possono partecipare a uno scambio reciproco. La sfera intersoggettiva è cruciale anche nella poesia della Lo Russo, confessionale e al tempo stesso sperimentale: l'autobiografia è traslata in una forma dove la verità e l'allegoria sono fuse. La voce dell'autrice è un contenitore risonante di echi e di storia, uno strumento personale e corale. Anche la poesia della Carnaroli è sia emotiva sia straniante: piena di empatia e di fredda meccanica, di «bios arcaico» e «artificio industriale» scrive Marrucci, va contro un immaginario per cui la madre, come un robot, equivale alla riproduzione della specie. Il materno è un processo creativo, fisico e intellettuale, che con la forza dell'eros recupera le forme destrutturate della vita e le pone in un discorso sociale. I processi chiusi asfitticamente dentro un'individualità e quelli che caratterizzano l'esistenza di questa individualità in rapporto con il mondo, sono integrati. La soggettività individualistica, autoreferenziale (forte), così come quella scissa, traumatizzata (debole), vengono trasformate. Infatti, il materno, che nella tradizione occidentale, da un punto di vista maschile, è sempre stato visto come una condizione da cui staccarsi per purificarsi, in un antagonismo viscerale misto di attrazione e abbandono, da un punto di vista femminile è invece una dimensione in cui sprofondare, contaminarsi, incontrare a pieno l'impurità per poi riemergere con una consapevolezza dell'esperienza e dunque con una coscienza autentica di ciò che significa la relazione, le sue difficoltà e la sua ricchezza (cfr. de Rogatis 85-88). Nel materno, nella sua sostanzialità generatrice sia dal punto di vista simbolico sia da quello pragmatico, la soggettività si rigenera come transpersonale, corale e, in questo senso, epica.

Per Bello Miciacchi, l'origine di una vocazione epica nella poesia degli ultimi anni avrebbe origine da Mesa: il *Tiresia* che avrebbe dato un insegnamento «del tragico e della pietà in una poesia che contempla gesti enigmatici e non si abbandona ai pietismi», come ad esempio in *Dal balcone del corpo* e *Salva con nome* di Antonella Anedda, rispettivamente del 2008 e del 2012. Ma forse dovremmo ridimensionare il significato di epica, contestualizzandolo rispetto alle poetiche e considerando le genealogie tra le scritture in modo problematico. Credo, infatti, che, più che una vocazione epica contemporanea, sia una ricerca profonda, e dialettica, di relazione a caratterizzare tutte queste autrici. Possiamo legarla al significato del materno, al problema dell'identità, al voler portare la scrittura in una dimensione corale: in modi diversi, abbiamo la conferma che la poesia femminile italiana di oggi non solo non è più quella voce corporale e politicamente connotata a tutti i costi come negli anni Settanta, che parla di matrimonio, mestruazioni e parto o di discriminazioni di genere come fatti che rivendicano una causa e un ruolo; ma è quella in cui il discorso sociale è un punto inevitabile.

## Forme della relazione

Maria Borio

Al centro c'è sempre il problema del rapporto tra io e mondo, sia in forma di riflessione – saggistica o, per estremizzare, filosofica – sia in forma di testimonianza dell'esperienza personale come un referto, rendendola cosa tra le cose.

Questa poesia è lirica o sperimentale? Per queste autrici la soggettività relazionale ha innovato intrinsecamente le frontiere della ricerca. Per fare un esempio di scrittura che nasce per essere letta silenziosamente sulla pagina e un esempio di scrittura legata alla performatività, basti pensare da un lato al mondo in cui Anedda combina parti epifaniche, quasi creaturali, e parti logiche, argomentative nei suoi testi, e dall'altro lato al modo in cui nelle sue performance Lo Russo unisce lo stile confessionale, la sua autobiografia, e l'allegoria, una prospettiva critica e sociale. In queste scritture c'è la consapevolezza che l'esperienza si forma in una relazione con il mondo, che deve essere vista come una possibilità profonda di reciprocità – non una dialettica negativa, un'antitesi necessaria che incarna una certa tradizione occidentale e un'ideologia di umanesimo forte, antropocentrico, che oggi è in crisi. In queste scritture, dunque, l'espressione del vissuto, del sentire personale e la riflessione sulla storia, la consapevolezza di essere parte dei processi della storia sono bilanciate e diventano entrambe necessarie. Forse, il senso della relazione e dell'autenticità come dimensione relazionale, hanno portato un superamento degli schieramenti antagonisti di lirica e avanguardia?

Nella pluralità in cui dagli anni Settanta la poesia è immersa e nella sua condizione di genere meno popolare e influente rispetto ad altri, è plausibile pensare che una trasformazione delle forme tradizionali, e un'uscita dal canone del Novecento, siano legate al fatto che molti autori abbiano saputo mettersi faccia a faccia con l'importanza di un discorso sociale. Il che vuol dire che la poesia ha provato e sta provando a dire quanto pensa sia importante da dire sulla vita, dunque a essere non solo una traccia emotiva ma una forma di pensiero, anche a partire da piccoli gesti quotidiani, da una storia personale che non interessa a nessuno, povera e inerme. Una storia personale cosciente che non pretende di rivelare nulla sulle sorti dell'umanità, ma sa che la parola è un atto prima di tutto umano che si forma nella relazioni dell'esperienza, in una sfera intersoggettiva. E alla sfera intersoggettiva, in fondo, non è destinata?

## Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Dialettica negativa*, introduzione e cura di Stefano Petrucciani, Einaudi, 2004.

Alfano, Giancarlo e al. (a cura di) *Parola plurale*, Sossella, 2005.

Anedda, Antonella. *Dal balcone del corpo*. Mondadori, 2008.

---. *Salva con nome*. Mondadori, 2012.

Balestrini, Nanni. *Le ballate della signorina Richmond*. Coop. Scrittori, 1977.

Benedetti, Mario. *Umana gloria*. Mondadori, 2004.

---. *Tutte le poesie*, edited by Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi e Gian Mario Villalta, Garzanti, 2017.

Berardinelli, Alfonso. e Cordelli, Franco. *Il pubblico della poesia* (Lerici, 1975<sup>1</sup>). Castelvecchi, 2005.

## Forme della relazione

Maria Borio

Borio, Maria. "Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica." *Californian Italian Studies*, I, no. 8, 2018, pp. 27-42.

---. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.

Brogi, Daniela. "Per un nuovo racconto di formazione." *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi e al., Del Vecchio, 2017, pp. 9-19.

Cappello, Pierluigi. *Mandate a dire all'imperatore*. Crocetti, 2008.

Cucchi, Maurizio. *Il disperso*. Mondadori, 1976.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.

De Angelis, Milo. *Somiglianze*. Guanda, 1976.

---. *Tema dell'addio*. Mondadori, 2005.

De Rogatis, Tiziana. "Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne' L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante." *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi e al., Del Vecchio, 2017, pp. 71-91.

Di Mauro, Ezio, Giancarlo Pontiggia. curatori. *La parola innamorata*. Feltrinelli, 1978.

Ferrara, Alessandro. *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*. Feltrinelli, 1998.

Frabotta, Biancamaria. *Donne in poesia*. Savelli, 1976.

Giovannetti, Paolo. *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*. Carocci, 2017.

Giovannuzzi, Stefano. *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*. La Nuova Italia, 2002.

Harrison, Thomas. "Autenticità o Auto-Parodia?." *Carlo Michelstaedter. Kunst –Poesie– Philosophie*, edited by Yvonne Hütter, Narr Verlag, 2014, pp. 49–62.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, con un'introduzione di Sergio Givone, Einaudi, 1997.

Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, 2014.

Magrelli Valerio. *Ora serrata retinae*. Feltrinelli, 1980.

Mazzoni, Guido. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia." *Ticontre: Teoria*  
*Testo Traduzione*, no. 8, novembre 2017,  
[www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236](http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236) Accessed June 2020.

Mesa, Giuliano. "Ad Esempio. La scoperta della poesia." *La scoperta della poesia*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, Metauro, 2008, pp.17-25.

---. *Poesie 1973-2008*. La Camera Verde, 2010.

Pasolini, Pier Paolo. "Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia." *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Garzanti, 2000, pp. 39-44.

## Forme della relazione

Maria Borio

Picconi, Gian Luca. "L'epoca di un'*epoché*: Giuliano Mesa e la storia." *il verri*, no. 46, giugno 2011, pp. 54-63, [www.giulianomesa.wordpress.com/2018/05/21/lepoca-di-unepoche-giuliano-mesa-e-la-storia/](http://www.giulianomesa.wordpress.com/2018/05/21/lepoca-di-unepoche-giuliano-mesa-e-la-storia/) Accessed June 2020.

Testa, Enrico. *Dopo la lirica*. Einaudi, 2005.