



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

---

**La “stasi-iperaccelerata”:  
per un’analisi della poesia contemporanea italiana attraverso la  
logica dell’accelerazione**

**Lorenzo Azzaro**

**Tesi doctoral dirigida per el  
Prof. Rossend Arqués i Corominas**

---

**Facultat de Filosofia i Lletres**

**Departament de Filologia Francesa i Romànica**

**Doctorat en Llengües i Cultures Romàniques**

---

Any acadèmic 2020/2021

*A mio nonno, faro nella notte*

## 1 Inquadramento metodologico

- 1.1 Il paradigma della complessità: conoscere è conoscere relazioni p.6
- 1.2 Finalità della tesi p.14
- 1.3 Delimitazione del campo d'indagine p.22

### 2.1 Poesia, temporalità, cultura

- 2.1.1 Il (supposto) nucleo della poesia moderna e contemporanea p.30
- 2.1.2 Velocità delle scansioni temporali e inerzia culturale:  
"la stasi-iperaccelerata" p.39
- 2.1.3 I "mondi diversi" nella sfera estetica:  
mineralizzazione dell'opera ed espansione del principio di  
autodeterminazione dell'artista p.43
- 2.1.4 Accelerazione è inerzia: contrazione del presente e caduta  
dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative p.50
- 2.1.5 Per un'idea di *esperienza* p.54
- 2.1.6 Esperienza estetica ed esperienza comune p.60
- 2.1.7 L'impressione inconscia dell'esperienza inerte  
attraverso la cultura materiale p.67

### 2.2 Empatia, linguaggio, poesia.

- 2.2.1 La dimensione quotidiana del tragico p.79
- 2.2.2 Riconoscimento empatico e dissoluzione del soggetto p.84
- 2.2.3 L'adempimento della poesia contemporanea all'antinomia  
tragica della modernità (la relazione tra esperienza  
inaffidabile e soggetto) p.89
- 2.2.4 L'allontanamento della circostanza: una nuova idea di  
mistero p.93

2.2.5 Linguaggio, tecnologia e accelerazione dei processi comunicativi.	p.98
2.2.6 Lo scardinamento delle relazioni analogiche	p.109
2.2.7 La stasi iperaccelerata e il congelamento della disgregazione del canone novecentesco	p.112
2.2.8 Il nucleo della poesia contemporanea: tra individuazione senza riserve (stasi) e caduta dell'affidabilità dell'esperienza (mutamento)	p.116

### **3 La stasi iperaccelerata in poesia: alcuni esempi testuali**

3.1 premessa	p.128
<b>3.2 L'emersione della stasi iperaccelerata in poesia</b>	
3.2.1 Contrazione dell'arco del presente e caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative	p.132
3.2.2 Mutamento è stasi	p.147
3.2.3 La dimensione quotidiana del tragico	p.154
3.2.4 Compromissione dei rapporti empatici	p.160
3.2.5 Dissoluzione del sé per eccesso di <i>tecnologia del sé</i>	p.171

### **4 Il dibattito critico tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio**

4.1 Il cortocircuito dei processi egemonico-culturali	p.175
4.2 Il convegno di Bologna del 2003	p.178
4.3 La crisi del Sessantotto. Gli anni Settanta	p.184
4.4 L'emersione della tendenza <i>neo-orfica</i>	p.190

4.5 L'emersione della <i>tendenza allegorico-materialista</i>	p.196
4.6 La nascita del gruppo <i>Baldus</i> , la <i>Poesia della contraddizione</i>	p.200
4.7 La nascita del Gruppo '93, l'apporto teorico del gruppo <i>Baldus</i>	p.202
4.8 Lo scontro in senso egemonico attraverso la nascita di nuovi canali editoriali	p.209
4.9 Conclusioni: la storia senza fine della a fine della storia	p.212
<i>Bibliografia</i>	p.224

## **1 Inquadramento metodologico.**

*Ora, se innanzi a me nulla s'aombra,  
non ti maravigliar più che d'i cieli  
che l'uno a l'altro raggio non ingombra*

*A sofferir tormenti, caldi e geli  
simili corpi la Virtù dispone  
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli*

*Matto è chi spera che nostra ragione  
possa trascorrer la infinita via  
che tiene una sustanza in tre persone*

*Purgatorio III, 28-36*

### **1.1 Il paradigma della complessità: conoscere è conoscere relazioni**

L'indagine di un fenomeno pertinente alla sfera della contemporaneità pone degli ineludibili scrupoli di ordine metodologico, qualunque sia la natura del fenomeno oggetto dell'indagine e la disciplina a cui tale fenomeno appartiene o si ritiene appartenga.

Ancor più problematico risulta inoltre l'atteggiamento da considerare opportuno per l'analisi dell'oggetto di questa tesi, ossia la poesia contemporanea: fenomeno *in fieri* che nel senso comune viene incorporato nella sfera indefinita e indefinibile della letteratura alla quale, nonostante la compromissione storico-ideologica del suo statuto (Frasca, 2016, p. 19-48) e il suo continuo sfuggire a definizioni rigide,<sup>1</sup> viene comunque attribuito il ruolo di terreno fertile per l'emersione di nuove scienze che ha teso a configurarla come territorio di confine e officina per la messa a punto di discipline che nel tempo hanno avuto poi modo di rivendicare la propria autonomia epistemologica, come ad esempio le scienze politiche.

La delimitazione di un fenomeno che lambisce il fronte della realtà, si diceva, pone dunque una serie di quesiti: quali strumenti occorrono e soccorrono l'indagine? È adeguato adottare un atteggiamento analitico inteso come

---

<sup>1</sup> «La definizione di un termine come "letteratura" non fornirà mai null'altro se non l'insieme delle occorrenze in cui chi fa uso di una lingua accetta di utilizzarlo» (Compagnon, 2000, p. 41).



separazione ed astrazione dal dato reale, nel tentativo di raggiungere il maggior grado di autonomia da esso al momento della sua definizione, o sarebbe più opportuno immedesimarsi con la realtà e lasciare che sia essa a coinvolgerci di modo che la circoscrizione dei suoi elementi sia il prodotto di un momento di compartecipazione e identificazione?

Un eccessivo coinvolgimento dello studioso verso l'oggetto del proprio studio rischia di generare un calo della lucidità necessaria all'analisi, dovuto ad una possibile e scomoda ingerenza nello svolgimento dell'indagine di un giudizio che non sia supportato dal principio di ragionevolezza.

È vero altresì che, se si indaga la contemporaneità, risulta inverosimile potersene pensare totalmente al di fuori e pur ammettendo la possibilità di eludere l'immedesimazione nel reale, di creare un punto di vista *super partes*, ciò porrebbe comunque lo scrupolo di stare per registrarne una versione mistificata e non aderente al suo effettivo svolgersi.

Il problema è stato ed è tuttora ampiamente dibattuto nell'ambito della filosofia e della sociologia della scienza.

Il dubbio investe alle volte la possibilità stessa di giungere ad un seppur minimo grado di obiettività, là dove il valore della possibilità di una rappresentazione scientifica e oggettiva della realtà arriva o ad essere negato o ad essere influenzato dal concetto di conoscenza "oggettiva" intesa come costruzione sociale e supporto ai valori condivisi da una comunità scientifica.<sup>2</sup>

La questione di un confronto problematico con la realtà non appartiene dunque al solo campo delle scienze umanistiche, ma investe anche la totalità delle discipline scientifiche. La rapidità dell'avanzamento e la qualità dello sviluppo tecnologico degli ultimi centocinquanta anni hanno fatto emergere l'urgenza di strutturare e di riuscire a raffigurare quello che

---

<sup>2</sup> «[...] "Se conoscenza oggettiva vuol dire conoscenza di una realtà indipendente dal linguaggio o di una realtà non-ipotetica, o conoscenza del mondo indipendente dai processi di osservazione per cercare e produrre conoscenza, allora ciò che si dice conoscenza oggettiva non esiste." [...] Ma mentre non esiste una conoscenza oggettiva nel senso indicato da Blum, non si può negare la realtà della conoscenza "oggettiva" nel caso in cui questa non sia altro che una costruzione sociale. In altre parole, esiste una conoscenza scientifica obiettiva, riconosciuta dai membri di qualsiasi comunità scientifica» (Phillips D. L., 1978, p. 233).

è stato l'andamento e l'evoluzione del pensiero scientifico, in funzione del suo legame con le possibili concezioni e rappresentazioni del mondo da esso veicolato.

Frutto della ricerca di un percorso evolutivo del pensiero scientifico è la nota teoria della rivoluzione scientifica basata sul concetto di paradigma,<sup>3</sup> enunciata da Thomas S. Kuhn nel 1962. Secondo Kuhn il paradigma può essere assunto come la totalità delle intuizioni, delle deduzioni, delle convinzioni e dei valori che, mutando il tradizionale campo di azione della ricerca scientifica, ne provocano una rivoluzione. Un importante risvolto della teoria di Kuhn è che il concetto di paradigma si esplica come modo di vedere la realtà proprio dello studioso di una data epoca. Ogni epoca è caratterizzata da un paradigma generale che dirige e condiziona l'intero campo delle scienze e che sottintende una visione della realtà e del mondo in virtù di ciò che, nel succedersi rivoluzionario dei vari paradigmi attraverso meccanismi di confutazione e consenso, è definito come «riorientamento della *Gestalt* visiva».<sup>4</sup> Muta il paradigma, muta la percezione del mondo ossia ad ogni paradigma corrisponde una percezione del mondo.

Senza entrare nel merito dei processi che permettono l'avanzamento di un paradigma a danno di un altro, si può utilizzare la teoria di Kuhn per tentare di avere un'idea di come la realtà venga oggi percepita, ed è in questi termini che essa può fornire un supporto metodologico alla spinosa indagine della contemporaneità. Nel recente passato sono state proposte alcune classificazioni che permettono di raffigurare, in relazione ai periodi storici,

---

<sup>3</sup> Per una definizione esaustiva del concetto di paradigma, Vd. Cavallaro (Cavallaro, 1984, p. 15).

<sup>4</sup> «[...] lo storico della scienza può essere tentato di esclamare che quando mutano i paradigmi, il mondo stesso cambia con essi. Guidati da un nuovo paradigma, gli scienziati adottano nuovi strumenti e guardano in nuove direzioni [...] durante le rivoluzioni, gli scienziati vedono cose nuove e diverse anche quando guardano con gli strumenti tradizionali nelle direzioni in cui avevano già guardato prima [...] dopo un mutamento di paradigma, gli scienziati non possono non vedere in maniera diversa il mondo in cui sono impegnate le loro ricerche. Nei limiti in cui i loro rapporti con quel mondo hanno luogo attraverso ciò che essi vedono e fanno, possiamo dire che, dopo una rivoluzione, gli scienziati reagiscono ad un mondo differente. Le dimostrazioni familiari del riorientamento della *Gestalt* visiva sono molto utili nel fornire un modello elementare di queste trasformazioni del mondo dello scienziato. Quello che nel mondo dello scienziato prima della rivoluzione erano anatre, appaiono dopo come conigli. Colui che in un primo momento aveva visto la parte esterna di una scatola dall'alto, più tardi ne vede la parte interna dal basso [...]» (Kuhn, 1969, p. 139).

la successione dei paradigmi scientifici generali e la formulazione in base ad essi di paradigmi disciplinari specifici:

<b>STADIO STORICO</b>	<b>PARADIGMA GENERALE</b>	<b>PARADIGMA GEOGRAFICO</b>	<b>GEOGRAFIA UMANA: ARGOMENTI DI SPECIALE INTERESSE</b>
Paleoindustriale 1760-1880	Meccanica razionale	Determinismo	Distribuzione della popolazione; razze; geografia politica
Neoindustriale 1880-1970	Termodinamica (prima metà del secolo XX)	Possibilismo	Paesaggio, genere di vita, regione umanizzata
	Strutturalismo (seconda metà del secolo)	Funzionalismo	Città, reti urbane, poli industriali, trasporti
Transindustriale 1970 →	Sistema generale/complessità	Sistema generale/complessità	Gestione dell'ambiente, pressione umana sul territorio, uso delle risorse, sviluppo sostenibile
	Postmodernismo	Postmodernismo	Percezione del mondo, senso del tempo e dello spazio, rappresentazione e comunicazione modelli culturali

Questo è un esempio di come la teoria dei paradigmi generali possa diventare produttiva nell'identificazione di paradigmi specifici, nel caso specifico viene delimitata quella che è stata la percezione scientifica del mondo nell'ambito della Geografia umana, sino al 1996 (Vallega, 1996, p. 18-24).

Gli esempi si possono facilmente moltiplicare per i diversi ambiti della ricerca scientifica.

Ma può la teoria dei paradigmi supportare anche l'analisi "letteraria"?

E se sì, quale paradigma, ossia, quale percezione del mondo è oggi sottesa e implicitamente condivisa dalla comunità scientifica?

Vista attraverso questa prospettiva, la crisi che ha investito le potenzialità descrittive delle correnti della critica moderna nella seconda metà del Novecento, altro non sarebbe quindi che il protrarsi del fallimento di un fondamento analitico comune, “paradigmatico”, prodotto da una visione funzionalistica dispiegatasi in una tensione all’individuazione di una specificità (o non specificità) del prodotto letterario e di una definizione univoca (o plurima) della letteratura (Segre, 1993, p. 3-19).

L’esercizio critico è giunto, con Blanchot, ad opporsi attraverso una volontaria eclissi dell’interpretazione al rigido perpetrarsi del dogmatismo delle tre massime correnti critiche di inizio Novecento e al loro sostanziale insuccesso.

Ma se il caso di Blanchot si esprime come contraddittoria cancellazione della critica promossa da un critico (Muzzioli, 1994, p. 169-171) e quello di Fish (Fish, 1987) come provocatorio attacco al testo letterario, c’è chi giunge a travalicare gli ambiti stessi della critica, come l’esperienza decostruzionista.<sup>5</sup>

Barthes arrivò addirittura, per delinearare le continue fughe da parte dell’oggetto letterario e della letteratura da una loro delimitazione, a scrivere che «La letteratura è la letteratura» (Barthes, 1988, p. 39), utilizzando provocatoriamente la violenza della tautologia<sup>6</sup> per tagliare in modo gordiano il nodo della questione.

La natura fenomenica del testo e della letteratura non sembra comunque essere posta in discussione.

---

<sup>5</sup> «Il decostruzionismo [...] è una specie di neosofistica che [...] cerca di scomporre tutte le gerarchie mentali, di mostrare l’intercambiabilità tra affermazioni, affermazioni contrarie e negazioni, di annullare i riferimenti al mondo e alle sue regole fondanti. Il suo reale impegno è più sul piano filosofico che su quello critico [...] Non conosco intervento decostruzionista su un testo che porti progressi per la sua comprensione, né penso che i decostruzionisti se ne dolgano» (Segre, 1993, p. 10).

<sup>6</sup> Non si vuole ridurre in questa sede il valore che per Barthes ha la tautologia in qualità di emblema dell’antintellettualismo piccolo borghese (Barthes, 2016, p. 93-94), ma si vuole esclusivamente evidenziare l’uso provocatorio dell’asserzione da parte del critico francese in un generale contesto di riconfigurazione del concetto di “letterario”.

Pur ammettendo posizioni che giungono a negare la possibilità di un'essenza della letteratura se ne rivendica infatti, anche se appunto per negazione, un'esistenza fenomenologica: «perché non esiste l'essenza della letteratura, che è una realtà complessa eterogenea e mutevole» (Compagnon, 2000, p. 41).

La letteratura è una "realtà", il suo prodotto è un dato reale ossia un fenomeno, nella fattispecie un fenomeno complesso.

Se dunque il paradigma generale si pone come fondamento di un criterio che ha tra le sue prime urgenze quella di descrivere il funzionamento di come percepiamo i fenomeni che ci circondano, allora la risposta alla prima domanda è sì.

Pertanto la crisi della critica non attesta altro che l'emergere di un paradigma a discapito del precedente e dunque l'emersione di una nuova percezione del mondo e la riconfigurazione dell'idea stessa di letteratura.

Questo "riorientamento della *Gestalt*" si regola, come suggerito da Edgar Morin, sotto l'insegna di un paradigma la cui complessità viene sorretta dal tentativo di stabilire una relazione, per ridurre l'inconciliabilità, tra le due massime teorie scientifiche del Novecento: la teoria della relatività generale di Albert Einstein e il principio di indeterminazione formulato da Heisenberg (Morin, 2018, p. 27-30).

In contrapposizione alla logica sequenziale, lineare, deterministica e rigidamente causale, l'approccio analitico della complessità afferma quindi che la realtà è un organismo, ossia un nodo di collegamenti, dal comportamento disordinato e irreversibile. La conoscenza è un sistema complesso che include osservatore e osservato. Un sistema pensabile come insieme di sistemi non prevedibili secondo un modello univoco di scambio, poiché in essi un'azione produce non solo una reazione, ma anche una perturbazione dell'equilibrio interno dei sistemi e dei loro elementi.

Inoltre, poiché «[...] la conoscenza è in espansione accelerata, e non vi alcuna possibile conoscenza esaustiva definitiva. [...] La conoscenza dei problemi fondamentali e globali necessita di legare le conoscenze separate, compartimentate, disperse» (Morin, 2018, p. 15-16) per il modello della

complessità non solo conoscere è una relazione, ma conoscere è conoscere relazioni.

Si conosce ciò che viene chiamato organizzazione, ossia non elementi separati dal contesto, ma configurazioni di rapporti tra elementi, che Morin identifica come *emergenza*, ossia un «tipo di realtà nuova, dotata di qualità e proprietà proprie, che si forma, si costituisce, si concretizza a partire dall'assemblaggio organizzatore di elementi non dotati delle qualità e delle proprietà di questa realtà» (Morin, 2018, p. 30).

La complessità è dunque da riferirsi ad un modello di conoscenza con il quale affrontare problemi posti da fenomeni complessi e dalle molteplici relazioni che essi generano. L'oggetto d'analisi visto all'interno di relazioni concettuali complesse deriva la sua molteplicità dalla riconfigurazione continua a cui è sottoposto ogni qualvolta diviene elemento di organizzazioni differenti che vengono strutturate su differenti relazioni, come ad esempio ci dimostra Baxandall nel campo della Storia dell'arte (Baxandall, 2000, p. 88-92).

Opera del ricercatore è quella di dedurre una delle possibili configurazioni e ricostruirne le relazioni che la sorreggono.

I livelli di un testo, in un'accezione oramai necessariamente semiotica,<sup>7</sup> il contesto, le relazioni intertestuali, il paratesto possono essere indagati con la totalità degli strumenti che i campi del sapere hanno elaborato in questi anni in virtù della coerenza della ricostruzione delle relazioni che sorreggono la configurazione di un'emergenza. Dunque, ci si può avvalere dei risultati della filosofia, della linguistica, della semiologia, della critica storica, dell'antropologia culturale, della sociologia, della psicologia, della matematica e della fisica se essi possono concorrere alla descrizione di una delle possibili configurazioni di un fenomeno.

Non a caso la quasi totalità degli studi, soprattutto scientifici, ma in misura crescente anche quelli umanistici, stanno assumendo con maggiore insistenza una fisionomia dal carattere interdisciplinare che induce ad

---

<sup>7</sup> «per testo si intende sia una catena di enunciati legati da vincoli di coerenza, sia gruppi di enunciati emessi contemporaneamente sulla base di più sistemi semiotici» (Eco, 1984, p. 64).

alimentare un'organizzazione dell'indagine analitica strutturata attraverso il lavoro di piccoli gruppi, all'interno dei quali i singoli individui mettono in compartecipazione, intersecandole, le proprie competenze specifiche in funzione del raggiungimento di un obiettivo comune.

La indecidibilità, le infinite possibilità significanti dell'emersione del fenomeno estetico derivano dall'infinità delle configurazioni che vengono generate da relazioni complesse, all'interno di una percezione del mondo alimentata dal paradigma della complessità.

Ad infinite emergenze, ad infinite configurazioni potenziali di un fenomeno, corrispondono sostanzialmente infinite interpretazioni potenziali. Una stessa emergenza può inoltre sottintendere più configurazioni, nel senso che alla descrizione della configurazione di un'emergenza si può giungere attraverso una molteplicità di percorsi.

La scelta di un percorso a discapito di un altro investe un ulteriore e problematico livello che nasce, in maniera poi ancora più evidente (ma non esclusiva) in campo umanistico, da tutta una serie di componenti ideologiche, sociali e culturali la cui pressione, nei confronti dello studioso, è ineludibile e che viene alimentata dallo stesso fenomeno indagato in virtù della biunivocità dello scambio di conoscenze che è sottinteso dal modello analitico promosso dal paradigma della complessità.

In tal senso, non avremo mai né una percezione esaustiva e definitiva di un fenomeno né tanto meno una sua descrizione che non incorra in una possibilità di confutazione, ma almeno si potrà tentare di fondare logicamente, in virtù della coerenza fornita dalla configurazione delle relazioni che lo fanno emergere, la rappresentazione di alcuni degli aspetti di una delle sue parti.

## 1.2 Finalità della tesi

*Non porta a nulla in poesia  
cercare la poesia. Eppure  
prima che non significhi più nulla  
un qualche niente progredisce,  
si fa spazio. Ora le parti  
sono maggiori del tutto*

*Ermanno Krumm da Siate come uccelli nel vento, 1998*

*In faccia stampato non ha quel che fece  
Da fermo moltiplica i vari profili  
Si ruota a tre quarti e l'effetto ora è invece  
Di cote al lavoro che umida affili  
La lama già usata perché sia tagliante  
Così da esportare del tutto le parti  
Funziona da perno ed ecco è la gente  
D'accordo nell'atto preciso di darti  
Notizia che sei quell'uno tra i molti  
Ottieni e ridai agli altri una spinta  
Retrograda vedi si sono disciolti  
Viluppo ora è chiaro non fu che per finta  
Confronti i trascorsi procedi più avanti  
E scopri che l'uno è fatto di tanti.*

*Edoardo Cacciatore, Molteplicità dell'unico, in Discorso a meraviglia, 1996*

Quando si affrontano questioni inerenti alle condizioni della cultura e dell'estetica contemporanea, e all'ambito letterario che ne è una parte, non si può sfuggire a una sensazione generale di spaesamento. Anche il dibattito critico-culturale, in generale, soffre una condizione di instabilità strutturale che sembra essere, oramai da tempo, l'unica stabilità possibile nella sua fissità. Il *leit motiv* delle conclusioni sviluppatesi in campo teorico-letterario è l'allusione continua ad un mutamento antropologico che nel corso del XX secolo, soprattutto nell'ambito della poesia, sembra essere patito (Krumm, 1996, p. 980-982) anziché vissuto. La fisionomia di tale mutamento, pur essendo continuamente evocata, coincide però con le intuizioni individuali e le posizioni personali dei singoli critici. Si parla spesso di analisi dei sistemi di produzione e ricezione di ciò che è da considerare come pertinente alla



sfera estetica, di ridondanza dei linguaggi e sovraffollamento della comunicazione (Alfano, et al., 2005, p. 8), di “disorientamento” (Lorenzini, 2005, p. 152), di “epoca del gremio” (Piccini, 2005, p. 11), delle condizioni di possibilità dell'agire artistico contemporaneo e della sua capacità, o non necessità, di espressione del reale sia come intervento sulla -o manifestazione della- realtà,<sup>8</sup> che sottintendono un mutamento antropologico.

Le conseguenze di tale mutamento antropologico vengono sostanzialmente e accuratamente descritte (Ferroni, 2009), ma raramente ci rimandano a categorie concettuali che possano fornire una proiezione che tenti l'azzardata via in primo luogo di una delimitazione imparziale della portata ideologica che le sorreggono e in secondo luogo che ci dicano cosa questo *anthropos* mutato *viva* in virtù dei fenomeni culturali che produce e contemporaneamente subisce.

Sembra mancare alle considerazioni, come quelle ad esempio fatte in ambito prettamente letterario da Ferroni (2010) e in ambito critico-sociologico da Berardinelli (2017, p. 20-25), un ancoraggio a studi che possano disvelare sia la profondità dei processi sottesi ai cambiamenti culturali in atto sia la oramai acclarata espansione della deflagrazione formale dello spazio estetico, di cui la produzione poetica e il dibattito critico ad essa correlato sono parti integrate. Deflagrazione formale che viene definitivamente posta come questione fondamentale in poesia dalla neoavanguardia<sup>9</sup> e la cui inderogabilità viene universalmente decretata nella parabola conclusiva del XX secolo. Nei casi citati di Berardinelli e Ferroni, si parla ad esempio per intuizione, seppur autorevole, di fatti culturali che necessiterebbero in ultima analisi di categorie concettuali che siano in grado di sorreggerne il solo carattere di presentimento o di descrizione parziale.

---

<sup>8</sup>Per una differenza tra realtà e reale e definizione del rapporto tra testo e reale, Vd. Frasca (Frasca, 2016, p. 52-53).

<sup>9</sup>«C'è una differenza decisiva tra chi sente il rovinio delle forme esaurite, e ne è pungolato, e chi non se ne accorge e pensa di poterle continuare con manovre diversive» (Giuliani, 2003, p. VIII).

Le intuizioni, l'esperienza personale e la formazione individuale degli addetti ai lavori si traducono, inoltre, in un coacervo di posizioni critiche che da tempo ormai, e in linea con ciò che questo lavoro di ricerca intende mettere in evidenza, non trovano, o meglio non creano, spazi di confronto conflittuale di tipo dialettico che siano alla base della formulazione di una visione coerente di ciò che oggi intendiamo per “cultura” e, nello specifico di questo lavoro di ricerca, per “poesia”.<sup>10</sup>

Per dirla con le parole di Montale, la cui attualità ha fatto sì che fossero recentemente citate in un articolo di Guido Mazzoni, «ognuno riconosce i suoi» (Mazzoni, 2017, p. 15) o sarebbe meglio dire, come polemicamente ci riferisce Giovannetti, ognuno riconosce se stesso.<sup>11</sup>

Ferma restando l'imprescindibile difficoltà intrinseca del lavoro assegnato agli storici della cultura (Mazzoni, 2005, p. 21-23), la nostra contemporaneità sembra così non riuscire a produrre uno spazio interpretativo nel quale affinare adeguati e condivisi strumenti descrittivi capaci di supportare, in senso umanistico, gli epifenomeni dei modelli culturali contemporanei (Ferroni, 2010, p. 19-38). *Impasse* che realizza quindi l'intuizione già a suo tempo formulata da Foucault (Foucault, 2014, p. 125).

Nel sondaggio critico della dimensione culturale contemporanea e della collocazione in essa dell'agire poetico, vista la frammentarietà e inconciliabilità delle posizioni, si produce così un diffuso sentimento contrastante tra l'ambizione di trovare una chiave di lettura capace di dare

---

<sup>10</sup> È emblematico che, in riferimento al lavoro critico-antologico dell'ultimo scorcio del ventesimo secolo, Piccini, nel 2005, affermi: «Mi chiedo, tuttavia, per quanto riguarda questa percezione del gremirsi dei nomi e delle esperienze [...] sia dovuta alla nostra osservazione troppo schiacciata sui fatti, troppo prossima a essi (con tanto di amicizie, conventicole critico-poetiche e via dicendo)» (Piccini, 2005, p. 11).

<sup>11</sup> «[...] eppure qualcosa che definiamo “poesia” c'è. Ma [...] la sua complessità scoraggia descrizioni unitarie. E non è solo questione oggettiva, perché anche i soggetti che leggono e studiano ci mettono lo zampino. I miei amici critici per lo più si iscrivono fin da giovani a uno dei tre, quattro, quattrocento partiti poetici in ballo; e lì restano. A volte anche professori universitari: eppure credono, cioè fingono, che la poesia stia tutta dalla parte di Thurston (curatore di *Of the Subcontract. Or principle of poetic right*. Information As Material, New York, 2013 n.d.r.), oppure tutta da quella di Giovenale (nel caso specifico, *Il paziente crede di essere. Racconti forme intermedie, prose (in prosa), inconvenienti, dissipazioni dopo*, Gorilla Sapiens, Roma 2016 n.d.r.) oppure tutta dalla parte di Carpi (nel caso specifico: *E io intanto che parlo. Poesie 1990-2015*, Marcos y Marcos, Milano 2016, ndr.). E magari dalla parte di ognuno degli altri possibili trecentonovantasette modi di declinare quell'unico, debolissimo termine, quell'unica, imprecisa etichetta» (Giovannetti, 2018, p. 14).

contezza di un fenomeno complesso e il costante cadere nell'ineludibile, ma soprattutto inamovibile (Giovannetti, 2018, p. 14), parzialità dell'esperienza dell'osservatore.

Tre, forse, i sintomi più evidenti di questo “spaesamento”. Il primo, più comune, è quello di una condizione strutturale di “crisi” che sembra non risolversi mai e che incorpora in modo ambivalente le idee di rapidità di cambiamento da un lato e continuità nel tempo dall'altro.<sup>12</sup>

Estesasi gradualmente a partire dal XVII sec. dal campo medico a tutti gli ambiti del tessuto culturale e sociale,<sup>13</sup> nel campo della poesia italiana la percezione di questa idea ubiqua e ambigua di crisi è registrabile sin dal primissimo Novecento (Giovannetti, 2018, p. 16) e persiste ancora in conclusione del XX secolo consolidandosi come base su cui fondare tutti i tentativi di ripristino, o accettazione della rinuncia, delle condizioni di possibilità della prassi poetica nella contemporaneità (Curi, 2003, p. 10-11). Il secondo, legato al primo e riconducibile al campo umanistico ed estetico in generale, è quello della classificazione stessa del tempo che ci è dato vivere, oramai inscindibile dalla sua definizione in base a visioni personali<sup>14</sup> sul senso, o sul non senso, assunto oggi dalla storia.

È possibile infatti constatare, all'interno del dibattito sulla contemporaneità, un'oscillazione continua tra etichette come “seconda modernità”, “tarda modernità”, “postmoderno”, “tardo moderno”, “postmodernismo critico” (per rendersene conto basta inserire queste etichette su un qualsiasi motore di ricerca), al punto che, chi riferisce sulla fisionomia della cultura contemporanea, si trova sempre nell'imbarazzante condizione di sentirsi

---

<sup>12</sup>**Crisi** (crise) f., XIV sec., med.; fase risolutiva di una malattia; anche con riferimento alla vita morale (XVII sec.), politica (XIX) e economica; v. dotta, lat. tardo *crisis* (*Celio Aureliano*), dal gr. *krísis* giudizio, sentenza, fase decisiva nel decorso d'una malattia; fr. *crise* (XVI sec.; fig., a. 1621) (Battisti & Alessio, 1965, p. 1161-1162).

**Crisi**, s. f. 'rapido mutamento delle condizioni di una malattia' (inizio sec. XIV, Z Bencivenni), 'accesso, inasprimento improvviso, violento, per lo più di breve durata' (1808, U. Foscolo), 'fase della vita individuale o collettiva, particolarmente difficile da superare' (Ragaù, 2011).

<sup>13</sup>Per il valore ubiquo del concetto di crisi e per la sua riconfigurazione dal XVII sec. a oggi, Vd. Colloca (Colloca, 2011, p. 24-30).

<sup>14</sup> Per il nesso tra il concetto di crisi e nominalizzazione della contemporaneità, Vd. Colloca (2011, p. 33).

inadeguato già solo nella nominalizzazione del tempo in cui vive e di porsi in una condizione di coercitiva presa di posizione sulla visione del mondo in cui viviamo già solo nello scegliere l'una o l'altra classificazione. Tra le recenti controversie ideologiche che investono la capacità classificatoria del tempo in cui viviamo, un certo interesse per questo lavoro di tesi potrebbe averla, con alcuni distinguo, quella agglomerata sulla definizione di "ipermodernità" proposta da Donnaruma (Donnarumma, 2011), che ha suscitato un acceso dibattito con i sostenitori del postmoderno, primo fra tutti Remo Ceserani (Ceserani, 2012).

Il terzo, che concerne strettamente la poesia, è registrabile come una fluttuazione interna al suo stesso definirsi: durante l'ultimo scorcio del Novecento e l'inizio del XXI secolo non è raro infatti imbattersi in esercizi critici che tentano di indicare i confini della prassi poetica. Delimitazione che si concentra nel tentativo di astrazione di una definizione di "poesia" che tenga conto di ciò che è da intendere al suo interno come "lirica".

È questo il caso non solo di un recente lavoro di Giovannetti (Giovannetti, 2018), ma anche di numerose selezioni antologiche elaborate nel periodo che intercorre dalla fondazione della neoavanguardia italiana sino al primo lustro del XXI secolo, all'interno delle quali lo sforzo di separazione tra "lirica" e "poesia" diviene perno descrittivo per la definizione della prassi poetica contemporanea, là dove all'idea di "lirico" si affiancano modalità espressive riconducibili a forme solipsistiche a carattere soggettivo ancorate a modelli socio-culturali ascrivibili al XIX secolo e alla prima metà del XX secolo, mentre con "poesia contemporanea" si tenta di circoscrivere la prassi poetica che si produce proprio in corrispondenza della graduale dissoluzione di tali modelli culturali a cui corrisponde un decentramento del soggetto indotto dall'emersione di un nuovo sistema espressivo prodotto da un mutamento antropologico che finalmente deflagra tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo (Testa, 2005, p. V-XIII). C'è chi a questa ipotesi, come Giovannetti appunto, ad esempio reagisce stabilendo che la lirica è ancora oggi non solo possibile, ma in un certo senso necessaria (Giovannetti, 2018, p. 17-35).

Al netto delle individuali convinzioni critiche, rimane comunque il fatto che la contrapposizione tra “lirica” e “poesia” - sia essa intesa come superamento di un modello culturale (Lorenzini, 2005, p. 113-186), o sia essa intesa come persistenza e/o cambiamento di funzione di modalità espressive (Piccini, 2005, p. 17-39) - si configura ancora come perno distintivo di recentissime speculazioni critiche (Menicocci, 2018).

Considerate le estreme varietà di significato assunte dagli strumenti in dotazione al lavoro critico, nasce quindi l'esigenza di tentare di fissare l'analisi a categorie concettuali astratte da campi del sapere eterogenei e funzionali a determinare, come già specificato nella parte metodologica, una conoscenza che sappia legare<sup>15</sup> e che possa dare contezza dell'instabilità strutturale di tale quadro. Conoscenza che ha come obiettivo quello di tracciare un ponte coerente tra la vita così come si è configurata nella contemporaneità e una manifestazione dell'estetica ad essa connessa per potere, seppur in modo parziale attraverso una sineddoche del tessuto culturale, verificare il perché della complessità e della solidificazione di questo spaesamento e dell'oscillazione, oramai vertiginosa, di posizioni critiche spesso inconciliabili.

Nonostante l'approccio manifestamente eclettico con cui verrà articolato questo lavoro di ricerca, si farà soprattutto riferimento ad alcune conclusioni, che hanno il vantaggio di essere fenomenicamente comprovate, della sociologia (Rosa, 2015) e della psicologia contemporanea (Zoja, 2009) per indagare a ritroso la relazione rispetto a tali conclusioni dell'epifenomeno culturale “poesia contemporanea italiana” in modo tale da ricostruirne le condizioni di *funzionamento*.<sup>16</sup> Ossia, definire la relazione della poesia con il tessuto ideologico contemporaneo là dove, come riferisce Abruzzese, «la

---

<sup>15</sup>Vd. § 1.1

<sup>16</sup>In merito al concetto di funzionamento, Foucault ci indica la fisionomia di una ricostruzione in senso monumentale là dove palesa le sue posizioni interpretative in difesa delle critiche mosse rispetto all'impianto di *Les Mots et les Choses*. Riguardo al fatto di avere solo accennato a Marx e Buffon, senza entrare nel merito dei loro testi, ci riferisce che: «io cercavo semplicemente di scoprire le regole secondo le quali essi avevano formato un certo numero di concetti o di entità teoriche che si riscontrano nei loro testi [...] ho semplicemente ricercato [...] le condizioni del funzionamento di pratiche discorsive specifiche» (Foucault, 2004, p. 2).

relazione è il messaggio» (Frasca, 2016, p. 48).

È sarà attraverso la ricostruzione della relazione tra alcune manifestazioni della produzione poetica, alcune parti del dibattito critico-teorico dell'ultimo scorcio del XX secolo e il quadro culturale contemporaneo, che si tenterà di ridefinire quello che, a vario titolo, viene considerato dalla vulgata critica come il perno su cui dibattere in merito all'emersione della poesia contemporanea, ossia la centralità del soggetto.

In tal senso, si utilizzerà la poesia, e il dibattito critico ad essa correlato, come manifestazione di un quadro culturale che viene circoscritto, nella parte teorica, intersecando gli esiti di modelli interpretativi provenienti da ambiti diversi della conoscenza, come la filosofia, la sociologia, la psicoanalisi, la filologia e l'antropologia culturale.

Ciò che si tenterà di far emergere è come, in realtà, questo "spaesamento" non è né idiosincrasia di un diffuso individualismo che impone una visione solipsistica della prassi poetica né il risultato di poetiche ad esso avverso, ma sia il prodotto di un mutamento generale delle condizioni dell'esperienza indotto da un modello culturale che la poesia, e la qualità del dibattito ad essa correlato, sono stati, loro malgrado, capaci di presentire rispetto al suo dispiegarsi.

Tale mutamento delle condizioni dell'esperienza è dovuto ad una temporalità in vertiginosa accelerazione che viaggiava sottotraccia nel tessuto culturale della modernità sino ai primi anni Novanta e che ora vede conclamate le proprie istanze. Percezione di una temporalità accelerata all'interno della quale non solo la centralità del soggetto evocata negli studi critici si produce in relazione biunivoca rispetto ad essa, ma inoltre determina perturbazioni e sovrapposizioni nell'elaborazione dialettica dell'immaginario simbolico contemporaneo tali da minarne il suo stesso costituirsi. Mutamento delle condizioni di esperienza che già è stato in parte sondato, ma non senza un suo generalizzato conclamarsi che gli esiti di studi recenti, soprattutto di ambito sociologico, hanno potuto finalmente descrivere. I temi smossi dalla poesia contemporanea italiana, in particolar modo nel periodo che va dal 1975 al 2005, sembrano così sottintendere un

quadro culturale che avrà modo di emanare le proprie caratteristiche a posteriori.

La costruzione critica di un nucleo addensante della poesia basata sull'avallo o sulla negazione della centralità del soggetto non dà infatti piena contezza di come la poesia mantenga, nonostante la sua "crisi", una capacità di visione rispetto alla fisionomia di un contesto culturale che non veniva percepito in senso generalizzato e che oggi sembra essersi finalmente palesata. In tal senso si vorrà dimostrare come la poesia contemporanea italiana e il dibattito correlato, proprio nel loro apparente disgregarsi, manifestino la profondità dei cambiamenti culturali che hanno investito la seconda metà del Novecento e i primi decenni del XXI secolo e quindi la capacità di generare ancora quello che per Luigi Ballerini è ciò che del poeta fa un essere umano in un'epoca in cui si azzardano concetti come post-umanità, ossia la capacità di produrre un «effetto di senso» (Azzaro, 2014, p. 205).

### 1.3 Delimitazione del campo d'indagine

Vista la natura composita del quadro culturale contemporaneo, è ovviamente necessaria una circoscrizione operativa del fenomeno indagato. Anche se non in maniera assolutamente restrittiva, tale *reductio* opera in tre direzioni: una epifenomenica, una geografica e una cronologica. Chiaramente i tre parametri (estetico, geografico, e cronologico) non sono e non possono essere assoluti (soprattutto quello cronologico), perché per avere contezza del quadro composito al quale la poesia contemporanea italiana, e il dibattito ad essa correlato, adempiono si dovrà fare necessariamente riferimento al come si è pervenuti a questo quadro e alle propaggini che questo ancora produce sul dibattito attuale. Si manterrà cioè il *focus* su una partizione dell'insieme esattamente, volendo cedere a similitudini geologiche in senso benjaminiano, come si fa con le sottili sezioni dei vetrini per stabilire la composizione complessiva di una roccia. La prima scelta, in senso estetico, è quella appunto di considerare la poesia, e parte del dibattito ad essa correlato, in virtù della sua peculiare, rispetto ad altri tipi testuali, capacità di *adempimento* alle componenti della cultura nella quale essa viene prodotta.<sup>17</sup>

Inoltre, vista l'importanza che rivestirà nel presente lavoro di tesi l'idea di "esperienza" così come si è configurata nella nostra contemporaneità, si tenterà di utilizzare proprio l'esperienza estetica nella sua particolare forma *poesia* per riflettere attraverso essa sull'influenza in campo artistico delle condizioni generali, imposte dal sistema culturale contemporaneo, del *fare esperienza* oggi considerando che ogni esperienza ha, come sostenuto da

---

<sup>17</sup>«In questo libro (*La poesia italiana degli anni Duemila* ndr.) [...] Non c'è una difesa corporativa della poesia. Semmai, circola l'idea che più la poesia si fa spiazzare da altre esperienze, e da altri media, meglio le cose andranno per lei. Il nuovo orizzonte transmediale può essere una risorsa. Insieme, è presente l'idea che valga la pena *leggerla* la poesia, provare a leggerla. Se non altro per scoprire certi possibili *adempimenti* (corsivo del redattore) che in un testo poetico agiscono meglio rispetto a quanto non accade in tutti gli altri tipi di testo» (Giovannetti, 2018, p. 15).



Dewey, una sua intrinseca dimensione estetica.<sup>18</sup>

La seconda scelta viene dettata dallo spessore e dall'avanzamento, già all'indomani della pubblicazione nel 1979 de *La condition postmodern* di Jean-François Lyotard, del dibattito tenutosi in Italia sul postmoderno (e di contro quindi sul moderno) che fa sì che l'Italia funga «non solo da piattaforma per il dibattito teorico sul postmoderno, ma anche da base di lancio per produzioni artistiche che cominciano subito a dare una fisionomia concreta alle forme estetiche del postmoderno» (Jansen, 2002, p. 17).

Per la terza si è ritenuto circoscrivere un arco cronologico che va dal 1975 al 2005, perché quest'arco temporale può essere ritenuto come momento peculiare in cui le condizioni generali di una mutata natura dell'esperienza sembrano solidificarsi imprimendosi nella poesia e nel dibattito critico a essa correlato, che registrano, appunto in qualità di *adempimento*, un mutamento del quadro culturale.

Per ciò che concerne la scelta dei termini cronologici, la significatività del 1975 come discriminante è oramai ampiamente riconosciuta e corrisponde all'anno di pubblicazione de *Il pubblico della poesia*, antologia curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, nella cui introduzione *Effetti di deriva* si registra la deflagrazione delle poetiche novecentesche e il cortocircuito del rapporto tra emissione e ricezione di ciò che si definisce “poesia” e si pone inoltre come fulcro, nel periodo che va dal '71 al '79 (Mazzoni, 2017, p. 5-8), del decennio in cui si produce un radicale cambiamento delle condizioni di possibilità della prassi poetica e il conclamarsi del passaggio, già annunciato dalle fibrillazioni sperimentali e dal ritorno avanguardista degli anni Sessanta, dalla poesia moderna alla poesia contemporanea.

In merito alla scelta del 2005 come termine *post-quem*, occorre invece operare un minimo di approfondimento.

A parte l'emblematica ripubblicazione proprio de *Il pubblico della poesia*,

---

<sup>18</sup>«A ben vedere Dewey interviene sulla questione del rapporto esistente tra esperienza in genere ed esperienza estetica, riformulandola completamente rispetto al paradigma kantiano, secondo cui l'esperienza estetica non è tanto un'esperienza che apporta direttamente conoscenza, quanto un'esperienza che ci porta a riflettere sulle condizioni del fare esperienza “in genere”» (Cecchi, 2014, p. 8), Vd. anche § 2.1.6.

nel 2005 si registra un simultaneo e chiaro sforzo teso a determinare la fisionomia della poesia contemporanea di fine secolo, e dei suoi autori, che impegna sia il versante teorico sia quello antologico. Nel primo caso, vengono pubblicati tre lavori che fanno il bilancio sia delle poetiche tardo novecentesche italiane e non, sia del concetto di "letteratura" *tout court* che offrono, nell'analisi dei tempi delle loro successive riedizioni, dei possibili spunti di riflessione, in virtù della persistenza del loro portato speculativo all'interno del quadro culturale contemporaneo, per la collocazione nel tempo del momento in cui sia il processo di deflagrazione dell'agire poetico sia il senso delle speculazioni teoriche ad esso relative sembrano cristallizzarsi.

Vengono infatti pubblicati contemporaneamente: *Sulla poesia moderna* di Guido Mazzoni (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea, forme e tecniche dal 1950 a oggi* di Paolo Giovannetti (2005) e *La Lettera che muore* di Gabriele Frasca (2005) ai quali è doveroso aggiungere la *Poesia italiana del Novecento* di Niva Lorenzini (1999) che, seppur pubblicato nel 1999, vede uscire proprio nel 2005 una seconda edizione. La scelta di questi saggi è dovuta al fatto che, per Frasca e Mazzoni, sono state pubblicate una seconda edizione nel 2015, per Giovannetti una seconda edizione nel 2013 e per la Lorenzini addirittura una terza nel 2018 a dimostrazione del fatto che le riflessioni critiche e teoriche di inizio millennio si attestano da più di un decennio su posizioni dalle quali sembrano non riuscire a divincolarsi.

Ad ulteriore dimostrazione di questa tendenza alla riproposizione di posizioni critiche, è doveroso segnalare anche le due ripubblicazioni, significativamente nel 2004 e nel 2015, de *Il pubblico della poesia*. A solo carattere esplicativo, si può segnalare nell'impianto descrittivo del contributo di Paolo Giovannetti, utilizzato tra gli altri come individuazione del 2005 in qualità di termine *post quem* d'analisi, la presenza dell'idea di "quattro antitesi bloccate" (critica militante vs critica accademica; moderno vs postmoderno; canone vs tradizione; poesia alta vs poesia bassa) come causa dell'ineluttabile compromissione della qualità del dibattito rispetto alla poesia del secondo Novecento (Giovannetti, 2005, p. 10-13).

In questa sede, preme più che altro sottolineare come nel presente lavoro di ricerca si faccia riferimento all'idea in sé di questa tendenza alla contrapposizione, ossia alla persistenza dell'idea di una paralisi della dialettica, sondata anche da Lorenzini nei termini di una sua “abolizione”,<sup>19</sup> che condiziona sia i processi di consolidamento delle poetiche sia la fissità delle analisi contemporanee riguardanti il genere lirico e la poesia, come già si evince dalla cronologia delle ristampe dei lavori citati.

Un altro elemento doveroso da segnalare è che, tranne nel lavoro di Lorenzini e in modo obliquo nel lavoro di Frasca, viene riconosciuta l'inclusione della canzone nello spazio poetico contemporaneo. La forma canzone vede così riconosciuto quello *status* di “poesia” che già da tempo bussava alle porte di un’approvazione ufficiale, realizzatasi successivamente a livello globale con l’assegnazione, seppur ancora controversa, del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan nel 2016.

Come sintomo dello sforzo descrittivo dei testi e degli autori operanti nella seconda metà del Novecento, invece, vengono pubblicate, sempre nel 2005, le antologie: *Parola Plurale* (Alfano, et al., 2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Testa, 2005) e *Poeti Italiani dal 1960 a oggi* (Piccini, 2005). Questi tre sforzi antologici, pur con le debite e sostanziali differenze, condividono l'esigenza di tentare di fornire un quadro finalmente esaustivo della produzione poetica della parte finale del secolo, tentando di indicare un ordine all'interno di quel graduale processo di “sovraffollamento” di correnti e autori inauguratosi lungo tutto l’arco del XX sec. (Piccini, 2005, p. 12), ma che raggiunge il parossismo proprio durante la parte terminale della seconda metà del Novecento (Alfano, et al., 2005, p. 8).

Per avere un esempio del carattere riduttivo dei metodi selettivi delle antologie che tentano di indicare i nuovi cammini percorsi dalla poesia contemporanea italiana nel corso della fine del XX secolo, contestati in diversa misura dai curatori di questi tre lavori, basta semplicemente fare una breve ricognizione dei riassunti antologici *Nuovi poeti italiani* della collana

---

<sup>19</sup> Vd. § 2.1.2, p. 40..

dei Bianchi Einaudi. A parte la sensibile distanza temporale che separa il numero 4 (Bersani, 1995), ultima edizione operata all'insegna di una selettività eterogenea delle proposte in essa inserite, dalla numero 5 (Loi, 2004), la prima pubblicata nel 1995 la seconda nel 2004, bisogna aggiungere che l'edizione numero 5, curata da Franco Loi, propone solo poeti dialettali mentre la numero 6 (Rosadini, 2012), l'ultima dal 2012 a oggi, si organizza attorno al criterio selettivo di genere, proponendo solo poetesse. In ultima analisi, Einaudi non produce un bollettino che dia contezza dell'eterogeneità dell'attività poetica italiana dal 1995.

Lo sforzo descrittivo e l'analisi operata dai curatori dei tre lavori antologici pubblicati nel 2005, oltre ad essere sintomo di una tensione profonda all'interno del dibattito critico-teorico, offrono svariati spunti utili alla trattazione. La particolarità di *Parola Plurale* risiede nella sostanziale incapacità di produrre nel panorama culturale italiano contemporaneo un'antologia capace, tentando di ridurre il più possibile la parzialità delle prospettive ideologiche che governano i processi selettivi del genere antologico, di assumersi l'onere di coniugare i principi di esaustività e selettività per la produzione tardo novecentesca italiana. Nell'antologia edita da Sossella, si riduce significativamente la presenza di autori dalla produzione oramai consolidata e vengono inseriti autori più recenti, anche dal punto di vista anagrafico. Quindi, si può ritenere *Parola Plurale* come l'ultimo sforzo antologico nel quale si propone una visione di insieme delle poetiche, manifestatesi nella parte finale del XX secolo e iniziale del XXI, con le quali gli autori presentati reagiscono, a vario titolo, ad una diffusa percezione di disgregazione del canone novecentesco sia attraverso pratiche sperimentali sia attraverso la ripresa di modalità operative in varia misura ancora debitorie nei riguardi del genere lirico tradizionale.

Esaustività e selettività garantita da scelte di autori e testi operate in modo corale attraverso il lavoro di ben otto curatori (Reale, 2005) molto diversi tra loro per formazione (Alfano, et al., 2005, p.1127-1128) e visione rispetto alle condizioni generali della poesia contemporanea italiana.

Nonostante l'assetto costitutivo di *Parola Plurale* preveda un vincolo

selettivo non trascurabile, ossia la necessaria presenza nell'attività dei poeti selezionati di almeno una pubblicazione su supporto cartaceo, questa antologia rimane quindi realmente l'ultima ad esser stata capace di proporre una descrizione in senso generale, pur con le sue inevitabili mancanze -una su tutte l'assenza di Biagio Cepollaro-, della produzione poetica italiana contemporanea.

E se è pur vero che Enrico Testa pubblica per Einaudi nello stesso anno di *Parola Plurale* l'antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* è anche vero che l'ultima generazione di poeti che vi viene segnalata dal critico e poeta genovese nasce negli anni Cinquanta (Anedda, che è la più giovane, è classe 1958), mentre nello sforzo collettivo dei curatori dell'antologia edita da Sossella l'asticella generazionale si alza significativamente, includendo un folto gruppo di poeti nati negli anni Settanta il più giovane dei quali è Paolo Maccari, classe 1975.

L'impianto descrittivo della selezione antologica operata nello stesso anno da Enrico Testa, anche se parzialmente tenta la via del compromesso tra esaustività e selettività, assolve invece a una funzione differente. Viene infatti data maggiore importanza, come lo stesso titolo tradisce, alla riconfigurazione e al superamento del concetto di "lirica" a favore di un'espansione dello spazio estetico all'interno del quale collocare la "poesia" contemporanea. Operazione descrittiva realizzata attraverso l'inclusione sia di poeti ancora ascrivibili all'idea di poesia come "lirica" sia di poeti nella cui produzione è possibile identificare il momento del "viraggio" verso le nuove potenzialità espressive prodotte dalle condizioni extra-letterarie della fine del Novecento. I protagonisti della creazione di uno spazio sfumato, all'interno del quale la lirica assume nuove funzioni, sono i poeti della cosiddetta "terza generazione" (Sereni, Caproni, Bertolucci e Luzi) insieme a Zanzotto e Giudici, ai quali viene attribuita, nel contesto di una generalizzata sfiducia sulle capacità stessa di produrre poesia così come sostenuto da poeti del calibro di Montale e Pasolini, la funzione di aver convertito «il timore di "evadere dal tessuto della storia in atto"[...] in una nuova forma di coraggio» che in poesia determina un decisivo passaggio

realizzatosi «modificando gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica centripeta».

Nell'impianto generale del lavoro di Testa, questo "decisivo passaggio" viene correlato alla capacità, da parte di questi poeti, di essere stati in grado di adeguare le proprie poetiche ad una mutata idea di "esperienza" che aveva messo in crisi la lirica tradizionale (Testa, 2005, p. X). L'esperienza, così come si è configurata nella contemporaneità, diventa quindi nel lavoro di Testa elemento sostanziale di questo attraversamento, soprattutto in riferimento alla peculiare condizione linguistica italiana. Sarà infatti dovuto al sovrapporsi della «definitiva soluzione della questione della lingua e la conquista, per la poesia, di un codice espressivo coincidente con l'italiano nella sua organica totalità» con «l'acuirsi di un senso di inadeguatezza dello strumento linguistico a far fronte all'esperienza di un reale che appare, ad un tempo, irriconoscibile nel suo repentino mutamento e imm modificabile nella sua evoluzione», il profilarsi, tra gli anni Sessanta e Settanta, di quell'«orizzonte problematico» che in Italia segna il limite tra lirica moderna e poesia contemporanea (Testa, 2005, p. XII-XIII).

L'antologia di Piccini, invece, mostra una concezione di poesia, esplicitamente debitrice rispetto alla visione mengaldiana della tradizione poetica italiana (Piccini, 2005, p. 9-11), sbilanciata sulla volontà di insistere sulla persistenza del lirismo e conseguentemente confutare l'idea di un ingresso della poesia nella contemporaneità proprio come superamento della lirica. Il prodotto di questa posizione critica è rilevabile più che dalla qualità degli autori inclusi, dal peso degli autori esclusi (Ballerini, Zanzotto, Sereni, Bellezza, solo per citarne alcuni) e dal generoso spazio dedicato ad autori che usano la poesia dialettale come strumento di riappropriazione di una dimensione lirica (Scataglini, Loi, Baldini) a danno di autori come ad esempio Ernesto Calzavara che tenta vie nuove per l'uso di un dialetto (Segre, 1974, p. 7-12) che non sia solo evocativo di un tessuto linguistico da opporre, pasolinianamente, ai processi di dissoluzione culturale riconducibili all'affermazione dell'italiano tecnologico.

## **2 Inquadramento teorico**

## 2.1 Poesia, temporalità, cultura

### 2.1.1 Il (supposto) nucleo della poesia moderna e contemporanea

*Les barreaux sont à l'intérieur de la cage*

*André Breton, da Les attitudes spectrales*

Nella trattazione della fisionomia del *genere lirico moderno* e della *poesia contemporanea* la relazione tra il soggetto e il mondo, che si concretizza all'interno di un'assoluta autonomia del linguaggio poetico, è questione consolidata.

Tutti i modelli descrittivi sembrano infatti convergere, in varia misura, nell'indicare la questione della centralità o meno del soggetto come nucleo fondamentale attorno al quale si condensano le poetiche evolutesi, come ad esempio descritto da Guido Mazzoni (2005), lungo un arco temporale il cui inizio coincide con l'inclusione prima di temi inerenti all'esperienza soggettiva all'interno di modelli formali tradizionali consolidati, a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, per poi risolversi in un inesorabile processo prima di erosione e poi di disgregazione di tali modelli che di fatto celebra l'assoluta libertà espressiva del soggetto affrancandolo dall'ultimo dei vincoli che il sistema dei generi preromantico aveva stabilito per la lirica: ossia, appunto, la forma.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Già nel 1971, infatti, sia Pasolini sia Montale avevano inaugurato «una guerra senza esclusione di colpi contro lo spettro dominante del Moderno: la Forma. O meglio l'idea di Forma» (Alfano, et al., 2005, p.7-29). Guerra di cui si può fare a meno di tenere conto già nel 2002, momento in cui per i curatori dell'antologia pubblicata dalla Sossella il processo di erosione dell'idea stessa di Forma sembra essersi concluso. Deflagrazione conclusiva dell'idea di forma che cristallizza la natura accidentata e “tendenzialmente impraticabile” del “panorama della poesia degli ultimi decenni”. Lotta con la forma che percorre tutto il Novecento e la cui inderogabile imprescindibilità viene inserita nel sistema del genere lirico attraverso «l'intenzionalità alla forma scissa» introdotta dalla poetica neo avanguardista de *I Novissimi* (Giuliani, 2003, p. VIII). Nel 1975, con il contributo di Berardinelli e Cordelli, si ufficializza quindi uno stato di fatto che cominciava a profilarsi già attraverso l'improvvisa rivisitazione dei metodi compositivi, all'interno del proprio percorso personale, di due dei massimi esponenti del genere lirico italiano.



In virtù della relazione biunivoca tra autonomia formale ed emancipazione del soggetto, gradualmente prodottasi nel genere lirico moderno tra il XIX e la prima metà del XX sec., la rappresentazione della soggettività in poesia si configura attraverso la rivendicazione, conscia o inconscia, della propria centralità.

Si concretizzerà però alla fine del XIX secolo, una volta dispiegatisi sulla metrica tradizionale gli effetti dissolventi della visione anti-lirica dei *Petit poèmes en prose* di Baudelaire (Giovannetti & Lavezzi, 2010, p. 301-302), il momento in cui la liberazione espressiva di una soggettività, che impara a non riconoscere più alcun limite formale, verrà certificata. Sino a quel punto, la metrica aveva garantito infatti un argine proprio a quell'autonomia del linguaggio poetico che costituirà e veicolerà il problema della centralità del soggetto all'interno della poesia contemporanea.

Sia in quanto vissuta come consolidamento sia in quanto esperita come decentramento, infatti, la trattazione della soggettività nella poesia moderna sembra non terminare di assolvere ad una funzione addensante che si realizza in maniera ancor più spiccata là dove si tenta di minarne la centralità attraverso il principio della sua negazione.

L'esempio forse più calzante di questa insolvibilità del problema della centralità del soggetto è quello rappresentato dalla *poesia pura* di Mallarmé. Inaugurata sul finire dell'Ottocento, e culminata nell'anarchismo estetico dell'arte come negazione dell'arte di marca *dada* e nelle destrutturazioni analogiche di marca surrealista, l'idea di una poesia capace di conciliare soggettivismo e condivisione delle sue istanze per mezzo di un'adesione immediata al mondo coincidente con l'abolizione del ponte residuo tra forma e contenuto, desunta dai processi associativi astratti e propri del linguaggio musicale, si pone come discrimine *ante quem* di un processo di assoluta deflagrazione formale la cui funzione di liberazione dalla soggettività si muove però in direzione inversamente proporzionale al raggiungimento del suo obiettivo.

---

Nel tentativo di rendere la relazione tra significato e significante il più rarefatta possibile, si realizza infatti un'emanazione totalizzante della soggettività sul mondo (Mazzoni, 2005, p. 195) attraverso un approccio libertario che consente, in linea di principio, di attribuire ad ogni singolo poeta una singola poetica. Ad una assoluta libertà espressiva, anziché un'emanazione capace di determinare una condivisione immediata delle istanze del soggetto, corrisponde quindi una prigione in cui il poeta contemporaneo si auto-relega attraverso un solipsismo determinato da un linguaggio il cui grado di autonomia è tale da minarne l'intelligibilità, in misura direttamente proporzionale all'espansione liberatoria delle istanze dell'io.

Questo approccio descrittivo dello spazio operativo della poesia moderna e soprattutto del suo nucleo addensante, ossia il soggetto e la sua relazione con il mondo attraverso il linguaggio, confluisce dunque in una percezione della prassi poetica come sintomo storico, volendo riprendere posizioni di tipo Hegeliane (Mazzoni, 2005, p. 49-50), di un individualismo inteso come narcisistico e totale ripiegamento del soggetto all'interno della propria esperienza nel mondo.

Giovannetti indica però come singolare il fatto che la definizione delle due caratteristiche principali del genere lirico moderno durante gli anni '50 e '60, ossia «la *centralità* (e persino autonomia) *del linguaggio*» e la «*tensione conoscitiva* espressa da un *soggetto irrelato*» (Giovannetti, 2005, p. 16), venga a coincidere con una diffusa presa di coscienza rispetto alla necessità di rivisitare le potenzialità espressive e divulgative del genere lirico moderno. Questa esigenza di cambiamento culminerà nel tentativo di rimodulazione della funzione culturale della poesia da parte del Gruppo 63 attraverso la ripresa della visione liquidatrice propria delle avanguardie primonoventesche che, con questo processo di recupero, verranno paradossalmente storicizzate riconfigurandosi come “tradizione” della “liquidazione della tradizione”.

In questo senso, la rivitalizzazione di posizioni liquidatrici della tradizione da parte della neoavanguardia italiana anticiperà l'aporia intrinseca ad ogni

tentativo di superamento del limite storico in seno ad una modernità che si costituisce proprio come continuo superamento del limite e che avrà modo di palesarsi nelle prime fasi d'infiltrazione del concetto di post-modernità all'interno del dibattito culturale contemporaneo.<sup>21</sup>

Rivisitazione necessaria delle potenzialità espressive del genere lirico che per Zanzotto è dettata sostanzialmente dalla «coscienza di una crisi» (Giovannetti, 2005, p. 28-29). Quasi come se questa presa d'atto si fosse tradotta in una diffusa consapevolezza dell'invalidabilità dei limiti posti dalla contingenza storica alla condivisibilità dell'esperienza soggettiva attraverso gli strumenti in dotazione alla poesia dell'epoca.

L'emersione di questa crisi è quindi, secondo certa vulgata critica, consustanziale alle categorie stesse che danno forma al genere lirico moderno così come venne circoscritto negli anni 50/60 da Hugo Friederich ne *La struttura della lirica moderna* e si consuma nello spazio interstiziale che si crea nell'insolubile conflitto tra due necessità contrapposte: il ripiegamento assoluto del soggetto, la sua *mise en abyme* nel proprio mondo psichico, e la pretesa, conscia o inconscia, del riconoscimento, attraverso il linguaggio, della propria "visione" del mondo maturata per mezzo di un'esperienza assolutamente soggettiva.

Colui che tenta, nella tarda modernità così come nella contemporaneità, la via di esprimere il mondo o esprimersi al mondo attraverso la poesia, si trova così costretto in una morsa: da un lato rivendicare il proprio *diritto all'inappartenenza* (Mazzoni, 2015, p. 217); dall'altro sostenere la necessaria intelligibilità di un prodotto estetico che si costituisce però ineluttabilmente, in virtù della sua natura ego-centrata, sul principio di un disinteresse strutturale, ma fittizio, per qualsiasi forma di condivisione. Esemplare, in tal senso, è la dichiarazione di Nanni Cagnone all'interno del documentario *La poesia italiana dal '65 al '75*: «per campare faccio della

---

<sup>21</sup> «Come pensare alla possibilità di una limitazione della modernità, quando la modernità si è precisamente definita come pensiero della limitazione, esperienza del limite ripetuta all'infinito? Può esistere un *limes* temporale della modernità analogo al *limes* geografico dell'*antiquitas* al di là del quale la modernità cesserebbe di riflettersi come pensiero della modernità, quando proprio questa si è fondata come possibilità di superare continuamente con il pensiero una simile soglia?» (Clair, 1983, p. 83).

pubblicità da qualche anno, vivo a Milano, pubblico il meno possibile, comunque ora uscirà un libretto a settembre, non ho mai voluto fare un libro, perché... mi sembravano sempre inadeguati, troppo inadeguati i risultati, e poi perché non ho un grande interesse a diventare pubblico» (Sironi, 1975, m. 24:25-24:48).

Fittizio disinteresse alla condivisione che sembra avere prodotto, tra le altre cose, proprio il carattere compulsivo delle possibilità interpretative delle poetiche contemporanee. La poesia contemporanea, se pur all'apparenza avversando questo tipo di posizioni e decretando come necessaria la revisione di un nucleo addensante della prassi basato sulla centralità indivisibile delle istanze dell'io,<sup>22</sup> sembra però ereditare dal genere lirico moderno proprio questa paralisi dialettica, in virtù del suo essere scrittura, nel senso di *testualità*, che necessariamente in sé tende comunque ad individuare una soggettività.

Una scrittura che può solo essere intesa come assenza anche in un espressionismo totalizzante diretto alla dissoluzione dell'autore (e del soggetto empirico conseguentemente eclissato) che in realtà continua ad aggiungere sbarre, proprio attraverso un'assenza che ne amplifica la dimensione sacrale dell'onnipresenza, alla cella nella quale chi scrive sconta ciò che Foucault indicava come «sottomissione alla prigionia trascendentale» (Foucault, 2004 p. 6). Si giunge così sino agli esiti estremi delle scritture asemiche contemporanee ispirate ad una totale arbitrarietà del segno funzionale alla liquefazione dell'io lirico, in cui però il soggetto e la sua emanazione grafica praticamente coincidono, palesando un processo di transito, anche nelle forme di scrittura contemporanea sperimentali più ostili alle lusinghe di un'ipertrofia egotica, le problematicità del lirismo moderno. Problematicità che investe non solo la prassi poetica contemporanea basata su aspetti visuali, ma anche le modalità performative fondate sull'utilizzo di un'oralità mediata nata sotto l'insegna

---

<sup>22</sup> «Dopo la lirica» non a caso chiosa Enrico Testa nella selezione antologica da lui curata nel 2005, mentre Luigi Ballerini, durante un'intervista concessami nel 2014, manifestava l'intenzione di curare un'antologia il cui principio selettivo avrebbe teso ad «escludere la presunzione lirica di potere utilizzare la poesia per fini consolatori» (Azzaro, 2014, p. 197).

di una «progressiva nascita dell'“autorialità” della voce» che si costituisce all'interno di una «società sortita dall'introduzione dei media elettrici» che è ancora però «una “società dell'ascolto” [...], in cui il risuonare delle voci» proietta «un nuovo “spazio tribale”» che ha reso permanente «o quantomeno costantemente frequentabile, lo stesso “spazio lirico” (il luogo insomma dove comunicarsi non già il “dir-sì” dell'epica, radiofonata o meno, ma direttamente la “voce-che-dice-io”» (Frasca, 2005, p. 226-236).

Ossia, il carattere illusorio di una *individuazione senza riserve*, e anche della sua elusione, impone a chi si cimenta nella produzione poetica contemporanea il paradossale bisogno di riferimenti continui a una o più tra le tradizioni possibili, e oggi tutte praticabili, per restituire senso a un agire artistico che altrimenti rischierebbe di diventare un solitario messaggio nella bottiglia nell'incontrollata moltiplicazione e accelerazione dei processi comunicativi contemporanei che già, come descritto da Formenti (2000, p. 149-150), cominciano a dispiegare la propria ridondanza lungo tutto l'arco della modernità.

Un esempio, tra i tanti, di poetica contemporanea che si prefigge il superamento di tale «frastornare babelico dei media» (Alfano, et al., 2005, p. 8) potrebbe essere ad esempio la poetica dell'esposizione elaborata sul finire degli anni Ottanta da Dal Bianco su *Scarto minimo*, nella quale si tenta un recupero della condivisibilità attraverso un classicismo tendente a un'indifferenza che produce una ritrovata *aura mediocritas* linguistica funzionale al superamento dell'indecifrabilità, oramai strutturale (Mazzoni, 2005, p.164-171), che la deflagrazione formale e linguistica del testo poetico moderno e contemporaneo egoticamente inteso tende a produrre.

Ma la rigidità delle soluzioni metrico/formali, anche se (o proprio perché) sapientemente occultate, soggiacenti ai testi prodotti dalla poetica dell'*esposizione*, tradisce il transitare, nelle soluzioni di Dal Bianco, di un'idea di egotismo ereditata dalla lirica moderna costituitasi durante l'Ottocento e intrinseca al canone novecentesco, nella misura in cui la funzione della metrica si pone, come già auspicato da Fortini negli anni '50 (Giovannetti, 2005, p. 33), come argine alla disgregazione della

soggettività<sup>23</sup> in quanto supporto alla creazione «di un punto di vista altro "quello in cui le varie individualità guardanti nel loro tentativo fagocitante e il mondo esterno venissero a loro volta guardati da un Io-mondo di ordine superiore, ottenendo il vantaggio di una visione pulita libera dalla psicologia e dalle sue panie"» (Simeone, 2018).

Il problema dell'imitazione, che ha dato vita per secoli al dibattito relativo al concetto di genere, si pone quindi proprio quando si è potenzialmente liberi di non imitare e di far aderire l'enunciazione a schemi e associazioni mentali riconducibili a esperienze assolutamente personali, senza essere fisiologicamente sottoposti alla dialettica di un imprescindibile, e univoco, sistema ereditario di valori condivisi come era il senso della tradizione negli autori preromantici (Mazzoni, 2005, p. 102-107; p. 200-202).

Ed è in questa mancata composizione dialettica tra il soggetto, il mondo e le tradizioni che ne hanno tentato la codificazione, che risiede la radice di un nevrotico senso di in-appartenenza.

Fare poesia oggi sembra aver assunto una dimensione titanica: una sorta di fibrillazione schizofrenica nell'abisso che si spalanca tra il ripiegamento autonomistico dell'Io, a maggior ragione anche là dove se ne tenta una sua eclissi che in realtà sfocia in una sua espansione, e la necessità ad esso necessaria, ma contraria, del ripristino di una condivisibilità delle sue istanze nel momento in cui si costituisce, anche dissolvendosi, come soggetto della creazione poetica.

Si tentano così vie differenti per la rinascita di un *mandato sociale* che spesso si traduce invece in epigonismo<sup>24</sup> e sudditanza culturale di tipo clientelare, vista l'impossibilità di fondarsi su denominatori comuni capaci di sostenere un agire artistico la cui condivisione sia riconosciuta, anche attraverso uno scontro dialettico, da un punto di vista intellettuale e sociale. *Sudditanza clientelare ed epigonismo* il cui dispegarsi viene così descritto in

---

<sup>23</sup>A questa funzione addensante della metrica, in qualità però di argine rispetto ad una deflagrazione formale che disgrega il soggetto anziché di strumento per un dissimulato ripiegamento egotico, si rivolge ad esempio anche il Gabriele Frasca poeta (Partesana, 2017, p. 1-12).

<sup>24</sup>Nel caso di autori recenti che mostrano prassi operative in linea con la funzione attribuita alla metrica da Dal Bianco, Vd. Morbiato (Morbiato, 2017).

poesia da Gabriele Frasca nel suo *il pongo-intellettuale* (Frasca, 2001, p. 153):

ma venga avanti pure l'avanguardia  
 o torni il dolce stile senza stile  
 l'importante lo sai è restare in guardia  
 tenendo su un aspetto giovanile  
 e quella frivolezza un po' gagliarda  
 di chi finge ruggiti nell'ovile  
 perché quello che in fondo ci riguarda  
 è solo qualche chiacchera di stampa  
 sentirsi sempre pronti sulla rampa  
 a prender volo dove vanno i vènti  
 mi disse uno con i tratti un po' sfuggenti  
 come di chi non abbia una sua faccia  
 ma segua diligentemente quella traccia  
 che trae dove son tratti tutti quanti  
 perché credo che contino i contanti  
 le feste organizzate e le interviste  
 i convegni gli impegni e le riviste  
 dove rovista a vista l'ovvietà

Erosione delle possibilità di condivisione che si realizza sempre più rapidamente lungo la seconda metà del Novecento, sino a raggiungere l'impraticabilità all'altezza del 2005, creando una folla di poetiche che vivono tutte in una sorta di giustapposizione di tradizioni:

«Sino a trent'anni fa si soffriva di contrapposizioni troppo rigide, di appartenenze troppo lineari (l'eterno, inattuale, sempre più pigro pendolo fra *sperimentazione* e *tradizione*). Quanto meno, però, quando si prendeva il libro di quella certa collana di poesia, si poteva avere un'idea di cosa si stava per leggere. Oggi invece si esagera in senso opposto: non c'è più modo di capire in quale direzione i poeti, anche quei pochi minimamente affermati, siano diretti; non ci sono più valori condivisi: leggiamo tutto e il contrario di tutto. Convivono caoticamente – fra loro bellamente ignorandosi- àlgidi sonettatori e magmatici informali, gnomici e aforisti, terebranti sacerdoti del Sublime e ilari snocciolatori di non-sense, mistici e sadici, performer agguerriti e teneri àrcadi» (Alfano, et al., 2005, p. 8).

La poesia contemporanea, a causa della sua auto-referenzialità e condizione di minorità intesa come sintomo storico di una società individualistica, come enucleato nell'analisi di Guido Mazzoni, diventerebbe così, nel suo essere praticata, emblema di una peculiarità che sembra contraddistinguere la cultura in cui si manifesta, ossia il non poter ricomporre l'unicità di un'identità reale che si deve comunque manifestare attraverso una solitaria e tirannica indipendenza emotiva, sia nel caso essa sia indotta *dall'altro da*

*sé* sia nel caso essa sia imposta *all'altro da sé*.

Ma in che termini la soggettività viene sottoposta a questo processo di distorsione che ne compromette, attraverso la sua instabilità costitutiva, le possibilità di condivisione di un mondo psichico e, indirettamente, si pone alla base della deflagrazione, di cui la dissoluzione formale è il sintomo più evidente, delle condizioni di possibilità dell'agire poetico?

Come si è pervenuti all'elefantiasi delle potenzialità comunicative contemporanee e alla contestuale riduzione della capacità di comunicare la vita? Come viene neutralizzata la costituzione di comunità all'interno delle quali costruire credenze e valori che siano alla base della costruzione di un modello culturale condiviso e di poetiche e autori capaci di trasmetterlo?

In che termini sia la lirica sia le forme sperimentali e avanguardiste si sono ridotte a "spettro", a inerzia di modelli novecenteschi irrisolti e costantemente in difficoltà nell'astrarre dall'enorme e vorticoso flusso comunicativo della semiosi contemporanea, dalla *urdoxa* del *mainstream* che ci circonda, un agire artistico significativo con cui ristabilire una forma di conoscenza non solo per chi lo esegue? Quando viene compromessa la solidità di un dibattito critico e teorico capace di promuovere poetiche condivisibili? Che caratteristiche ha il quadro culturale che sembra impedire uno scarto significativo da un grado zero che è diventato entropicamente uno zero kelvin del linguaggio?

E soprattutto, è un diffuso individualismo ad alimentare il ripiegamento egotico che sembra condizionare in senso disgregante le poetiche contemporanee italiane?



## 2.1.2 Velocità delle scansioni temporali e inerzia culturale:

### la "stasi-iperaccelerata"

*In una immagine congelata in infinità di possibili*

*Vittorio Reta, da Visas, 1976*

La descrizione delle relazioni del lavoro intellettuale di tipo umanistico (che nella sua eterogeneità ricopre attività quali l'insegnamento, la saggistica, la critica e manifestazioni artistiche) non può eludere la descrizione della qualità delle relazioni generali delle società in cui tali relazioni si manifestano.

Sino all'immediato dopoguerra, i dibattiti sulla cultura in generale e sulla cultura umanistica in particolare sembravano godere ancora di spazi autonomi nel quale manifestarsi, a dimostrazione di un generale riconoscimento che ne esaltava la funzione sociale e che si manifestava nel rispetto dell'autorevolezza degli insegnanti, nella fiducia e rispetto delle istituzioni universitarie, nella percezione di una generale utilità e necessità di settori della conoscenza che non avessero immediate ricadute pratiche.

Dal punto di vista epistemologico, inoltre, diverse scuole di pensiero sembravano ancora in grado di circoscrivere categorie interpretative capaci di infondere credibilità ed entusiasmo alla descrizione dei fatti culturali. Ciò accadeva perché in generale le relazioni erano soggette a un ritmo la cui scansione concedeva letteralmente tempo, percepito come utile, a confronti il cui oggetto era, appunto, la cultura. Questa profondità temporale dello scontro tra comunità ermeneutiche riusciva così a creare interrelazioni la cui continuità conferiva alle scuole di pensiero coinvolte una reciproca solidità, anche nel caso di superamento in senso inter-generazionale di una visione rispetto a un'altra come, ad esempio, l'attraversamento dello strutturalismo attraverso il post-strutturalismo conferisce al primo una propria rilevanza e solidità nell'evoluzione del

pensiero del XX sec. (Segre, 1993, p. 4).

La contemporaneità è invece dominata da una «contingenza assoluta, che abolisce le polarità e la dialettica» (Lorenzini, 2005, p. 9), alla quale corrisponde un quadro in cui non sembra esserci più spazio, ma soprattutto tempo, per un confronto produttivo capace di porsi alla base della costituzione di comunità ermeneutiche fondate su un'idea di modello culturale condivisibile.

Una possibile risposta a questa percezione di fissità del dibattito culturale contemporaneo, supportata da un'idea di contingenza assoluta e dalle relazioni generali che in essa si manifestano, ci viene offerta da Hartmut Rosa (Rosa, 2015).

Nel saggio *Accelerazione e alienazione*, il sociologo tedesco descrive come il processo dinamico che caratterizza la modernità si sia strutturato attraverso l'interrelazione di «accelerazione tecnologica», «accelerazione dei mutamenti sociali» e «accelerazione dei ritmi di vita» (Rosa, 2015, p. 9-21). Tale interrelazione ha finito con lo stabilire un «ciclo» chiuso (Rosa, 2015, p. 28-32) che determina, attraverso nuove configurazioni di tempo (presentificato, simultaneo e diversificato) e spazio (ridotto e riconfigurato nelle sue coordinate di su/giù/sopra/sotto/vicino/lontano),<sup>25</sup> processi profondi di dislocazione, e «desincronizzazione» (Rosa, 2015, p. 78-83) delle idee di soggettività e oggettività talmente rapidi da essere considerati, appunto, la base delle contemporanee forme pervasive di *alienazione*.

Di contro, tale vorticoso avvitemento produce, in maniera ad esso stesso intrinseca, una «inerzia culturale e strutturale» all'interno della quale «le società moderne non dispongono più di visioni ed energie nuove» per cui «l'enorme velocità degli eventi e delle alterazioni è in realtà un semplice fenomeno superficiale» dove «i principî interconnessi della competizione, della crescita e dell'accelerazione sembrano formare un *triangolo strutturale* così solido che qualsiasi speranza di cambiamento culturale o

---

<sup>25</sup> Esattamente come intuito da Calvino già negli anni Settanta, quando riferiva di una crisi all'interno della quale si stavano rimettendo in discussione le «polarità delle tipologie più elementari: sopra e sotto, soggetto e oggetto» (Testa, 2005, p. V).

politico appare completamente vana» includendo in maniera consustanziale «la possibilità di una paralisi (estrema)» (Rosa, 2015, p. 39-40). Il passaggio che anticipa questo concetto merita di essere ripreso quasi nella sua interezza:

«Infine, e forse è la cosa più sorprendente, nelle società tardo moderne possiamo incontrare segnali di strani processi, o percezioni, che suggeriscono come, al contrario dei fenomeni dell'accelerazione e della flessibilizzazione diffuse (che creano l'apparenza di una contingenza totale, con opzioni infinite tra cui scegliere e un'apertura illimitata rispetto al futuro), non sia di fatto più possibile alcun cambiamento "reale", come il sistema della società moderna si stia chiudendo e la storia stia arrivando alla sua fine, caratterizzata da una "stasi iperaccelerata" o "di inerzia polare"» (Rosa, 2015, p.39).

In buona sostanza, l'accelerazione che sorregge le strutture temporali contemporanee empiricamente descritta da Rosa, il cui acutizzarsi coincide con l'integrazione sistemica dei processi comunicativi dovuti alla diffusione di massa della digitalizzazione durante gli anni '90,<sup>26</sup> produce fenomeni di perturbazione e vibrazione delle società e delle culture tardo moderne (globalizzate e interrelate) tali da determinare una sorta di paradossale 'staticità' nella percezione di un mondo che in realtà 'vibra' a velocità una volta impensabili. Un mondo afflitto da un parossismo dell'intensità dei suoi tremori tale da risolversi in una condizione di paralisi.

Il concetto che meglio però può darci contezza delle conseguenze dell'accelerazione delle strutture temporali sulla fisionomia culturale contemporanea, e che merita un minimo di approfondimento, è quello di «desincronizzazione». A tal proposito Rosa, dopo averci dato una casistica di fenomeni "particolari" di desincronizzazione, ci riferisce che:

«[...] potrebbero esserci altre forme di desincronizzazione disfunzionale nel tessuto temporale della tarda modernità. Per esempio [...] nel caso della riproduzione culturale: il passaggio di norme e conoscenze culturali da una generazione all'altra, che garantisce una certa dose di stabilità e continuità

---

<sup>26</sup>«negli anni Novanta [...] si è avuta un'ulteriore accelerazione dei processi innovativi che va sotto il nome di "digitalizzazione", e che comporta la traducibilità di tutti i tipi di informazione in un unico linguaggio codificato, con la conseguente possibilità di affidare all'informatica l'elaborazione di tutti i messaggi, e con la nascita di un sistema unificato di reti cui è affidata la circolazione di tutti i tipi di comunicazione» (Ortoleva, 2002, p. 263).

sociale, appare anch'esso come un processo che inevitabilmente consuma tempo. Se il mondo della vita viene dinamicizzato fino al punto in cui non c'è più o c'è pochissima stabilità intergenerazionale, le generazioni vivono virtualmente in "mondi diversi", minacciando un tracollo della riproduzione simbolica della società. E infine, la capacità creativa di dare risposte realmente innovative a nuove condizioni potrebbe richiedere una quantità considerevole di risorse di tempo "libere" o comunque abbondanti, che permettano di giocare, annoiarsi e starsene a ozio, perdere tempo o in ogni caso impiegarlo apparentemente male. Potrebbe quindi essere proprio l'instancabile lotta della società moderna per cambiare ed essere incessantemente in movimento a minare la capacità di innovarsi davvero e adattarsi in modo creativo. In questo senso, sotto la superficie iperdinamica delle società tardomoderne si può scorgere una forma molto solida di sclerotizzazione e congelamento [...]» (Rosa, 2015, p. 82-83).

Ad una attenta analisi, questa percezione di 'fissità' culturale interna ai vorticosi processi di accelerazione contenuti nel «ciclo chiuso» descritto da Rosa, e le conseguenti relazioni desincronizzate tra *soggetto* e *soggetto* e tra *soggetto-oggetto* e *mondo/ riproduzione-simbolica*, può essere d'aiuto sia nel chiarire i modelli rappresentativi che caratterizzano l'inestricabile coacervo delle tendenze poetiche contemporanee sia nel ridefinire i margini operativi della poesia contemporanea come manifestazione di un processo di atomizzazione, espansione e giustapposizione di orizzonti d'attesa indotto da questa convivenza di "mondi diversi" dovuti alla mancanza di stabilità inter-generazionale prodotta dall'accelerazione intrinseca alle strutture temporali contemporanee.

### 2.1.3 I “mondi diversi” nella sfera estetica:

**mineralizzazione dell’opera ed espansione del principio di autodeterminazione dell’artista.**

In merito alla convivenza di mondi diversi che caratterizza la stasi iperaccelerata, potrebbero benissimo essere intesi come diffusi sintomi di sclerotizzazione culturale, e della sua espansione, sia il riaffiorare di poesie anonime disseminate per la città, con annesse le idee di dissoluzione dell'autore e dichiarazione di superiorità della poesia come celebrazione espressiva in chiave anti-elitaria, da parte del MEP, ossia il *Movimento per l'Emancipazione della Poesia* (Manifesto, 2018-2010), sia il fiorire di siti web “specializzati” in “poesia” che invitano “poeti emergenti” ad inviare proposte con annunci, ispirati da un’idea di lirica confessionale tardo romantica, di questo tipo:

Molti sono quelli che sentono il bisogno di esprimere i propri sentimenti e di condividerli con gli altri. Report On Line si candida a fare da tramite tra il vostro Io e il grande pubblico di lettori che ci onora della propria considerazione. Chiunque si senta animato dal fuoco sacro della Poesia sarà benvenuto in questa sezione dedicata ai Poeti Emergenti (Poeti emergenti, s.d.).

Annunci che, richiamando entrambi in modo obsoleto a modalità operative oramai ridotte a stereotipo, ci riferiscono della coesistenza simultanea nell’immaginario comune di soluzioni espressive appartenenti a momenti differenti della tradizione, così come postulata dall’idea di stasi iperaccelerata.<sup>27</sup>

Ma la dimostrazione forse più evidente della convivenza di “mondi diversi”

---

<sup>27</sup>Le indicazioni riportate in questo sito ci danno il polso su cosa s'intenda genericamente oggi per “poesia”, o meglio cosa sia “poesia” in gran parte dell'immaginario comune (visto il nutrito numero di adesioni agli inviti pubblicati su questi siti) di coloro che subiscono il fascino della poesia e ai quali, in questo senso, la poesia dovrebbe rivolgersi. In ciò non ci sarebbe nulla di male, se non subentrasse il problema che istantaneamente, vista tale inclinazione, i soggetti in questione si autorizzano e affrettano a dichiararsi poeti creando così legioni di “ipersensibili” autori/lettori. Questo fenomeno esprime l'espansione parossistica dell'istantaneità dettata dalle infinite possibilità divulgative dei mezzi di comunicazione contemporanei, e conferma, in chiave digitale, la dinamica descritta a suo tempo da Berardinelli e Cordelli ne “Il pubblico della poesia”, Vd. p. 48-49; Vd. anche § 2.2.3.

dovuto a un dinamismo accelerato che compromette la stabilità della trasmissione dell'enciclopedia culturale in senso inter-generazionale, e conseguentemente anche in senso intra-generazionale, e che di fatto moltiplica e congela la riproduzione simbolica determinandone il tracollo, è il confronto tra la biennale di Venezia del 2013 e quelle svoltesi sino al 1982, così come descritte da Jean Clair in un articolo pubblicato nel 1983 su *L'illustrazione italiana* (Clair, 1983).

L'analisi di Clair ci restituisce infatti, nel vivo del dibattito sul postmoderno e i suoi rapporti con l'avanguardia e in prossimità degli eventi che avrebbero di lì a poco determinato la caduta dell'Unione Sovietica, come sconcertante il passaggio dai padiglioni occidentali a quelli dell'U.R.S.S. in cui «dopo l'intenso vorticare del sempre diverso, ci si trovava di fronte alla bonaccia dell'identico». Un modello culturale ancora classificabile come occidentale in cui «la natura degli oggetti esposti era talmente eteroclita che sembrava impossibile che potessero dipendere da una stessa attività, da una stessa cultura, da uno stesso paese, da una stessa storia» al quale si contrapponeva il modello sovietico in cui «tutto era talmente simile, che sembrava che i commissari sovietici si fossero accontentati, ad ogni inaugurazione, di riaprire il loro padiglione, senza aver nulla mutato di un contenuto apparentemente deciso una volta e per sempre. Dopo aver ceduto alla vertigine di un *accelerando*, si subiva quello di un tempo sospeso» (Clair, 1983, p. 84).

Estremamente interessante è, però, l'intuizione di Clair, che riconduce questa sensazione ad una sola "violenza" operata sul senso del tempo da entrambi i modelli:

«Ma, dopotutto, non si trattava forse dello stesso fenomeno? La violenza fatta al tempo, in un caso dando l'illusione di una accelerazione crescente, nell'altro di un tempo che non passa, non è una sola e identica violenza? Così come è sufficiente accelerare la frequenza della scintilla di uno stroboscopio per dare l'illusione di un lampo continuo, l'avanguardia, in quanto separazione ed enfaticizzazione delle tendenze della modernità, propone un'accelerazione e una proliferazione di forme tali che, a distanza ravvicinata, ci appaiono uniformi. I mutamenti sono diventati così rapidi che danno l'impressione di una immobilità paragonabile a quella offerta dall'estetica congelata del realismo sovietico. Come non sospettare allora che, ad ovest come ad est, questa manipolazione

del tempo, benché si attui in due direzioni apparentemente opposte, non dipenda da una stessa congiura? Che si tratti di opere affette da un'obsolescenza quasi immediata, come quelle dell'avanguardia, o di opere nate morte, come nel caso del realismo socialista, dove è la differenza? [...] sarei perciò tentato di dire che l'immagine che traccia oggi l'avanguardia in occidente e l'immagine che traccia il realismo socialista all'est non sono due immagini contraddittorie, se si paragona il principio del loro sviluppo, o meglio il principio della loro ripetitività e della loro monotonia. Sono i due aspetti inversi ma simmetrici, di una medesima immagine, necessaria in un caso come nell'altro al buon funzionamento, alla regolazione emotiva, psichica, culturale della società di cui sono il prodotto. Strumenti d'ordine, e non di disordine, l'una e l'altra si fondano sulla medesima concezione di tempo reificato, feticizzato» (Clair, 1983, p. 84-85).

Quella che era l'intuizione di Clair all'altezza dei primi anni Ottanta, resa opaca ai più dalla (fittizia) polarità implicita alla contrapposizione tra blocco sovietico e blocco occidentale, avrà modo poi di palesarsi in tutta la sua chiarezza nel 2013, nella biennale dal titolo "Palazzo enciclopedico".

Curata da Massimiliano Gioni, la Biennale del 2013, come lo stesso titolo ci indica, venne organizzata attraverso il principio dell'"enciclopedia". In essa l'opera è definita "articolo" e si tenta di descrivere, attraverso appunto una volontà enciclopedica, la vastità dell'eterogeneità messa in campo dalla contemporaneità nello sviluppo delle proprie potenzialità espressive. Vastità che in questa sede può essere solo evocata, vista l'impressionante moltitudine di manifestazioni artistiche, modalità operative e percezioni estetiche che la biennale tentò di raggruppare.

Lo stesso carattere descrittivo dell'esposizione che tenta di museificare il mastodontico processo di polverizzazione dei processi costitutivi dell'arte (Perniola, 2015, p. 14-22), e che istituisce significativamente una relazione con la struttura delle modalità selettive imposte da internet (Perniola, 2015, p. 13), è forse l'esempio più evidente della paradossale inerzia culturale per eccesso di dinamismo che contraddistingue la stasi iperaccelerata, e della sua concomitanza con la trasformazione dei processi comunicativi attraverso l'accelerazione tecnologica che le è propria. Non è quindi un caso se Giorgio Agamben, in uno scritto coevo alla biennale organizzata da Gioni, riferisce, quasi adattando in chiave estetica contemporanea le considerazioni sulla natura coercitiva e alienante delle procedure

amministrative così come descritte a suo tempo da George Bataille (Esposito, 1997, p. XX-XXI), che:

«la rottura della tradizione, che è per noi oggi un fatto compiuto, apre infatti un'epoca in cui fra vecchio e nuovo non c'è più alcun legame possibile, se non l'infinita accumulazione in una sorta di archivio mostruoso e l'estraneazione operata dallo stesso mezzo che dovrebbe servire alla sua trasmissione. Come il Castello di Kafka, che pesa sul villaggio con l'oscurità dei suoi decreti e la molteplicità dei suoi uffici, così la cultura accumulata ha perso il suo significato vivente e incombe sull'uomo come una minaccia in cui egli non può in alcun modo riconoscersi» (Agamben, 2013, p. 163).

In questo quadro culturale, l'idea espressa da Calvino riguardo l'opera letteraria, o estetica in generale, intesa come organismo potenzialmente capace di vivere, organizzarsi e modificarsi nel flusso magmatico dell'esistente, anziché irrigidirsi in una sorta di "immobilità minerale",<sup>28</sup> vede disattese le proprie aspettative.

L'oggetto estetico, l'"articolo" è inserito oggi in una rete di relazioni talmente vasta e soggetta a processi di riconfigurazione talmente rapidi da determinare l'inerzia del processo di riattivazione vitale necessaria a farne un veicolo della riproduzione culturale, che risulta così ipostatizzata paradossalmente per "eccesso" di vitalità. All'interno dell'inerzia culturale della stasi iperaccelerata si moltiplicano dunque le possibilità significative dell'opera d'arte e, a causa di tale moltiplicazione esponenziale delle sue opzioni costitutive, se ne determina l'indecidibilità.

Un'indecidibilità che, nutrita dall'infinita apertura dell'idea di opera nella contemporaneità (Jauss, 1996, p. 86), conferisce all'incompiutezza una paradossale funzione ipostatizzante nei confronti di un'idea contemporanea di opera percepita come compiuta là dove assolve ad una *necessaria* incompiutezza (Foucault, 2004, p. 4-5) (Agamben, 2013, min. 26:22-34:44), che Marco Berisso, in *Prefazione all'opera omnia (scritta con buon anticipo)*

---

<sup>28</sup>«[...] L'universo si disfa in una nube di calore – scrive Calvino- precipita senza scampo in un vortice dell'entropia ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. [...]» (Calvino, 1993, p. 78).





proprio in virtù di un'idea di cultura composita, costituita per giustapposizione di "mondi diversi", ognuno dei quali giustifica modalità operative la cui singolarità veicola l'idea che qualsiasi prassi individuale possa condurre ad una manifestazione d'arte, di fatto giustificandola.

Ma già nel 1975 l'analisi sociologico-letteraria del "produttore di testi poetici" (Berardinelli, 2015, p. 51) registrava un processo di osmosi in senso *midcult*<sup>31</sup> tra «l'intellettualità che produce testi poetici e letterari di consumo ristretto e l'insieme dell'intellettualità proletarizzata e sottoccupata italiana» attraverso «rapporti che procedono verso livelli sempre più elevati di integrazione, fusione e massificazione», ossia la "socializzazione" delle caratteristiche tipologiche, asociali, del «produttore di testi poetici» (Berardinelli, 2015, p. 51) che prelude al concetto di espansione e massificazione del principio di autodeterminazione dell'artista e del suo punto di vista.

La Biennale del 2013 si pone quindi come esito ultimo di una «tendenziale dissoluzione accelerata della figura socio-culturale dell'autore» (Berardinelli, 2015, p. 51) già presente nell'orizzonte della produzione poetica degli anni Settanta, risoltasi oramai in una sua tendenziale e accelerata espansione, e certifica le intuizioni già formulate da Beckett, e riprese da Foucault, in senso critico letterario nell'analisi della relazione tra testo e autore,<sup>32</sup> che nella poesia contemporanea italiana si palesano appunto nel 1975 e si dispiegano, in modi ai limiti della violenza, negli eventi di Castelporziano del 1979 (Mazzoni, 2017, p. 8-10).

L'espansione accelerata in senso massificato dei processi di autodeterminazione dell'artista certificati dalla biennale di Gioni, se confrontati con gli eventi che caratterizzano la poesia italiana nella seconda metà degli

---

<sup>31</sup> Vd. anche, n. 111.

<sup>32</sup> «Per il momento vorrei affrontare soltanto il rapporto del testo con l'autore, la maniera in cui il testo riporta a questa figura che gli è esteriore e anteriore, almeno in apparenza. Del tema che sceglierei come punto di partenza trovo la formulazione in Beckett: "Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla". È in questa indifferenza, penso, uno dei principi etici della scrittura contemporanea. Dico "etico" perché questa indifferenza non è un tratto che caratterizza la maniera di parlare o di scrivere, quanto piuttosto una sorta di regola immanente, sempre ripresa e mai applicata del tutto, un principio che non segna la scrittura come risultato, ma che la domina come prassi.» (Foucault, 2004, p. 3).

anni Settanta, sembrano dunque conferire a quest'ultima la capacità di aver colto gli effetti dell'acuirsi dell'accelerazione delle scansioni temporali sulle possibilità rappresentative della contemporaneità.

Adempimento che anticipa, attraverso un'idea di "sovraffollamento" della produzione poetica che investe già gran parte del Novecento (Piccini, 2005, p. 12), dinamiche che in altri ambiti di ordine estetico sembrano quindi palesarsi successivamente (Perniola, 2015, p. 7-12).

#### 2.1.4 Accelerazione è inerzia: contrazione del presente e caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative

*Il. Sai, a volte, ho fatto ritardo. Lei no. Per un periodo, perciò sono qui. Non le ricordo nessuno. In una scorta di esperienze, una foto poco contrastata. Ha saputo piacermi; più il resto. Stasera, se necessario, mi sembra di capire cosa metterci.  
"C'era una volta".*

*Alessandro Broggi da LA FOTO, in Quaderni aperti. 2005*

Le società contemporanee sembrano oggi subire la necessità dell'esperienza con una pressione che non sembra avere eguali nel corso della modernità. Tutto, se si presta una certa attenzione, è ridotto alla dimensione di "esperienza" con un abuso del termine che non fa altro che surriscaldarlo semanticamente: più, infatti, viene utilizzato e meno esso sembra capace di contenere e definire le qualità di ciò che sia da intendere, oggi, per "esperienza". Nonostante Gumbrecht in un suo lavoro del 2004 ci abbia ricordato come le relazioni con il mondo e i suoi oggetti, ossia l'esperienza, appartengano alla categoria della presenza, relazione che viene consumata per il filosofo tedesco all'interno della sola dimensione spaziale (Gumbrecht, 2004, p. 17), non si può negare che all'esperienza sia necessaria, affinché possa dispiegare i suoi effetti sulla cultura, la sua categorizzazione tramite il linguaggio (Curci & Ruggerini, 1993, p. 93-94), che si fonda sul tempo del suo essere esperita e sulle impressioni che essa esercita sui soggetti che la esperiscono.

Quindi, parlare di "esperienza" significa, in buona sostanza, parlare di condivisione, di tempo e della percezione che di esso ha una cultura.

Anzi, si potrebbe sostenere che i modi di fruizione e condivisione dell'esperienza siano forse la migliore cartina tornasole per avere contezza di come gli individui appartenenti ad una determinata sfera culturale percepiscano la propria temporalità, il proprio senso del tempo. Per

intendere quest'ultimo aspetto, basti pensare a come la condivisione dell'esperienza sia stata la base per la propagazione, nel tempo, dei tempi che sottostavano alle strategie di sopravvivenza, alle condizioni con cui creare manufatti, oggetti, tecniche di costruzione, tecniche di coltivazione. Ma non solo. Se si considerano i modi di trasmissione non genetica dell'enciclopedia culturale, così come descritti da Frasca (Frasca, 2005, p. 22-26), lo stesso immaginario collettivo è prodotto stesso dei tempi dell'esperienza e di quelli della sua condivisione.

In una certa misura sono la temporalità dell'esperienza e i tempi e le modalità di trasmissione con cui viene condivisa che fanno emergere l'umano e la sua sfera culturale.

Oggi le esperienze sembrano aver assunto un aspetto coercitivo, l'individuo contemporaneo non può fare a meno di sentire il bisogno di accumularle, esigenza che sembra andare di pari passo con una caduta del valore in sé di ciò che si esperisce: non appena un qualcosa è vissuto, o si presume come vissuto, immediatamente lo si cataloga e archivia nel proprio santuario personale e assume un tono decorativo che si va tratteggiando come una sorta di sepolcro per un'idea di esperienza che evapora non appena viene socializzata.

Questa caratteristica dell'esperienza contemporanea si palesa oggi, ad esempio, nella struttura narrativa alla quale viene sottoposto un profilo Facebook, che sospinge a catalogare e condividere l'esperito attraverso continui richiami operati dall'oscuro algoritmo che muove il social targato Zuckerberg e che gli conferisce, all'atto della sua condivisione, un tempo franto e spezzato che allontana il soggetto dal vissuto stesso: è il classico caso della condivisione di una foto o un video, nel quale l'individuo frappone tra sé e l'esperienza il dispositivo che serve a veicarla, di fatto filtrandola e da essa alienandosi.

Anche Instagram può essere utile per avere contezza dell'idea di esperienza contemporanea. Il tempo di trasmissione dei contenuti delle "storie" ce ne rimanda un duplice senso: il primo di fragilità, dovuto all'obsolescenza programmata della documentazione dell'esperienza veicolata, e il secondo,

corollario del primo, di irresistibilità coercitiva alla condivisione e al riconoscimento positivo, nell'arco delle ventiquattrore della sua disponibilità *on line*, dettata da una vaga idea di una sua necessaria straordinarietà. Quasi come se il minor tempo assegnato alla possibilità di condivisione sospingesse l'individuo a conferire maggiore straordinarietà all'esperienza condivisa proprio in funzione della sua caducità. Minor tempo e caducità, queste forse, in ultima analisi, le caratteristiche dell'esperienza contemporanea.

Ma è possibile definire questo senso caduco del tempo dettato all'esperienza contemporanea e il tipo di contesto ideologico-culturale che lo ha determinato?

Rosa, utilizzando il concetto di «contrazione del presente» del filosofo Hermann Lübbe e ampliando quello di «spazio di esperienza e orizzonte di aspettativa» di Reinhart Koselleck, ci riferisce che:

«[...] al fine di sviluppare una sociologia sistematica dell'accelerazione sociale, suggerirei di ricorrere al concetto di «contrazione del presente» (*Gegenwartsschrumpfung*), così da ottenere un metro di valutazione per misurare empiricamente i ritmi del cambiamento. Questo concetto è stato sviluppato dal filosofo Hermann Lübbe, il quale sostiene che le società occidentali vivono una continua *contrazione del presente* come conseguenza dei ritmi sempre crescenti dell'innovazione culturale e sociale (Lübbe 2009). Il suo metro di misura è tanto semplice quanto efficace: per Lübbe il *passato* è definito come *ciò che non tiene più/che non vale più*, mentre il futuro denota *ciò che ancora non tiene/che ancora non vale*. Il presente, allora, è l'arco temporale per il quale – utilizzando un'idea sviluppata da Reinhart Koselleck (2009) - spazio di esperienza e orizzonte di aspettativa coincidono. Solo in questi archi temporali di relativa stabilità possiamo richiamarci a esperienze del passato per orientare le nostre azioni e inferire dal passato conclusioni valide per il futuro; solo in questi archi temporali troviamo qualche certezza di orientamento, valutazione e aspettativa. In altre parole, *l'accelerazione sociale è definita da una crescita dei ritmi di decadenza dell'affidabilità delle esperienze e aspettative e dalla contrazione degli archi temporali definibili come «presente»»* (Rosa, 2015, p. 12-13).

Lo sviluppo di tale compromissione dell'affidabilità delle esperienze e delle aspettative è avvenuto, inoltre, durante tutto l'arco della modernità, sino a giungere oggi, nella sua fase acuta, ad un livello incontrollato di crescita che coincide, appunto, con un'incontrollabile accelerazione delle strutture temporali.

Livello di crescita talmente “incontrollato” da essere diventato una forma di totalitarismo anonimo che assolve, unico tra i regimi totalitari, a tutti gli indicatori che, secondo Rosa, definiscono il concetto stesso di “totalitario”. L'esito ultimo della modernità è, dunque, un *Regime dell'accelerazione* che «esercita pressioni sulla volontà e le azioni dei soggetti», al quale «è impossibile sfuggirgli, ovvero che tutti i soggetti sono sottoposti a esso», che «è onnipervasivo, cioè la sua influenza non è circoscritta a singole aree della vita sociale, ma a tutti i suoi aspetti» e che «è difficile, se non impossibile, criticare o combattere» (Rosa, 2015, p. 70-72).

Un Regime totalitario che agisce per mezzo della «*silenziosa forza normativa* delle leggi temporali, che si manifestano nella forma di scadenze di consegna, scansioni e confini temporali», che naturalizza un'idea coercitiva di tempo in 'necessaria' accelerazione, che determina la trasformazione del nostro «essere nel mondo» (Rosa, 2015, p. 44), il cui prodotto è proprio rappresentato dalla “stasi iperaccelerata”, dove si realizza il paradosso intrinseco all'idea di “procedere del mondo” così come già postulata da Georg Simmel,<sup>33</sup> e all'interno della quale inerzia e accelerazione hanno inaugurato un'inedita e paradossale relazione equivalente: *accelerazione è inerzia*.

---

<sup>33</sup> «Il procedere del mondo mi appare come il volgersi di una ruota mostruosa, appunto come il presupposto dell'eterno ritorno. Ma tuttavia non con la stessa conseguenza, che realmente, in qualche istante, si ripeta l'identico. La ruota, infatti, ha un raggio infinitamente grande. Solo quando è trascorso un tempo infinito, cioè mai, l'identico può tornare nell'identico luogo. Tuttavia si tratta di una ruota che gira e che, secondo la sua idea, va verso l'esaurimento della molteplicità qualitativa, senza mai esaurirla in realtà» (Simmel, 2012, p. 58).

### 2.1.5 Per un'idea di *esperienza*

*L'astratto promuove il concreto  
la forma s'impregna di contenuto*

*ridiventa semplice  
come risultato e funzione del complesso:  
non nasce dall'assunzione di un fatto  
ma dalla costruzione di un effetto.*

*L'esperienza perde il primato dell'immediatezza  
per disporsi in nuovi modi di essere  
e scompare là dove  
la ragione si sostituisce alla proiezione.*

*Ma è anche vero che la costituisce  
lasciando per principio un residuo inconoscibile  
in cui il sostantivo è ormai troppo mal definito  
per regnare sul verso.*

*Giulia Niccolai, Risultato e funzione del complesso, 1971*

A questo punto della trattazione risulta quindi utile definire ciò che nel presente lavoro si intende per *esperienza*, concetto sul quale sia Rosa sia la vulgata critica sembrano non riflettere abbastanza o alla quale solamente si allude, come ad esempio nell'introduzione di Gianmaria Nerli a *Poema disumano* (Nerli, 2006), opera poetica inter-mediale elaborata da Luigi Nacci nel 2006 per la Galleria Michelangelo di Roma (Nacci, 2006) o come Niva Lorenzini che riferisce ad un costituirsi per “pseudoeventi” dell’esperienza contemporanea (Lorenzini, 2005, p. 9) senza entrare nel merito di cosa si debba intendere per “evento” e quindi per “esperienza”. Un'idea di esperienza che si collega direttamente ai processi di costruzione identitaria e all'essere nel mondo “tecnico” moderno (nel senso contemporaneo di soggetto *irrelato*), la troviamo in un saggio di Heidegger del 1957 (Heidegger, 2009) in cui, tra l'altro, si fa appello proprio all'analisi della costruzione dell'identità come perno sul quale fondare non solo una considerazione pregnante sulla configurazione del concetto di metafisica nel mondo tecnico, ma anche una riflessione su come essa agisca sulla



possibilità stessa di produrre “pensiero”.

Di contro, come l'antico negativo di una foto, vi si descrive quindi la possibilità del dispiegarsi di un pensiero inerte che distoglie l'uomo dall'identità con sé e, conseguentemente, con il mondo: in poche parole, un pensiero alienato. Per Heidegger, l'unico luogo nel quale si possa passare da una rappresentazione alienata a una coincidenza e percezione tra *essere* e *mondo* consiste nell'*evento-appropriazione*. All'interno dell'*evento-appropriazione*, l'uomo ristabilisce una relazione identitaria con il proprio essere, e conseguentemente con il suo “essere nel mondo”, attraverso l'immediatezza consapevole di un “salto” del pensiero oggi possibile solamente attraverso il superamento della vocazione rappresentativa della metafisica.

Questa idea di evento ristabilisce cioè un essere “con”, interno al soggetto e tra soggetto e mondo, che è possibile recuperare là dove nel mondo tecnico si dispiega nel concetto di “impianto”.<sup>34</sup> L'impianto consiste nel solo luogo interno al mondo tecnico<sup>35</sup> nel quale sia possibile oggi estrarre, e astrarre, l'*essere* attraverso un'idea di superamento interno all'impianto, e quindi dell'impianto stesso,<sup>36</sup> con cui l'uomo si riappropria della consapevolezza di *essere* nell'idea di un movimento del tempo inteso come trasformazione consapevole (di “modalità” dell'impianto infatti ci parla Heidegger (Heidegger, 2009, p. 43) riprendendo l'idea di tempo espressa in una conferenza del 1924 (Heidegger, 2006, p. 50), alludendo al fatto che per

---

<sup>34</sup> Per un approfondimento dei processi di costruzione del sé inteso sin dagli albori della filosofia classica come *identità* (rapporto identitario) che si impone nei sensi di una relazione interna e costitutiva del soggetto che deve allo stesso tempo riconoscersi come oggetto, Vd. Foucault (Foucault, 2018, p. 47).

<sup>35</sup> «Ciò in cui e a partire da cui uomo ed essere, nel mondo tecnico, si riguardano l'un l'altro parla nella modalità dell'impianto. [...] L'impianto ci riguarda ovunque in modo indiretto» (Heidegger, 2009, p. 43).

<sup>36</sup> «Ciò che noi esperiamo nell'impianto, inteso come costellazione di essere e di uomo tramite il mondo tecnico, è un preludio di ciò che prende il nome di «evento-appropriazione» (*Er-eignis*). In quest'ultimo però non indugia necessariamente nel suo preludio, giacché nell'evento appropriazione si annuncia la possibilità che esso superi il mero dominio dell'impianto in un fare avvenire più iniziale. Un simile superamento dell'impianto entro di esso comporterebbe il passaggio eventuale (*ereignishaft*), dunque mai producibile dall'uomo soltanto, del mondo tecnico dalla sua posizione di dominio alla sottomissione nell'ambito grazie al quale l'uomo perviene in modo autentico all'evento-appropriazione» (Heidegger, 2009, p. 45-46).

evento non è da intendersi “il fatto che accade”, ma il “come” esso accada). Ma cosa avviene quando il tempo di questa trasformazione si contrae drasticamente nel suo realizzarsi nell'arco di una coercitiva istantaneità diffusa? L'incombenza consapevole dell'*evento-appropriazione* richiede “tempo” e oggi di tempo, come appunto dimostrato da Rosa, sembra essercene talmente tanto da sembrare non essercene più (Rosa, 2015, p. 15-21).

In questo senso, Heidegger è chiaro nel definire le conseguenze che l'accelerazione tecnologica potrebbe indurre sull'essere nel mondo e sui suoi possibili effetti sull'idea stessa di tradizione. Conseguenze che, alla prova dei fatti, si sono realizzate e sono risultate essere vincenti nel loro dilagare.

Ossia, il dilagare di un “pensiero del calcolo” disgrega proprio il concetto di superamento dell'impianto e la mediazione del nesso “con” necessaria alla formulazione del principio di identità (Heidegger, 2009, p. 28-29) che permette la correlazione di uomo ed essere:

«Il pensiero ha impiegato più di duemila anni per comprendere in modo appropriato una relazione così semplice come la mediazione all'interno dell'identità. Come possiamo quindi noi ritenere che basti un solo giorno per realizzare il raccoglimento pensante nella provenienza essenziale dell'identità? Proprio perché esige un salto, tale raccoglimento ha bisogno del suo tempo, il tempo del pensiero che non è quello del calcolo che oggi trascina il nostro pensiero ovunque. Oggi una “macchina pensante” calcola in un secondo migliaia di relazioni, che però, a dispetto della loro utilità tecnica, sono inessenziali. Qualunque cosa tentiamo di pensare, e comunque la pensiamo, noi pensiamo nell'alveo della tradizione. È essa che domina quando, dal meditare, ci libera in quel memorare che non è più un pianificare. Soltanto quando pensando, ci rivolgiamo al già pensato siamo impiegati per ciò che è ancora da pensare» (Heidegger, 2009, p.50-51).

Si rischia cioè di dissolvere l'atto stesso della consapevolezza dell'essere che si dispiega nell'*evento-appropriazione*, e della tradizione ad esso necessaria, nel flusso delle infinite e simultanee possibilità di un campo esperienziale dilatato a dismisura da un incontrollato sviluppo tecnologico che, alimentandosi dell'accelerazione delle scansioni temporali e allo stesso tempo alimentandola, moltiplica relazioni inerti e i possibili “con” necessari

alla costruzione del principio di identità, disinnescando così il tempo affidabile del “già pensato” e destrutturando le aspettative del tempo funzionale a “ciò che è ancora da pensare”.

Allo stato dei fatti, il tentativo del filosofo tedesco di recuperare un agire positivo del pensiero all'interno del concetto di impianto promosso dal mondo tecnico risulta sconfitto dal pensiero del calcolo e dalla moltiplicazione delle relazioni “inessenziali” che compromettono la relazione tra uomo ed essere.

La contrazione delle scansioni temporali disintegra infatti la profondità temporale, il “tempo del raccoglimento” necessario alla percezione delle esperienze come *evento-appropriazione*.

Le esperienze “inessenziali” si moltiplicano oggi in maniera esponenziale, poiché oramai tutte possibili nell’arco di un presente che ha raggiunto il grado dell'istantaneità e che compromette la capacità di pensare il mondo e di pensarlo nell'alveo di una tradizione, ossia di dividerne le istanze.

Per avere un'idea semplice di questo fenomeno, basti pensare alla storia della fotografia, supporto che è passato dalla necessità di tempi di esposizione, produzione e ricezione lunghissimi che si imprimevano profondamente nel vissuto del soggetto fotografato. Già solo le posture, gli ornamenti dei set in cui si realizzava una foto e la ricercatezza degli indumenti specifici dei primi soggetti fotografati tradiscono il carico temporale delle aspettative interne all'*impianto* dell'epoca, e della rete di relazioni ad esse soggiacenti, sostenute da uno scatto del XIX che induceva i soggetti rappresentati «non a vivere proiettandosi fuori da quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa» all'interno della quale «essi crescevano insieme e dentro l'immagine» (Benjamin, 1991, p. 64).

Se a ciò si aggiunge che i primi fotografi riconosciuti erano ritrattisti che si erano convertiti alla fotografia, si può vedere come la lentezza dei processi compositivi e la dimensione estetica delle prime fotografie risentisse di una profondità temporale che era propria più della pittura che della tecnica fotografica come oggi noi la conosciamo (Benjamin, 1991, p. 65-66).

Nonostante la continua riduzione delle dimensioni dei propri strumenti di produzione e ricezione, e della conseguente contrazione temporale che Benjamin già avvertiva nell'avvento dell'istantanea (Benjamin, 1991, p. 64), le prime manifestazioni della fotografia analogica riuscivano ancora a realizzare una profondità temporale che si dispiegava nella competenza e capacità del fotografo attraverso il dominio sulla tecnica, sia nei termini specifici della preparazione dello scatto in sé sia nel processo di sviluppo del supporto sul quale veniva poi impresso il soggetto fotografato facendo sì che «Tutto, in quelle lontane fotografie, era predisposto perché durasse» (Benjamin, 1991, p. 65). Una temporalità d'uso della tecnica, in questo caso ancora fotografica, che in campo puramente estetico condizionava profondamente, ad esempio, la poetica degli scatti di Eugène Atget, che usava i mezzi a sua disposizione per fissare, astraendola, la mutazione di un'idea di evento – che cominciava a palesarsi “nell'intensificarsi della vita nervosa” delle metropoli della seconda metà dell'Ottocento<sup>37</sup> - indotta da un fluire del tempo percepito come sempre più rapido, incapace di generare intimità e all'interno del quale l'animazione, l'umano, si eclissa in un mondo che appare come «un appartamento vuoto che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi» (Benjamin, 1991, p. 71).

L'istantaneità della produzione, ricezione e fruizione della fotografia su supporto digitale, di contro, è oggi sotto gli occhi di tutti, così come la caduta delle aspettative che soggiacciono alla produzione e fruizione dell'immagine. La possibilità di riprodurre un'immagine oggi si consuma, appunto, nell'arco dell'istantaneità attraverso la diffusione pervasiva di dispositivi che rendono tendente a zero sia i tempi di produzione (ad esempio, la qualità di un'immagine è stabilita tempi di esposizione calcolati da processori interni alle fotocamere digitali contemporanee) sia i tempi di riproduzione, ricezione e diffusione delle immagini che vengono vissuti come momento quotidiano e abituale.

Risultato plastico del mancato superamento dell'impianto e del relativo

---

<sup>37</sup> Vd. n. 57.

disinnescamento delle qualità identitarie del nesso “con” è, ad esempio, l'inautentica immagine di sé che istantaneamente emerge come deformazione grottesca non appena si viene coinvolti nel campo di ripresa di un *selfie*.

Nel campo dell'arte, questo fenomeno produce oggi ciò che Formenti indica come «perdita di pregnanza di un concetto come quello di *inconscio tecnologico*»<sup>38</sup> e alla nascita della «immagine di sintesi» come «produzione di simboli attraverso simboli, una produzione che ‘accede a una vita propria’» e che è «nello stesso tempo un soggetto e un oggetto» proprio di una realtà ridotta a simulacro dove «temporalità» e «spazialità» sono virtuali (Formenti, 2000, p. 36).

Risulta quindi opportuno, se non necessario, chiedersi se la centralità del soggetto *irrelato* nella poesia contemporanea (sia come disseminazione sia come ricomposizione sia come elusione della sua “identità”) sopraggiunga come presentimento dell'incombere della fine dell'*esperienza-evento* nelle società accelerate, nella misura in cui si propone come estremo tentativo di sottrarsi proprio alla dissoluzione dell'*esperienza-evento* veicolato dalla velocità dei mezzi di emissione e ricezione dei messaggi che contraddistinguono una riproducibilità tecnica oramai in vertiginosa accelerazione, esattamente come l'oasi naturale è prodotto della delimitazione di un ambiente contaminato e, per tale motivo, di naturale ha ben poco.

---

<sup>38</sup> Per *inconscio tecnologico* è da intendersi il controllo da parte dell'artista nei confronti della tecnica. Controllo che crea quindi forme di restituzione di istanze soggettive determinate proprio dalla “cura” che consolida il soggetto tramite la «consapevolezza del proprio operare» (Formenti, 2000, p. 36).

### 2.1.6 Esperienza estetica ed esperienza comune

La natura dell'esperienza secondo Heidegger deve però essere adattata al campo estetico per potere intravedere gli effetti prodotti su di essa dall'acuirsi dell'accelerazione delle strutture temporali. Per tale motivo, possono essere utili alcune riflessioni sull'esperienza estetica operate da Ortega Y Gasset e John Dewey, fermo restando che gli esiti di entrambe le peculazioni siano da ricondurre alla formulazione generale dell'idea di esperienza così come teorizzata da Heidegger.

Per quanto riguarda Ortega y Gasset si può integrare l'idea di *esperienza-evento* con i concetti di *realtà vissuta* e *distanza*, così come descritti dal filosofo spagnolo in un breve e denso saggio del 1925 (Ortega y Gasset, 2016). Questo saggio, che nella sua visionarietà ha visto in parte disattese le proprie ipotesi (come d'altronde lo stesso Ortega y Gasset, in chiusura, azzardava potesse succedere), nel complesso ci offre ancora spunti estremamente utili per la comprensione del funzionamento dell'arte, e della poesia, nella contemporaneità attraverso l'analisi della sensibilità estetica prodottasi all'indomani del fiorire delle avanguardie storiche.

Per *realtà vissuta* si deve intendere la circostanza reale, e necessaria, in relazione alla quale possono definirsi differenti punti di vista che si distribuiscono lungo una scala di "distanze spirituali" fra la realtà e noi. Ortega y Gasset parla di "gradi di prossimità" ai quali corrispondono "tanti gradi di partecipazione sentimentale". In questa scala di valori relazionali dell'esperienza, si va da una distanza emotiva minima, nella quale si esperisce la *realtà vissuta* facendone letteralmente parte, ad una massima in cui la distanza è tale da oggettivare la realtà esperita riducendola a contemplazione. La siderale distanza emotiva che ricopre il ruolo di estremo massimo rispetto all'evento corrisponde al punto di vista dell'artista contemporaneo (Ortega y Gasset, 2016, p. 17-21). Pur non potendo fare a meno della relazione con la realtà, l'atteggiamento dell'artista moderno in Ortega y Gasset corrisponde alla massima impassibilità rispetto alla

circostanza nella quale tale impassibilità si dispiega. Nell'individuazione di tale impassibilità risiede il nucleo di quel processo di “disumanizzazione” che rappresenta per il filosofo spagnolo il minimo comune denominatore della sensibilità dell'arte coeva. Minimo comune denominatore che persiste anche dopo la formulazione di Ortega y Gasset in teorici come Northrop Frye.<sup>39</sup>

Si registra cioè nell'evoluzione dell'agire estetico un allontanamento dell'artista rispetto a un'idea di evento che sia anche appropriazione se non nella misura della necessità di stabilire una distanza, anziché un'adesione immediata a ciò che appare nel mondo.

L'arte registra, sostanzialmente, l'istituirsi di un necessario processo alienante del soggetto rispetto a ciò che deve rappresentare. La necessità della circostanza non è però aggirabile, e per ottenere la sua oggettivazione attraverso l'arte si può ricorrere alla ricerca del ribaltamento della gerarchia emotiva che si instaura con la *realtà vissuta* attraverso “l'infrealismo”. Ossia mettere in primo piano, dando loro rilievo monumentale, i minimi accadimenti della vita, che per Ortega y Gasset rappresenta il nesso tra i modi dell'arte nuova all'apparenza tanto divergenti.

Esattamente come ci dice Jausse riferendosi a Valéry, possiamo quindi immaginare l'artista come «[...]una creatura umana che un giorno decida di dedicare tutta la propria vita a ciò che generalmente si sottrae all'attenzione degli altri: il fatto minimo che si palesa nell'apparire delle cose come del fluire della coscienza, come nell'appena visto come nell'io che, guardando se stesso, vede» (Jausse, 1996, p. 73).

La stessa ricognizione conoscitiva del campo estetico coevo a Ortega y Gasset registra, inoltre, l'inesorabile processo di riduzione e decomposizione dell'esperienza e il carattere necessariamente alienato che compete all'arte dopo l'avvento delle avanguardie storiche e del

---

<sup>39</sup> «Un teorico della letteratura autorevolissimo, il canadese Northrop Frye, ha parlato della poesia come di quel genere in cui l'autore si rivolge al lettore, “fingendone però l'assenza”. Più esattamente ancora: secondo Frye, quando leggiamo (o ascoltiamo) una poesia, abbiamo a che fare con una specie di discorso “triangolato”. In quanto lettori, facciamo esperienza di una, di un poeta, di un *io*, che parla “volgendoci le spalle”» (Giovannetti, 2018, p. 20).

surrealismo. Non a caso Salvatore Battaglia, nell'introduzione al saggio, ci riferisce come attraverso l'analisi di Ortega y Gasset si passi da un'idea di filosofia che considerava la realtà *sub specie aeternitatis*, ad una nella quale il filosofo iberico istituisce una visione *sub specie instantis* dove la speculazione stabilisce una relazione biunivoca rispetto alla necessaria distanza che l'arte deve frapporre fra sé e l'oggetto della sua rappresentazione attraverso la concentrazione sul minimo dettaglio. L'esperienza in campo estetico e la stessa riflessione filosofica vengono quindi scomposte all'interno della relazione che si stabilisce tra la tendenziale infinità di dettagli e relazioni possibili e la tendenzialmente infinita distanza dell'osservatore che li registra. Tendenzialmente proprio in senso geometrico-matematico perché, essendo la circostanza sempre necessaria, nel tentativo di produrre da essa una distanza infinita quest'ultima potrà essere solo tendenzialmente infinita e mai infinita in sé, rivelando la realtà come ineluttabile «inseparabilità di ciò che è separato» (Morin, 2018, p.33), esattamente come il concetto di *punto improprio* delle rette parallele in geometria proiettiva (punto di fuga, 2013).

Per potere analizzare il come si sia determinato questo processo distanziante, e come esso sia correlato alla componente tecnologica del *Regime dell'accelerazione*, risulta utile integrare questa prospettiva con quella di un altro filosofo che riflette, esattamente nello stesso anno in cui Ortega y Gasset si interroga sulla natura della sensibilità estetica a lui coeva, sullo stesso argomento.

Si tratta in questo caso di un saggio di John Dewey che, pur vedendo disattese una parte delle sue premesse esattamente come quello di Ortega y Gasset, può comunque fornirci elementi utili per la comprensione dell'agire poetico contemporaneo all'interno del *Regime dell'accelerazione*. Il legame tra arte ed esperienza in Dewey è fondamentale ed è racchiuso nel concetto di *valore strumentale* dell'esperienza artistica che consente in linea di principio di attribuire ad ogni singola esperienza, od oggetto esperito, un nucleo estetico. Per valore strumentale è da intendersi un'inscindibilità tra aspetto materiale e valore ideale delle forme artistiche



che si produce all'interno di un percorso che disvela la qualità estetica non come scopo in sé ma come *perfezionamento* (Cecchi, 2014) attraverso il quale lo scopo, per mezzo della tecnica, si costruisce nel tempo a monte dell'agire artistico.

L'unione dell'aspetto tecnico dell'*arte utile* unito al dispiegarsi della qualità estetica dell'esperienza determina quello che viene considerato dal filosofo statunitense il valore strumentale del nucleo estetico dell'esperienza (Dewey, 2014, p. 33-46), ossia qualsiasi esperienza, od oggetto prodotto da un'esperienza, possiede in sé un nucleo estetico che veicola, più che una conoscenza in sé, la conoscenza delle *condizioni* in cui l'esperienza del suo costituirsi si è prodotta. Ma il valore strumentale del rapporto tra esperienza e arte risiede nel concetto di "consequenzialità" che è proprio del *perfezionamento* (Cecchi, 2014, p. 18-19). Ossia, ogni esperienza è potenzialmente estetica nella misura in cui si pone, una volta realizzatasi, in un processo che riconferma, attraverso una sua interrelazione nel tempo con la semiosi che la circonda, il suo valore di *arte* nella misura in cui è capace di produrre costantemente un valore aggiunto a nuove possibili modalità anche, e soprattutto, in funzione delle condizioni materiali offerte dallo sviluppo tecnologico in cui opera (Dewey, 2014, p. 37-38).

In questo senso, l'idea di esperienza pragmatica intesa come costante produzione di valore aggiunto negli oggetti che produce (Dewey, 2014, p. 39) rivive nella riflessione sulla poetica dell'esperienza secondo Valéry da parte di Jauss il quale, arrivando a tale considerazione attraverso la rinuncia al *sapere bello* come tensione conoscitiva, sostiene che «la conoscenza scaturisce da un'esperienza che, instancabilmente e inesauribilmente diretta verso il suo progresso, rimanda in ciò che ha raggiunto ad esperienze sempre nuove» (Jauss, 1996, p. 82).

Così, la natura interna all'idea di *perfezionamento* inteso come costruzione *in fieri* del valore dell'opera a monte dei processi compositivi, si ricostruisce poi a valle nell'ambito della ricezione dell'opera stessa (Dewey, 2014, p. 30-31) che riferisce così, come detto prima, non la conoscenza dell'esperienza, ma le condizioni, e le loro scansioni temporali, in cui l'esperienza

dell'elaborazione dell'oggetto-opera si è prodotta. Si dichiara cioè un'oggettiva fiducia nel processo di estetizzazione del mondo che andava dispiegandosi proprio grazie al mutamento della tecnica e della moltiplicazione e diffusione, in senso massivo, di strumenti da utilizzare con finalità espressive.

Il *trait d'union* con le speculazioni di Ortega y Gasset risiede nel fatto che, in una visione pragmatica dell'idea del bello così come postulata da Dewey, l'interrelazione di un'esperienza artistica particolare non può comunque prescindere dal mondo reale poiché si realizza «attraverso una rappresentazione generale e altamente consolidata delle fonti formali dell'esperienza ordinaria» (Dewey, 2014, p. 45). In estrema sintesi, l'esperienza artistica può ricostruire un valore universale solo attraverso la connessione con un'idea di esperienza ordinaria “consolidata” che ha bisogno di “tempo” (Dewey, 2014, p. 32), ossia di una tradizione fissata come esperienza condivisa, che ne condiziona gli aspetti formali.

L'esperienza in sé -la *realtà vissuta*- quindi, intrecciando queste due prospettive, ha un suo nucleo estetico imprescindibile e ha bisogno, per essere oggettivata nell'arte, di determinare nell'osservatore una distanza emotiva tendenzialmente infinita per Ortega y Gasset e una distanza tendenzialmente infinita nel tempo per Dewey.

Ma queste caratteristiche dell'esperienza, in una moltiplicazione incontrollata del campo esperenziale, si sono risolte, più che in una fiduciosa riconfigurazione dell'agire estetico della contemporaneità, proprio nel suo opposto.

L'accelerazione delle scansioni temporali che determina la caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative attraverso la sua indeterminabile moltiplicazione potenziale ha infatti dissolto l'unico legame possibile tra la trasmissione delle istanze dell'artista e la possibilità di una loro ricezione nella misura in cui l'*esperienza ordinaria* e la *realtà vissuta*, che sono *conditio sine qua non* dell'oggettivazione della realtà attraverso l'arte, si sono moltiplicate per i soggetti sottoposti alla logica dell'accelerazione in maniera praticamente geometrico esponenziale.

Ma cosa avviene quando alla tendenzialmente infinita distanza del punto di vista dell'artista, si aggiunge l'infinita distanza della *circostanza* così come sta avvenendo nella comunicazione digitale all'interno della quale ci si illude di avere *esperienza* di circostanze la cui distanza è però, in questo caso, tendente a più infinito?

Mentre l'artista dell'inizio del XX secolo si andava allontanando dall'esperienza per oggettivarla, la stessa realtà vissuta ordinaria si è talmente parcellizzata e allontanata a sua volta nel tempo e nello spazio che anche il suo nucleo estetico, che ne garantiva il senso universale attraverso il principio strumentale della consequenzialità, si è talmente rarefatto ed espanso nella miriade di esperienze che contraddistingue le tendenzialmente infinite relazioni del *Regime dell'accelerazione* da non potere praticamente più essere, se non condivisibile, quantomeno riconoscibile.

La gradualità della distanza tra soggetti che si confrontano con la stessa *realtà vissuta* e la distanza tra soggetto e *realtà vissuta* ci riporta quindi ad alcuni degli elementi significativi che denotano il parossismo di un senso accelerato del tempo.

La distanza emotiva che contraddistingue l'artista nel modello di Ortega y Gasset si è infatti, attraverso il processo di estetizzazione del mondo riconducibile all'elemento tecnologico della stasi-iperaccelerata, praticamente diffuso a tutti gli individui che compongono le società iperaccelerate,<sup>40</sup> traducendosi nella massificazione di un punto di vista condizionato da una generalizzata mancanza di empatia, capace di giungere all'insofferenza.

Ossia, il concetto di distanza emotiva tendente ad infinito dell'artista sembra essersi esteso in senso assoluto alla totalità dei soggetti che si relazionano

---

<sup>40</sup>Questo fenomeno è ad esempio ravvisabile in ciò che accadde quando la *Saatchi Gallery* di Londra si lanciò nell'impresa *Your Gallery*, nel 2006. Con questa operazione, si offriva la possibilità a chiunque di potere esporre via web in una sezione *open acces* del sito della galleria, attraverso un'esposizione "virtuale" che degradava a simulacro la circostanza reale in cui opera e pubblico si incontrano. Le adesioni, a conferma della diffusa convinzione per un numero sempre più alto di persone di far parte integrante dei processi costitutivi dell'arte, furono più di sessantamila (Perniola, 2015, p. 7).

con una “nuova realtà” che si frappone tra la dimensione del reale e quella del sogno facendo scendere la *realtà vissuta* a simulacro attraverso la nascita di «un terzo polo di esperienza: la simulazione su schermo» grazie a una tecnologia digitale divenuta «strumento d’un prodigioso salto di qualità nel processo di artificializzazione dell’esperienza» (Formenti, 2000, p. 30-31).

Tra le conseguenze più evidenti dell’indistinzione tra *realtà vissuta* e *realtà virtuale* vi è la caduta dei processi costitutivi del senso del testo, così come formulati nella teoria della ricezione di Iser (Gerratana, 2011, p. 26). Nel momento in cui la relazione tra il testo inteso come prodotto della finzione e la realtà del mondo diventa simmetrica, gli spazi di indeterminatezza che il fruitore è indotto a colmare con la propria prospettiva individuale non esistono praticamente più: il mondo diventa istantaneamente testo, finzione, così come la finzione diventa istantaneamente mondo.

Il laccio elastico tra individuo e realtà e tra individui virtualmente compresenti alla stessa realtà si dilata, se possibile, ancora di più: nella moltiplicazione di una percezione dell’esperienza il cui tempo di appropriazione tende a zero si dissolve così, inesorabilmente, qualsiasi processo identitario.

Per intendere la sensazione di crisi che si infiltra nell’agire poetico contemporaneo risulta quindi utile approfondire il cambiamento, alla luce dell’accelerazione delle scansioni temporali, delle condizioni dell’esperienza, che come appunto suggerisce Dewey è “estetica in sé” in tutte le sue accezioni, e gli effetti indotti da tale cambiamento: la distanza emotiva, ossia la compromissione dell’idea di “prossimità” ed “empatia”, e l’espansione di questa idea di distanza emotiva attraverso il processo di estetizzazione del mondo, che contraddistingue il mondo tecnico, accelerato, dove «La forma artistica è dappertutto: ma può non essere più prossima a niente» (Zoja, 2009, p. 23).

### 2.1.7 L'impressione inconscia dell'esperienza inerte attraverso la cultura materiale

#### *la materia sintetica*

La fibra di carbonio si tesse in armature elastica forma di grafite polimera libra senza peso nelle ossa.  
Impalcatura di spazio.

Come onda dielettrica la fibra ottica vibrando nel vetro  
Ultrapura conduce la luce multicroma.  
L'indice di rifrazione domina il tempo della rarefazione.

#### *la sintesi materica*

*Fabio Orecchini, Albedo -Deflagrazione interiore, in Dismissione, 2014*

*Stare in un mondo di cose fabbricate,  
pensare alla fabbricazione delle cose,  
le cose di plastica per esempio-  
poggiare la mano su un sedile di plastica, ai margini dell'esperienza,  
alla periferia della giornata, gli occhi opachi, lo sguardo vulnerabile.*

*Guido Mazzoni, da Le cose fabbricate, in La pura superficie, 2017*

La generale speculazione filosofica, e le considerazioni di ordine estetico che ne scaturiscono, non può prescindere da una logica di tipo induttivo rispetto a una correlazione con la realtà e, a prescindere dall'accelerazione delle istanze comunicative che avrà una sua trattazione specifica all'interno di questo lavoro, si può avere un'idea della pervasività dei processi alienanti contemporanei dovute all'accelerazione delle strutture temporali anche attraverso alcune considerazioni pratiche rispetto alle realtà fenomeniche e contingenti del mondo tecnico che ci circondano e condizionano.

Per potere avere una semplice e iniziale idea empirica della connessione tra contrazione delle scansioni temporali, moltiplicazione dell'esperienza,

mancata condivisione, dissoluzione formale (e dell'introiezione e coincidente estroflessione, nella soggettività contemporanea, di questi elementi) si possono annoverare una molteplicità di esempi. Esempi di processi in costante accelerazione sono praticamente ovunque, ma quello su cui è utile riflettere riguarda la plastica che, sintetizzata nelle sue prime forme tra gli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo, vive anche, nell'evolversi dei suoi esiti produttivi (Nicolini, 2006), della curiosa concomitanza con l'inizio ed evoluzione dei processi di dissoluzione formale che investono la poesia moderna.

Già Barthes argomentava come la plastica fosse rappresentativa di un processo in sé più che essere in sé un materiale.<sup>41</sup>

Sino all'avvento della plastica, la produzione materiale di oggetti doveva comunque sottostare ai tempi che la materia con cui venivano costruiti imponeva al processo della loro realizzazione. La consequenzialità del processo di costruzione degli oggetti (fossero essi vestiti o tegami o alimenti) non poteva ancora sottrarsi totalmente alle condizioni dei tempi naturali della materia con cui venivano costruiti e prodotti, e imprimeva in essi una funzione, in qualità di traduzione di queste condizioni, la cui durata era di gran lunga superiore rispetto a quella degli oggetti contemporanei.

Con la plastica, appunto come ci dice Barthes, non si creano oggetti ma si impone, o meglio si consacra, una nuova idea di processo: la plastica è sostanzialmente una massa informe dalla quale oggi è possibile ricavare quasi istantaneamente qualsiasi oggetto utile alla vita quotidiana, così come quelli appartenenti alla sfera del "bello" (Barthes, 2016, p. 169). Ma questo processo, questa "trasformazione" di cui la plastica è causa ed effetto, coincide sostanzialmente con il parossismo dell'accelerazione delle scansioni temporali che contraddistingue i tempi di produzione e fruizione durante tutto l'arco della modernità, riducendo fatalmente a zero le

---

<sup>41</sup> «[...] più che una sostanza, la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione, è, come indica il suo nome volgare, l'ubiquità resa visibile; e proprio in questo, d'altra parte, essa è una materia miracolosa: il miracolo è sempre una conversione brusca della natura. La plastica resta tutta impregnata di questa scossa: più che oggetto essa è traccia di un movimento »(Barthes, 2016, p. 169).

condizioni in cui essi si realizzano. Processo che si infonde nella durata della funzione dell'oggetto e quindi sul tempo della ricezione dell'esperienza che si stabilisce con esso: un piatto di plastica si usa e si getta, consumando la propria *funzione* in un arco temporale praticamente istantaneo, nonostante la durata della sua *resistenza* in sé, come drammaticamente si riscontra nelle condizioni ambientali del mondo contemporaneo, sia di gran lunga superiore ai materiali appartenenti all'ordine naturale. I tempi necessari ai processi produttivi ad essa precedenti, spesso legati ancora a una dimensione artigianale anche là dove si dispiegava nelle dinamiche produttive di tipo industriale (Zoja, 2009, p. 25-26), subordinate alle imprescindibili condizioni della materia con cui venivano confezionati i prodotti (che creavano una “tradizione” e veicolavano un senso della “trasmissione” delle condizioni), vengono praticamente contratti nel breve arco temporale che la produzione di oggetti in plastica oggi palesa.

In poche parole, il processo di produzione degli oggetti di plastica che oggi ci circondano non conosce la sequenzialità. L'oggetto di plastica veicola e fissa nell'immaginario simbolico contemporaneo, attraverso la sua tendenzialmente infinita e istantanea possibilità di assumere qualsiasi forma, una caducità dell'esperienza e una dissoluzione formale, costruita per eccesso di possibilità formali, che invade la prassi della quotidianità di ogni singolo individuo nel quale vengono impresse le condizioni in cui esso viene prodotto e che la sfera estetica registra.<sup>42</sup> La plastica è quindi, attraverso la persistenza statica della sua presenza degradata e la volatilità delle funzioni degli oggetti da essa ricavati, il sintomo più calzante della paradossale persistenza e volatilità che contraddistingue la sfera culturale della *stasi-iperaccelerata*.

Inoltre, considerato che oggi di plastica sono fatti elementi come le protesi cardiache, che al tempo del saggio di Barthes si cominciavano già a costruire, si vede come la contrazione delle scansioni temporali dell'esperienza si sia letteralmente “incorporato nel soggetto” (Barthes, 2016, p. 169-170). Se a

---

<sup>42</sup> Vd. Michele Sovente, cit. in § 2.2.8.

questo si aggiunge la nascita delle stampanti 3D, che riducono l'ultima *conseguenzialità* residuale dei processi produttivi che sottendono la produzione di oggetti in plastica a una dimensione casalinga, si può avere una misura della pervasività della diffusione di un'idea accelerata di tempo, di perdita del concetto di *conseguenzialità* e di dissoluzione dell'*evento-appropriazione*.

Quasi emblema della istasi-iperaccelerata, la plastica ne traduce quindi la componente iperdinamica ed empaticamente distanziante attraverso la caducità istantanea della *funzione* degli oggetti con essa prodotti e contestualmente il congelamento culturale in senso residuale attraverso la sua *resistenza* nell'ambiente in forma di relitto, una «plastica deteriorata indistruttibile buttata via nelle discariche ma ritornante dalle discariche come una nidata di zombi; in risalita dunque lungo il nostro consumo» (Ottonieri, 2000, p. 60).

In questo senso è esemplare *Plastic people* di Aldo Nove del 2014 (Nove, 2014, p. 88-91), testo che evoca chiaramente la canzone *Plastic People*, prima traccia dell'album *The mother of invention... Absolutely free*, pubblicato nel 1967 da Frank Zappa. Nove riprende in questo testo l'idea di una "cover" poetica, cioè della transcodificazione, che prende forma come interferenza tra sistemi semiotici, in poesia scritta delle suggestioni provenienti dal mondo della canzone, , come già sperimentato insieme a Raul Montanari e Tiziano Scarpa in *Nelle galassie oggi come oggi. Covers* (Montanari, Nove, & Scarpa, 2001),<sup>43</sup> e che in questo caso specifico realizzerà una seconda fase di 'commutazione', poiché diventerà, con alcune minime modifiche, testo di canzone nell'album *Re-Pop* del 2016 della band *Radar*.

Ed è probabile che proprio il rapportarsi con un elemento proveniente dall'oralità mediata abbia indotto Nove ad utilizzare una forma aderente all'orazione, con ripetizione salmodiante -quindi collettivizzante- del gruppo

---

<sup>43</sup> In questa raccolta è presente un'altra *cover* scritta da Nove e che ha per oggetto la plastica, la rielaborazione di *Barbie Girl*, brano pubblicato dal gruppo *Aqua* (Montanari, Nove, & Scarpa, 2001, p. 7), canzone di consumo del 1997, preceduta nella ricezione del tema della plastica in musica da canzoni come *Fake plastic trees* scritta dai *Radiohead* nel 1995.



sintagmatico «Plastic people everywhere/Plastic people everywhere», che, unito al serrato utilizzo di un endecasillabo ridotto a simulacro, evoca questa “risalita lungo il nostro consumo” ribadita sia dal martellante uso anaforico in principio di verso del sintagma «la plastica», simbolicamente postposto al secondo emistichio del verso che chiude il componimento, sia della rima in *-ale* (con un’unica eccezione in *are*, v. 82).

Viene così evocata la plastica come processo che imprime la paradossale persistenza di un’idea di dissoluzione: in ultima analisi, questo testo è la rappresentazione di una “metafisica”<sup>44</sup> oramai plastificata -evocata appunto dal tono salmodiante del testo-, a cui il poeta reagisce con gli strumenti disincantati dell’ironia e di un tessuto metrico/retorico che trasferisce una sensazione di paradossale solidità dell’informale che è propria, appunto, della plastica:

La plastica mentale universale  
la plastica mentale tale e quale  
la plastica mentale e questo male

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale sulle scale  
la plastica mentale trasversale  
la plastica mentale se non vale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale sapienziale  
la plastica mentale equatoriale  
la plastica mentale non banale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale tutta uguale  
la plastica mentale che ci assale  
la plastica mentale e l’animale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale minerale

---

<sup>44</sup> Vd. § 2.2.8, p. 117.

la plastica mentale l'abissale  
la plastica mentale in ospedale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale colloidale  
la plastica mentale al funerale  
la plastica mentale macchinale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale delle sale  
la plastica mentale a carnevale  
la plastica mentale e il capitale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale che trasale  
la plastica mentale culturale  
la plastica mentale vegetale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale boreale  
la plastica mentale liberale  
la plastica mentale scende e sale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale medievale  
la plastica mentale il dì natale  
la plastica mentale di un quintale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale esagonale  
la plastica mentale in tribunale  
la plastica mentale naturale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale colossale  
la plastica mentale in generale  
la plastica mentale che un pugnale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale accidentale  
 la plastica mentale pettorale  
 la plastica mentale se il reale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale e la morale  
 la plastica mentale del cinghiale  
 la plastica mentale contrattuale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale aerospaziale  
 la plastica mentale coniugale  
 la plastica mentale colloquiale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale bimestrale  
 la plastica mentale intestinale  
 la plastica mentale pedonale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale massmediale  
 la plastica mentale nucleare  
 la plastica mentale petecchiale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale elettorale  
 la plastica mentale del maestrale  
 la plastica mentale ombelicale

*Plastic people everywhere*  
*Plastic people everywhere*

La plastica mentale che non cale  
 la plastica mentale ma esiziale  
 la proverbiale plastica mentale

Ma il mondo contemporaneo, se si fa una certa attenzione, è un proliferare di “relazioni inerti”, e delle relative condizioni di esperienza, che veicolano, imprimendolo, il nesso tra inerzia e accelerazione della *stasi-iperaccelerata*.

A parte la plastica, e la comprovata obsolescenza programmata dei prodotti della tecnica che conferiscono la stessa idea di *funzione* e *resistenza* della plastica a gran parte delle realtà che ci circondano, vi sono un'infinità di esempi in cui le relazioni inerti del mondo tecnico si inseriscono nella trasmissione non genetica dell'enciclopedia culturale diffondendo i processi di distorsione del tessuto temporale. Processi che si diffondono pervasivamente, imprimendosi nel soggetto che inconsapevolmente introietta così le condizioni di istantaneità, simultaneità e caducità dell'esperienza contemporanea e la loro paradossale persistenza.

Gli esempi, come detto prima, si sprecano. Tutto (dalla perdita del primato della resistenza delle vecchie automobili concepite per durare nel tempo, all'introduzione degli alzacristalli elettrici e al *cruise control* delle autovetture contemporanee, dall'automatizzazione delle chiusure e apertura delle tapparelle a quella dei cancelli automatici, dall'irrigazione programmata dei campi alle voci automatiche o i *telepass* dei caselli autostradali) va nella direzione dell'incisione nel soggetto delle distorsioni del tessuto temporale della stasi iperaccelerata attraverso relazioni inerti tra il soggetto e un'idea di esperienza che si va paradossalmente consolidando nei termini di velocità e volatilità nel suo essere esperita.

Volatilità e velocità che si traduce in un coacervo di esperienze che si affastellano e si accavallano tramite la riduzione dei tempi propri del loro essere vissute. L'uomo degli anni Sessanta poteva ancora stabilire una relazione dominante con un'autovettura, doveva prestare attenzione alla velocità con cui veniva condotta e, dopo aver stabilito un rapporto con la manovella che serviva ad abbassare il cristallo, rivolgersi a un essere umano che al casello provvedeva fisicamente al pagamento del pedaggio.

La dattilografa che scriveva sulle macchine da scrivere non poteva permettersi errori ai quali i moderni programmi di scrittura oggi consentono di rimediare. Quello che sembra in questo caso essere un dominio della macchina sull'uomo si risolveva invece ancora in un'idea di relazione, se non attiva, perlomeno critica con la macchina. Essa ci domina oggi ancora di più, invece, nella misura in cui la relazione tra noi e l'errore, ad esempio, è

diventata praticamente nulla in quanto costantemente risolvibile.<sup>45</sup>

Questo ultimo esempio ha delle conseguenze capitali, in campo letterario, sull'analisi delle scritture contemporanee attraverso modelli critico-teorici che hanno fondato intere scuole interpretative, come la critica delle varianti di Contini: oggi risulta praticamente impossibile la sua applicazione alle forme testuali contemporanee elaborate tramite *software* che di fatto cancellano qualsiasi traccia della sequenzialità dei processi compositivi desumibili dalle fasi di elaborazione e revisione di un testo scritto.

Come messo in evidenza da Frasca attraverso l'analisi delle speculazioni di Havelock, funzionale alla ridefinizione dell'alone semantico del concetto di *mimesis*, l'incorporamento è fondamentale per la trasmissione dell'enciclopedia culturale (Frasca, 2005, p. 24-25). Per questo motivo, le caratteristiche dell'esperienza contemporanea si imprimono attraverso una semiosi continuamente sollecitata dalla natura alienante di una esperienza che non dà margine alla costruzione dell'identità. La caducità dell'esperienza e delle aspettative, e l'accelerazione temporale che la sorregge, è onnipresente nella sfera della semiosi contemporanea già a partire dalla natura stessa della cultura materiale che la costituisce e che si infiltra, con il suo messaggio obliquo, nel nostro quotidiano, imprimendosi e condizionando i processi di trasmissione dell'enciclopedia culturale contemporanea.

Dalla velocità della costruzione degli edifici con un materiale dalla comprovata caducità come il calcestruzzo, la cui qualità e stabilità è di gran lunga inferiore rispetto a quella elaborata da una civiltà come quella romana, al bombardamento continuo sulla necessità di "fare esperienza", alla velocità decantata come valore assoluto da perseguire (velocità nell'apprendimento, nella possibilità di comunicare, nella possibilità di viaggiare). Caducità e velocità che investe pressoché tutto, basti pensare alla

---

<sup>45</sup>L'errore oggi è addirittura risolto dalla macchina in controtendenza con ciò che la grammatica normativa aveva provveduto a trasmettere, un esempio su tutti: "se stesso", considerato corretto, oggi viene automaticamente sostituito dal programma word con "sé stesso". Operazione che determinerà non pochi problemi a sociolinguisti e futuri relatori di grammatiche descrittive.

natura contemporanea dell'idea di viaggio che si traduce nel "turismo esperienziale": oggi la parola "esperienza" campeggia in qualsiasi campagna promozionale delle agenzie turistiche, concretizzandosi in viaggi sempre più brevi nei quali si tenta di esperire il massimo possibile (spesso addirittura tradizioni locali secolari), nel più breve tempo possibile solo per potere affermare di avere fatto un'"esperienza" che il più delle volte viene trasmessa attraverso un'estetizzazione di massa che passa per contenuti condivisi tramite i media veicolati dai dispositivi contemporanei, operazione che tra l'altro alimenta l'espansione del punto di vista distanziante dell'artista, non lasciando più margine all'*esperienza-evento*. Non è un caso che la parola "esperienza" campeggi nelle pagine della piattaforma più utilizzata negli spostamenti contemporanei, come Airbnb.

Instagram, però, è la piattaforma che meglio sintetizza il trionfo dell'esperienza accelerata e alienante sull'individuo all'interno dell'impianto del mondo tecnico. La condivisione dello spazio privato attraverso contenuti la cui obsolescenza programmata dura l'arco di ventiquattro ore inchiodano il soggetto al dispositivo, alienandolo di fatto dall'esperienza in sé che viene letteralmente filtrata e compressa dalla relazione inerte stabilita dall'individuo con una realtà che viene costantemente elaborata e incanalata tramite il dispositivo stesso che si frappone tra individuo e mondo: non si mangia più un buon piatto di pasta per il piacere di mangiarlo, ma per il piacere di condividere virtualmente, e narcisisticamente, la condizione di soddisfazione che questa esperienza (presunta) dovrebbe apportare al soggetto. L'importanza si riversa tutta nella tensione della sua condivisione in senso tecnologico e non si risolve più nella riservatezza di un'esperienza che gratifica e solidifica il soggetto, individuandolo attraverso l'intimo appagamento con cui viene vissuta. Il soggetto si sbilancia, alienandosi, verso il *simulacro* dell'esperienza e non verso l'esperienza in sé. E, come visto con gli esempi precedenti, questo è solo forse il più eclatante ed evidente esempio di incorporamento, espansione e generalizzazione nell'individuo contemporaneo dello stesso tipo di distanza emotiva e siderale che contraddistingueva il punto di vista dell'artista primo

novacentesco “disumanizzato”.<sup>46</sup>

Si potrebbe obiettare che fondare un'analisi della poesia contemporanea come manifestazione del parossismo di una logica dell'accelerazione che altera le strutture temporali vada incontro alla più banale delle aporie, perché presuppone la circoscrizione razionale di una categoria la cui inconoscibilità è data per scontata, ossia che si possa stabilire cosa sia il “tempo”. Il tempo, allo stato attuale delle nostre conoscenze scientifiche, forse meno dal punto di vista filosofico e sociologico, è un mistero. Indubbiamente, però, ciò che noi del tempo possiamo sapere, riprendendo la datata ma ancora valida differenza tra tempo e durata di Bergson, è il nostro modo di percepirlo. Il “cosa” sia il tempo è domanda la cui risposta non potrà mai essere espressa in parole, anche se oggi esistono formule capaci di stabilirne la natura e la sua intima relazione con lo spazio (Rovelli, 2014, p. 62-80). Ma di un aspetto del tempo possiamo sì avere contezza, ossia il “come” esso venga esperito, nella misura in cui tale percezione del tempo ci sfugge o ci appare inutile o, viceversa, essenziale nel senso profondo del termine ossia come portatore di “essenza” «in seno a una realtà tessuta di irrealtà, nello stesso tempo assoluta e illusoria» all'interno della quale tuttavia «soffire, nascere, vivere e morire, queste realtà, così fuggevoli ed effimere, sono la nostra vera realtà» (Morin, 2018, p. 36). Oggi l'idea di un tempo percepito come “essenziale” vive in maniera alienata all'interno di un'idea di esperienza contemporanea che è il simulacro dell'*evento-appropriazione*. La conferma empirica del conclamarsi di tale de-territorializzazione dell'idea di esperienza ce la dà, ancora una volta, Instagram: non è il tempo del viaggio che facciamo o della pietanza che consumiamo ad assumere un valore essenziale e gratificante, e quindi costitutivo di identità, per l'individuo, ma il momento istantaneo e accelerato della sua condivisione alienata in senso tecnologico. In estrema sintesi, la tensione desiderante e costitutiva dell'identità non si risolve più nella scelta di una pietanza anziché un'altra, ma nell'urgenza di far vedere

---

<sup>46</sup> Vd. § 2.1.6.

che si sta consumando tale pietanza, dimenticandone il sapore. La sapidità della vita, nella contemporaneità, si disintegra esattamente come il frantumarsi della roccia in quella sabbia da cui proviene il silicio che alimenta la capacità di calcolo dei processori interni ai nostri dispositivi.

L'esperienza segue così le sorti di «quel frammento di natura cristallina, tanto piccolo che se ne potevano tenere un centinaio nel palmo di una mano» che nel 1948 sostituì la valvola termoionica, e che è alla base dei nostri odierni processori: il *transistor* (Gleik, 2015, p. 11).

Le società contemporanee non si sciolgono nella decantata, e per certi versi abusata, liquidità di Baumann. Più che alla viscosità di un fluido, la dinamica che contraddistingue la realtà contemporanea assomiglia sempre più alla materia che si disgrega in maniera sempre più rapida nelle sue parti più intime, come il polverizzarsi istantaneo di una montagna: *Composita solvantur*, come ci dice, nel 1994, il titolo dell'ultima raccolta di un disincantato Franco Fortini (Fortini, 1994). Disgregazione all'interno della quale elementi sempre più piccoli non possono comunque sfuggire a una frizione, a un contatto compresso e necessario ma inesorabilmente diviso, come quella a cui sono sottoposti i granelli di sabbia nel vaso conico di una clessidra. Quindi la nostra più che una società liquida, che presuppone comunque nella sua viscosità una possibilità di fusione, è una società granulare che moltiplica i legami tra gli elementi, sempre più piccoli, che la compongono.



## 2.2 Empatia, linguaggio, poesia

*Come dicevano la sera in cui Pierre piangeva  
i padri pretendono di castrarci,  
ma i fratelli pretendono che ci castriamo da soli.  
È dunque, il terrore.*

*P.P. Pasolini, Il mondo salvato dai bambini, in Trasumar e organizar, 1971*

*la libertà è un gesto obbligatorio*

*Edoardo Cacciatore, in Discorso a meraviglia, 1996*

### 2.2.1 La dimensione quotidiana del tragico

Si è già accennato in precedenza riguardo al blocco interno al genere lirico moderno. In realtà se, giustamente come dice Adorno, citato da Mazzoni (2015, p. 7), «Le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti», si può notare come l'interruzione della dinamica dialettica rilevata in poesia, che consiste nell'aumento della complessità di un intercambio tra soggetti e della compromissione della condivisione di un immaginario simbolico, sia la manifestazione della paralisi interna ai principi stessi che informano la tarda modernità. Come descritto sempre da Mazzoni, l'affermazione nei contenuti della libertà ego-centrata del genere lirico (alla quale di lì a poco si affiancherà quella delle dissoluzioni formali rispetto al sistema dei generi pre-romantico) si realizza in senso cronologico all'inizio del XIX e si sovrappone con una trasformazione della cultura moderna - avviata in epoca rinascimentale, ma palesata durante la Rivoluzione francese e consacrata durante gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo (Zoja, 2009, p. 83)-, consistente nel passaggio da una verticalità a

un'orizzontalità delle relazioni, da un immaginario imposto di tipo patriarcale ad un diffuso e normalizzato libertarismo espressivo<sup>47</sup> che non riconosce più padri ma solo fratelli, dove «Il teatro della vita [...] non è più recita di marionette, i cui fili verticali conducono in alto, alla mano che le unifica: è rappresentazione di individui che condividono un palcoscenico orizzontale» (Zoja, 2009, p. 84).

A tale tensione all'orizzontalità dal punto di vista sociale e culturale corrisponde la sempre maggiore riduzione dell'arco temporale al solo orizzonte presente e la contestuale caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative, come prodotto dalla pervasività dei processi alienanti legati ad una temporalità accelerata.

È quindi presumibile che ci sia una relazione tra queste due tensioni all'orizzontalità sociale e temporale che contraddistingue la modernità e che si dispiega nei passaggi che vanno da una verticalità rassegnata, ma per certi versi rassicurante, che, erosa dal costante imporsi di un'orizzontalità condivisibile, giunge all'esito ultimo di un'orizzontalità indivisibile, come già preconizzato da Marx.<sup>48</sup>

Relazione che non solo si alimenta dell'esponenziale e inesorabile accelerazione delle scansioni temporali e dei processi alienanti ad essa sottesi, ma si organizza, in senso paradossale, proprio come principio aggregante nel suo essere elemento disgregante, costituendosi così come modello culturale della stasi iperaccelerata.

È per lo meno singolare, infatti, che il processo di riconfigurazione del genere lirico, inteso come ripiegamento nella soggettività e complessità della condivisione delle sue istanze, avvenga tra XIX e XX secolo in concomitanza con il detonatore di questo processo di decostruzione dei rapporti verticali in senso orizzontale, ossia la graduale affermazione dei paradigmi borghesi veicolati dalla rivoluzione francese: *liberté, égalité* e

---

<sup>47</sup> «La storia della cultura moderna è una serie di progressive neutralizzazioni e spoliticizzazioni al termine della quale una cultura unitaria, teocratica, gerarchica e censoria ammorbidisce le proprie tavole della legge lasciando in teoria ad ogni individuo la facoltà di scegliere gusti, valori, stili di vita senza dare conto a nessuno.» (Mazzoni, 2005, p. 23).

<sup>48</sup> Vd. n. 59.

*fraternité* (Zoja, 2009, p. 83).

Come evidenziato da Zoja, i tre capisaldi della rivoluzione francese veicolano l'affermazione di un modello di mondo dominato da rapporti violenti, orizzontali, basati su un'idea di competizione che ha come scopo l'elevazione e l'affrancamento del singolo individuo a discapito dei propri simili. Ossia, le relazioni di *uguaglianza* e *fraternità* sono inesorabilmente irriducibili, nell'espletamento della loro funzione solidale, a una tirannica idea di *libertà*, ed è tale irriducibilità che dà vita all'antinomia tragica della modernità (Zoja, 2009, p. 83-92).

In poche parole, l'affermazione del principio di libertà assoluta ha come conseguenza la dissoluzione dei rapporti verticali a favore di una orizzontalità delle relazioni il cui prezzo da pagare si traduce però in una paradossale riduzione del grado di solidarietà, e quindi di empatia, tra soggetti. D'altronde Ortega y Gasset ci riferiva già nel 1925 che «Al di sotto della vita contemporanea si cela un'ingiustizia profonda e irritante: il falso presupposto della uguaglianza reale fra gli uomini.» (Ortega y Gasset, 2016, p. 11).

L'antinomia tragica della modernità veicolata dai paradigmi della rivoluzione francese si manifesta quindi nell'impossibilità di un riconoscimento profondo delle istanze del nostro prossimo e si palesa sintomatologicamente nell'inconciliabilità interna al genere lirico moderno inteso appunto come inflessione del soggetto e problematica condivisione del proprio mondo interiore.

Ci si potrebbe chiedere cosa c'entri l'affermazione dell'antinomia intrinseca ai principi borghesi della rivoluzione francese con la percezione di una temporalità accelerata.

Ebbene, il *trait d'union* consiste nel principio della competizione insito nell'idea stessa di libertà intesa come tirannica necessità di realizzazione di tutte le possibili istanze del soggetto, al quale è oggi affidata la prerogativa di potere costruire il proprio destino attraverso una realizzazione di sé costretta a superare le forche caudine della incontrollata molteplicità di opzioni interna al campo esperienziale sorretto dall'accelerazione delle

strutture temporali.

Il principio che sostiene l'esponenziale processo di crescita, senza direzione, contemporanea è, infatti, proprio il principio della *competizione*.

La competizione, che consente la riallocazione e l'avanzamento –o retrocessione- sociale dell'individuo, si nutre di strutture temporali in costante accelerazione attraverso la logica di un'adattabilità funzionale al cambiamento che si consuma in archi temporali sempre più tendenti all'istantaneità:

«Se visitiamo piattaforme come i social network dove le persone contano i propri amici e fanno valutare le proprie foto in termini di attrattività (fisica), possiamo osservare con chiarezza la bizzarra forma che questa lotta sociale estremamente concorrenziale ha assunto nell'epoca tardomoderna. La 'posizione' che ciascuno ha nel mondo di oggi non è quindi più predeterminata dalla nascita e non è stabile nel corso della vita (adulta), ma frutto di una competitiva neogoziazione continua. Poiché il principio determinante e discriminante della competizione, è la *prestazione*, il tempo e, ancora, la logica dell'accelerazione sono componenti intrinseci del modo di allocare della modernità: la prestazione è definita come *lavoro compiuto nell'unità di tempo* (potenza = lavoro fratto tempo, come insegna la fisica) e quindi velocizzare e risparmiare tempo sono fattori direttamente connessi all'acquisizione di vantaggi competitivi, o al mantenimento della propria posizione, se altri tentano di fare lo stesso» (Rosa, 2015, p. 25).

Competizione che giunge ad essere motrice della "barbarie" contemporanea e promotrice dei processi di disumanizzazione contemporanea (Morin, 2019, p. 26-27).

L'uomo contemporaneo si sente così sempre come di fronte a un bivio e costretto ad un continuo vacillare delle possibilità costitutive della propria identità, poiché «la logica sociale della competizione è tale che i concorrenti devono investire sempre più energie per preservare la propria competitività, fino al punto in cui il mantenimento di quest'ultima non è più un mezzo per ricondurre una vita autonoma orientata a scopi che ci si è autoassegnati, ma diviene essa stessa l'unico scopo omnicomprensivo della vita tanto sociale quanto individuale» (Rosa, 2015, p. 25), ossia non si compete per il conseguimento di un risultato fondato su un'idea soggettiva o collettiva di realizzazione, ma si compete solo per competere in un contesto dove «l'accelerazione imposta alla società dalla rivoluzione informatica e dalla competizione del mercato ha eliminato persone dotate di fedeltà, cautele e

scrupoli, favorendo l'emergere di tipi intuitivi, cinici, opportunisti» determinando una «selezione culturale» che ripropone, nella vita quotidiana, una strozzatura attraverso cui un flusso pacifico diventa getto aggressivo» (Zoja, 2009, p. 29). Ogni singolo istante assume allora i connotati della tragedia antica così come descritti da Auerbach:

«Dal mito epico sorse la tragedia; ma quanto più essa si allontana dalla forma dell'epos e ne conquistava una propria, tanto più coglieva l'uomo solo nel momento della decisione della sua sorte e svelava questa e lui stesso nell'unione completa e perfetta, che è la sua rovina. [...] la tragedia, nei suoi esempi classici, scopre il punto finale in cui non c'è più molteplicità né via d'uscita, in cui all'uomo il proprio destino si presenta già definito, come un che di distruttivo, di ostile di apparentemente estraneo; e allora dal suo intimo essere comincia a paventare, a mettersi in guardia contro l'universale in cui il suo particolare deve sfociare, e intraprendere la lotta estrema, assurda, contro il proprio demone. La natura di questa lotta [...] porta con sé che gli uomini che vi entrano vengano a perdere una parte della loro natura particolare; essi sono tanto stretti dalle estreme necessità, tanto trascinati dalla battaglia decisiva, che della loro personalità non rimane nulla fuor dell'età, del sesso, dello stato sociale, dei caratteri più generali del loro temperamento; le loro azioni e tutte le loro manifestazioni sensibili sono dominate di volta in volta dalla situazione drammatica, ossia dalle esigenze tattiche della loro lotta» (Auerbach, 2005, p. 5).

All'interno della logica dell'accelerazione ogni momento si risolve così in un incessante sforzo di porre rimedio ad una continua e ineluttabile dimensione conflittuale, nel costante tentativo di superamento di un bivio di fronte al quale non è consentita all'individuo alcuna reale possibilità di scelta in funzione delle proprie peculiari qualità soggettive, poiché «il soggetto vive tra limiti che non può superare, in una complessità forse descrivibile ma non teorizzabile che invade la vita di un senso tragico generato dall'incapacità di bloccare quelle forme nelle quali ci si può esprimere, ma che non esauriscono la forza transeunte del vivere» (Franzini, 2018, p. 89). Le caratteristiche della tragedia non solo hanno oggi assunto una dimensione quotidiana, ma, vista la pervasività in senso globale dei principi alienanti (Zoja, 2009, p. 14) dettata dall'accelerazione imposta dalla competizione alle strutture temporali (Rosa, 2015, p. 26), investe oggi la pressoché totalità dei soggetti, poeti compresi.

### 2.2.2 Riconoscimento empatico e dissoluzione del soggetto

Quindi, più le strutture temporali accelerano, più il senso del tempo si situa sul solo orizzonte del presente, più esperienza ed aspettative si fanno inaffidabili e più, dal punto di vista sociale e culturale, le relazioni tendono a moltiplicarsi e posizionarsi in senso orizzontale, paradossalmente perdendo, però, la capacità di trasmettere profondità al riconoscimento empatico tra soggetti e conseguentemente impedire il costituirsi e propagarsi di immaginari simbolici.

Quello che sembra venire a mancare è così quel sostanziale rapporto solidale, e il senso comunitario annesso, tra individui e, in senso più generale, l'impossibilità di costruire reti di relazioni stabili che costituiscono, sul versante della cultura, la condizione essenziale per la creazione di uno spazio rappresentativo omogeneo dal quale astrarre un modello condiviso che possa darsi, successivamente, come riferimento, o sarebbe meglio dire terreno, dal quale poi muoversi per determinare uno scarto in senso dialettico funzionale alla formulazione del modello successivo. In senso paradossale, l'unico spazio simbolico condiviso coincide con l'atomizzazione degli spazi simbolici e dei tempi di trasmissione e fruizione che li contraddistinguono.

È forse proprio la paradossale certezza di questa compromissione ad offrire però, in maniera corto-circuitata, un aggancio, seppur obliquo, alla realtà, un sistema di riferimento.

Lotman ci riferisce infatti come la trasmissione della cultura avvenga secondo uno schema auto-comunicativo che corrisponde, secondo il semiologo russo, all'unico schema di comunicazione reale all'interno della trasmissione dell'enciclopedia culturale attraverso il tempo (Lotman, 1993, p. 15).

La vertiginosa accelerazione dei tempi di emissione, e la corrispettiva moltiplicazione, del messaggio, là dove per messaggio è da intendersi oggi il trasferimento compulsivo delle istanze individuali in archi del presente

sempre più compressi, indotto dalla sovrapposizione sistemica dei mezzi di comunicazione che già per loro natura «tendono piuttosto a cumularsi che a sostituirsi» (Frasca, 2005, p. 23) amplificatasi con la nascita del web, trasmette però un'esperienza del tempo paradossalmente intrecciata in un simultaneo dispiegarsi e ripiegarsi in senso circolare e rettilineo dove «l'informazione [...] trasmessa non nello spazio, ma nel tempo, [...] come mezzo di auto-organizzazione della personalità» (Lotman, 1993, p. 15) sembra non riuscire più a manifestarsi.

Il soggetto si aliena, quindi, per mezzo dell'esposizione delle sue parti alla trasmissione di un senso del tempo, e delle esperienze ad esso correlate, che viene percepito come instabile nel suo rapporto circolare con una realtà in continua trasformazione e paradossalmente stabile nel riconoscimento lineare di un'ineluttabile impossibilità di adeguamento a tale realtà.

Se si riflette sull'emersione della crisi del mandato sociale del poeta, rivelata da Baudelaire nella seconda metà del XIX sec., sarebbe più opportuno quindi parlare di tale crisi come di un epifenomeno che ci dà contezza del grado di avanzamento della poesia rispetto alla compromissione generale di una corrispondenza tra soggetto e realtà e della tensione all'afasia di qualsiasi forma espressiva là dove il reale (al netto della democratizzazione dei mezzi espressivi, della loro espansione accelerata e del senso inerte dell'esperienza che veicolano) ha rivelato il suo essere istantaneamente dominato da un libertarismo competitivo, e dalla distanza emotiva ad esso correlata, e che coinvolge ora centinaia di milioni esseri umani (Zoja, 2009, p. 24-43), pseudo-monadi nel fiume in piena della comunicazione moderna digitalizzata e accelerata e delle sue tendenzialmente infinite possibilità rappresentative (Zoja, 2009, p. 22).

Ma non solo, se si considera che alla base dell'eliminazione «di persone dotate di fedeltà, cautele e scrupoli» a favore dell'emersione di «tipi intuitivi, cinici, opportunisti» ha contribuito «l'accelerazione imposta alla società dalla rivoluzione informatica e dalla competizione del mercato» (Zoja, 2009, p. 29), si può notare come sia stata la brusca accelerazione delle scansioni temporali contemporanee, il contesto comunicativo sorretto

dall'accelerazione tecnologica e la crisi dell'esperienza ad essi interrelate, a porre in evidenza la drammaticità di questa inconciliata dialettica interna al paradigma della modernità che si manifesta, in ultima analisi, come compromissione dei rapporti empatici tra soggetti.

D'altronde, l'antinomia tragica che sostanzia il graduale processo di affermazione della borghesia, e della riconfigurazione di un modello di mondo dominato da rapporti violenti basati sulla competizione, comincia a disvelarsi proprio, come anticipato prima, al culmine della rivoluzione "borghese" francese là dove una libertà intesa come assoluta libertà individuale non ammette alcun compromesso con i principi di uguaglianza e fraternità.

Il rapporto tra individuo e comunità, tra unicità e collettività, è, però, alla base stessa del biologico (Morin, 2018, p. 33). L'organizzazione in specie ci costringe a un atto di individuazione costretta a mutilarsi nel suo costituirsi in un soggetto che però, proprio in virtù di questa soppressione, sopravvive in quanto specie: in questo modo, vita e morte, sono complementari (Morin, 2018, p. 57-67).

Così, alle istanze dei processi di individuazione e contestuale dissoluzione del sé corrisponde la loro paradossale sopravvivenza nel processo dissolutore che le convoglia come lascito nella, e per la, specie: nell'atto stesso in cui ci definiamo in soggetto sperimentiamo la morte dell'individuo necessaria alla sopravvivenza della specie o, se si preferisce, della sua sfera culturale (Simmel, 2012, p. 19-25).

Una dinamica simile è ravvisabile nei processi costitutivi delle scienze umane così come postulata da Foucault, nella misura in cui è proprio all'atto stesso della circoscrizione del concetto di "umano" che si dissolve l'idea stessa di uomo (Foucault, 2016, p. 1071).

Questa tensione ineludibile si trasferisce quindi nell'ineluttabile necessità di condivisione che sorregge il paradosso del nucleo addensante della poesia moderna: il titanico ripiegamento del soggetto in poesia non può comunque eludere la profondità biologica della trasmissione delle proprie istanze nella



specie.<sup>49</sup>

Il dispiegarsi nella modernità di questa irriducibile dinamica era già presente all'intuito del Leopardi delle operette morali.

Già in principio del secolo XIX, il poeta di Recanati, nel suo *Storia del genere umano*, postulava il risultato della modernità come deflagrazione delle istanze solidali tra soggetti comunque inscindibile dall'appartenenza ad una sfera collettiva di ordine biologico, riferendoci che la «stirpe umana» si sarebbe diradata «in tanti popoli quanti saranno uomini» dove «ciascheduno odierà tutti gli altri, amando solo, di tutto il suo genere, se medesimo» (Leopardi, 2004, pp. 78-79). Ossia, ci riferisce il futuro manifestarsi dell'incommensurabilità di prospettive individuali destinate comunque a prodursi in seno all'ineludibile appartenenza ad un "genere" di ordine collettivo.

L'idea che la definizione dell'umano, attraverso le scienze umane, sia sorta a partire dal XIX sec. (Foucault, 2016, pp. 1055-1059) (Foucault, 2014, p.123-125) coincide proprio con l'affermarsi dei valori della modernità insita nei principi, contraddittori, della Rivoluzione francese. Il paradosso di un quadro culturale che tenta di definire l'umano e che nel suo definirlo lo dissolve, consiste quindi nel suo coincidere con l'impraticabilità dei processi solidali all'interno di un'idea di individuo che si costituisce sul principio di una sua potenziale libertà assoluta sostenuta da un'idea di competizione che non ha altro scopo se non quello di auto-alimentarsi.

Così, la delimitazione del concetto di umano emerge paradossalmente attraverso un *nomos* che di fatto lo dissolve nel momento stesso in cui lo definisce assoggettandolo: la formulazione, quindi, di un perimetro entro il quale collocare eventuali caratteristiche comuni dell'umano disgrega la definibilità del soggetto, di fatto alienandolo, e rivitalizza l'origine etimologica classica della stessa parola "soggetto", che si situa così oggi nel cuore dell'inversione semantica – ossia tra il *subiectum* inteso dalla scolastica come 'realtà sostanziale delle cose' e *soggetto* nel senso di

---

<sup>49</sup> Vd. § 2.1.1.

'attività senziente'- subita proprio in epoca moderna a partire dall'utilizzo che ne fecero Hobbes e Leibniz (Calogero, 1936).

### 2.2.3 L'adempimento della poesia contemporanea all'antinomia tragica della modernità (la relazione tra esperienza inaffidabile e soggetto).

Nella natura inaffidabile dell'esperienza contemporanea correlata alla dilatazione delle possibilità di esperire si consuma quindi la mancata realizzazione delle potenzialità insite dell'essere biologico umano.<sup>50</sup> Ciononostante l'esperienza continua ad essere il luogo in cui determinare i principi di costruzione dell'identità: è infatti nella scelta operata all'interno del campo delle relazioni possibili col mondo e i suoi oggetti, che il soggetto tende a precisarsi come individuo attraverso la realizzazione selettiva di potenziali esperienze.

Attraverso le considerazioni presenti ne *L'ermeneutica del soggetto* di Foucault è possibile vedere come a questo processo moderno di neutralizzazione della verticalità dei rapporti e contestuale perdita di valore delle funzioni solidali, che come abbiamo visto si sovrappone all'accelerazione delle strutture temporali attraverso il principio della competizione, corrisponda la riconfigurazione, sempre nella modernità, del rapporto tra verità e soggetto.

L'adattamento e la riconsiderazione dell'*epimeleia heautou* del "prendersi cura di sé" (che secondo Foucault precede lo *gnothi seauton* il "conosci te

---

<sup>50</sup> «La vita, soprattutto il suo potenziamento nella coscienza, contiene in sé il proprio passato in una forma più immediata che non una parte dell'inorganico. Questo passato continua a vivere nella coscienza secondo il suo contenuto originario e non soltanto come causa meccanica di successive trasformazioni. Ma la vita comprende anche il proprio futuro in un modo che non ha alcuna analogia con ciò che non è vivente. In ogni momento dell'esistenza di un organismo che può crescere e riprodursi si trova la forma successiva con una così intima necessità e una prefigurazione che non è assolutamente paragonabile al tipo di necessità con cui una molla tesa contiene già lo scioglimento della sua tensione. Mentre tutto ciò che non vive ha soltanto l'attimo del presente, ciò che vive si estende in modo incomparabile nel passato e nel futuro. Tutti i moti dell'anima, la volontà, il dovere, le inclinazioni, la speranza sono le prosecuzioni spirituali della determinazione fondamentale della vita: contenere nel proprio presente il proprio futuro in una forma particolare che esiste solo nel processo della vita. E ciò non riguarda soltanto un singolo sviluppo o un singolo compimento. La personalità nella sua totalità e nella sua unità contiene in sé un'immagine prefigurata con linee invisibili e la sua piena effettualità consisterebbe nella completa realizzazione di quest'immagine invece che nella sua possibilità.» (Simmel, 2012, p. 20).

stesso”), coincide infatti con un’adattabilità a contesti che si risolvono in forme sempre più rapide di riconfigurazione e adattamento del sé.

Non solo, alla luce della dissoluzione di modelli spirituali universali capaci di creare tecniche di accesso e ricompensa in senso eudemonico, ognuno può oggi rivendicare il proprio modello come il modello corretto attraverso il quale giungere alla verità: più spazi si aprono per l’accesso alla verità, più il senso comune si disgrega in virtù di un relativismo percepito come imposto anziché riconosciuto (Foucault, 2018, p. 19-21).

La definizione del soggetto, infatti, passa per una forma estrema di riducibilità che si realizza attraverso la cura di sé. La cura di sé coincide con una tecnologia del sé, una serie di pratiche, ossia esperienze, che servono a indirizzare il sé verso sé, definendolo (Foucault, 2018, p. 40-41).

L’obiettivo è, appunto, l’accesso alla verità e, conseguentemente, il vivere bene, con cui la tecnologia del sé conduce all’anima intesa come soggetto (Foucault, 2018, p. 49-52).

Soggetto che si scolpisce selezionando, attraverso la cura del sé, relazioni ed esperienze alle quali reagisce determinando una delimitazione del sé, ossia il soggetto si costruisce all’interno di un sistema di relazioni a cui si è letteralmente “soggetti” e alle quali ci si abbandona per giungere a «indicare la posizione, in un certo senso singolare e trascendente, del soggetto rispetto a tutto ciò che lo circonda- posizione trascendente non solo rispetto agli oggetti che sono a sua disposizione, ma anche rispetto agli altri con i quali intrattiene delle relazioni, rispetto al suo corpo, e infine rispetto a se stesso» (Foucault, 2018, p. 51).

Il linguaggio, con la sua irriducibilità e ambiguità costitutiva, è la chiave di delimitazione del soggetto nel senso di irriducibilità che coincide con l’anima stabilita attraverso la nominalizzazione, poiché funziona da strumento di circoscrizione, e divulgazione, del mondo che si impone al soggetto, definito così per difetto, esattamente come il calco identifica la forma che verrà impressa alla materia che è destinata a contenere (Foucault, 2018, p. 49). All’interno di queste relazioni si determina così la cura di sé che conduce al “conosci te stesso”. Ma se la rete di relazioni è tendenzialmente infinita e

costituita per la maggior parte da relazioni inerti, l'ermeneutica del soggetto si inceppa, cioè viene letteralmente decomposta, così come descritto ad esempio da Fiorani attraverso l'analisi della possibile decostruzione dell'identità innescata dall'accelerazione delle condizioni di esperienza del viaggio contemporaneo (Fiorani, 1998, p. 31-34)

Si produce così la caduta del valore eudemonico dell'esperienza, nel senso che vi sono talmente tante possibili cure di sé (che dovrebbero condurre alla verità e, di ritorno, all'appagamento) che si perde ogni tecnologia della costruzione del sé per eccesso di possibili tecnologie di costruzione del sé. La costruzione del soggetto è però necessaria, come ci dice l'interpretazione di Foucault, affinché si possa raggiungere l'equilibrio, in un certo senso empatico, con l'altro da sé.

Dunque esperienza condivisibile e costruzione del soggetto, che dovrebbero tendere alla creazione di un rapporto biunivoco, oggi si sono drammaticamente spezzate: l'inaffidabilità dell'esperienza e delle aspettative non crea più soggettività, il soggetto si dissolve per eccesso di soggezione e tra soggetti, così delimitati, non è più possibile una "prossimità", un confronto, se non nei termini di un confronto impossibile. Il ripiegamento liberatorio del soggetto e la compromissione della condivisione delle sue istanze che contraddistinguono il genere lirico e il passaggio dalla lirica moderna alla poesia contemporanea, non hanno fatto altro che corrispondere quindi alla dinamica profonda della modernità, ossia l'impossibilità di costruire "collettività" attraverso la deflagrazione del soggetto, e dei rapporti empatici tra soggetti, determinata dalle conseguenze sul sistema culturale dell'accelerazione delle strutture temporali sorrette dalla competizione.

La compromissione dei rapporti empatici è quindi il prodotto evidente di questo processo di propagazione dell'alienazione sottesa alle scansioni temporali accelerate (Zoja, 2009, pp. 73-82). La dissoluzione del riconoscimento empatico in senso massificato a sua volta massifica il concetto di distanza emotiva, che al solo artista dovrebbe competere, così

come abbiamo visto esser stato formulato da Ortega y Gasset,<sup>51</sup> ponendosi alla base della pervasività dei processi di auto-determinazione del ruolo di artista.

In una certa misura, il solipsismo dettato dalla compromissione del riconoscimento empatico tra soggetti, indotto dall'espansione di un'esperienza inerte, è il motivo per il quale nelle società iper-accelerate contemporanee gli individui si auto-arrogano prerogative e qualità artistiche senza alcun riconoscimento esterno che ne giustifichi la valenza. È ciò che sorregge, in ultima analisi, fenomeni come l'elefantiasi delle auto-pubblicazioni e le velleità artistiche di legioni di pseudo-fotografi, pseudo-scrittori, pseudo-musicisti e pseudo-poeti.

---

<sup>51</sup> Vd. § 2.1.6.

#### 2.2.4 L'allontanamento della circostanza: una nuova idea di mistero

Ma come si è prodotta la distanza tendente all'infinitamente piccolo tra uomo ed esperienza? Tra circostanza e uomo? O sarebbe meglio dire, cosa si frappone tra uomo ed *esperienza-evento*?

Il filtro tra uomo e circostanza è il linguaggio da intendersi però come elemento base della tecnologia e considerato che il linguaggio - o meglio la sua assoluta autonomia- è alla base della definizione del genere lirico moderno, e conseguente della questione della centralità del soggetto, può essere utile definirne le caratteristiche che esso ha assunto, ma sarebbe meglio dire palesato, nella contemporaneità, proprio alla luce del suo essere, come vedremo, filtro tra soggetto ed esperienza e, come tale, vittima, ma allo stesso tempo carnerfice, della dissoluzione dell'*esperienza evento*.

Per comprendere la natura intrinsecamente tecnologica del linguaggio, bisogna tornare ad Ortega y Gasset partendo da una sua riflessione che vede nella tecnica lo strumento di dominio del soggetto sulla circostanza. Tale funzione strumentale della tecnica sulla circostanza, che sfocia nell'adattamento della circostanza per mezzo della tecnica, allontana però l'uomo dalla circostanza stessa creando di fatto una natura "altra" e insondabile definita da Ortega y Gasset *sobrenaturaleza*, di fatto concorrente alla natura (Ortega y Gasset, 2011, p. 38).

Il rapporto tra natura e uomo viene quindi mediato dalla tecnica che modifica la circostanza e la allontana tramite il principio di soddisfacimento di bisogni sempre più complessi. Mediazione tecnica che, nel costituirsi come filtro tra uomo e circostanza, instaura una natura altra la cui insondabilità è prodotto stesso dell'umano.

Nel costante avanzare del dominio tecnologico dell'uomo sul mondo si è giunti così ad una fase in cui non è più l'ambiente, naturale, ad essere modificato dall'uomo, ma è l'uomo ad essere modificato da un ambiente oramai artificiale. In tal senso, si manifesta la natura coercitiva della tecnica

in quanto generata da una soggettività che nel tempo ha visto invertire i processi di modificazione dell'ambiente passando da una modificazione che andava dal soggetto all'ambiente a una in cui si è arrivati dall'ambiente, oramai tecnologico, al soggetto (McLhuan, 1994, p. 35-36).

La vastità e complessità dell'avanzamento della *sobrenaturaleza* (intesa appunto come natura secondaria che si sovrappone, o sarebbe meglio dire si interconnette, alla natura) ha infatti ribaltato il rapporto tra uomo e *sobrenaturaleza*, nel senso che la natura per l'uomo contemporaneo e *ipso facto* la *sobrenaturaleza* (Ortega y Gasset, 2011, p. 38).

Il soggetto si scolpisce così all'interno di un mondo fatto da circostanze che sono state letteralmente annichilite dalla tecnica e che vivono in "sospensione" mimetica all'interno della realtà che abitualmente abitiamo. La tecnologia ha infatti come scopo il risparmio di tempo da destinare a bisogni che non sono naturali proprio attraverso il soddisfacimento di bisogni primari che viene costantemente facilitato tramite il filtro della tecnica stessa (Ortega y Gasset, 2011, p. 44). Così, ad esempio, il freddo ha indotto lo sviluppo di una tecnologia per la creazione del calore e delle condizioni artificiali all'interno delle quali poterlo produrre proprio in funzione della necessità di soddisfare il bisogno primario di riscaldarsi (Ortega y Gasset, 2011, p. 42-49). Questo processo si è oggi tradotto nei moderni impianti di riscaldamento che di fatto incorporano, in modo stratificato, le esperienze necessarie alla produzione del calore una volta collegate in modo diretto alla circostanza in cui si determinavano le condizioni della necessità di scaldarsi.

Come dire, nel nostro riscaldamento vivono in senso fossile le condizioni dell'esperienza di un tempo in cui il fuoco si produceva dallo sfregare di un bastone e con essa tutte quelle successive e funzionali alla produzione del calore.

La deformazione della circostanza attraverso la tecnica, nonostante l'eterogeneità con cui si propone a seconda dei contesti all'interno dei quali si sviluppa, offre un minimo comune denominatore facilmente verificabile, ossia la riduzione dell'elemento umano e il ricollocamento in forma di



simulacro delle prassi che hanno preceduto la nuova idea di circostanza che la *sobrenaturaleza* veicola.

Ciò significa che gran parte di ciò che ci circonda si prefigura come una sorta di cimitero di esperienze dissolte (che sopravvivono in compresenza attraverso i loro prodotti) che hanno dissolto soggetti e che, a loro volta, insistono sul soggetto contemporaneo. In tal modo, la tecnica comporta un processo di estromissione dell'elemento umano dalla catena di relazioni che gli uomini intrattengono l'uno con l'altro.

Quindi, la *sobrenaturaleza* è contraddistinta da elementi che si sostituiscono, o sarebbe meglio dire si affastellano, alla circostanza con l'obiettivo di agevolare l'umano attraverso la continua e paradossale eliminazione proprio di quest'ultimo elemento.

La tecnica presenta così oggi un livello criptico, un'opacità dei suoi intimi processi di funzionamento dovuta al fatto che la storia della tecnica consiste proprio nell'inesorabile processo di incorporazione e dissoluzione dell'elemento umano (McLhuan, 1994, p.32-36). Tale processo avviene tramite la graduale automatizzazione delle esperienze che prima erano necessarie nelle fasi in cui la circostanza si presentava in natura in maniera diretta, ossia quando ancora non era "sideralmente" lontana come lo è diventata oggi una volta stratificatasi all'interno della *sobrenaturaleza*.

In una certa misura si può far coincidere la circostanza, prima di subire il processo distanziante della tecnica, con l'*esperienza-evento* nella misura in cui si offre come rapporto immediato tra essere ed esistere (esattamente con le stesse caratteristiche che ha nel mondo animale, dove infatti l'esperienza è, nel suo intimo coincidere con l'essere, insuperabile).

Una nuova idea di mistero contraddistingue dunque la piena modernità (Ortega y Gasset, 2011, p. 40) in cui, come ci riferisce Illich nel 1971, «Industry has surrounded people with artifacts whose inner workings only specialists are allowed to understand. [...] The man-made environment has become as inscrutable as nature is for the primitive» (Illich, 1971).

Un esempio di tale nuova idea di mistero si annida ad esempio all'interno dei computer sui quali scriviamo: se è possibile in linea di massima capire il

funzionamento delle sue parti, risulta imperscrutabile il funzionamento simultaneo di tutti i suoi microcomponenti. La stessa realizzazione dei tasti su cui si scrive, i processi che ce li hanno fatti giungere in questa forma, i modi in cui si stampano su essi le lettere, per giungere ai cristalli che formano lo schermo e ai programmi che ne regolano il funzionamento, tutto ha in sé un suo mistero anche se preso nella sua singolarità. E se è possibile obiettare che ci sono individui le cui competenze tecnologiche giungono a una comprensione di tutte le singole parti di un computer, certo tale specificità non li rende capaci di addentrarsi nel mistero del funzionamento, ad esempio, di un reattore nucleare o del propulsore di un velivolo moderno. Inoltre, ciò che oggi costituisce la *sobrenaturaleza* è il vertice di una folla di esperienze fossili, come dire: nel computer si annida, ad esempio, la macchina di Campbell.

Il mistero all'interno della *sobrenaturaleza* è quindi *dato* e non più *sondato* e la riattivazione del vero si fa sempre più casuale poiché condizionata sia in senso diacronico dalla folla esperienziale che costituisce il pregresso della circostanza contemporanea, e che su di essa insiste in senso fossile, così come costituitasi all'interno della *sobrenaturaleza*, sia in senso sincronico dalla somma incontrollata di eventi-oggetti che propagano, in sincronia appunto, condizioni di esperienza rese imperscrutabili dalla potenzialmente infinita rete di relazioni dettate dal ciclo chiuso dell'accelerazione tecnologica, sociale e degli stili di vita all'interno del quale sono stati creati. Le due linee fanno così sistema e determinano la vastità di relazioni inerti che contraddistinguono una contemporaneità immersa nel mistero tutto tecnologico della *sobrenaturaleza*.

All'interno di questo quadro, il soggetto tenta la via di una personale verità che non accetta più ricostruzioni in senso cartesiano razionale. Ma quello che sembra essere un processo di definizione in senso moderno di un'identità possibile attraverso la ricostruzione assolutamente soggettiva delle sensazioni che vengono sollecitate dall'esperienza si è oggi risolto, vista la tendenzialmente infinita rete di relazioni determinatasi all'interno della stasi iperaccelerata, esattamente nel suo opposto. Siamo in presenza

forse del più conclamato processo di impressione delle condizioni materiali di una cultura dominata dalla distorsione, in senso accelerato, delle sue strutture temporali, proprio in funzione di una somma di esperienze che da esse scaturisce e che si imprime in maniera riflessa sul soggetto che altro non può fare che assorbire il valore semantico di "*subjectum*" come costruzione di ciò che, circondandolo, lo definisce letteralmente assoggettandolo. Ed è in questo passaggio che si inverte il senso di una modificazione che ora dall'ambiente va verso l'uomo: l'uomo "oltre" la modernità subisce costantemente gli effetti disumanizzanti della nuova natura, della *sobrenaturaleza* da lui stesso elaborata attraverso la tecnica e che, proprio nel momento che va dalla fine del XIX sec. all'inizio del XX sec., segna un drammatico punto di svolta: l'uomo non domina più la circostanza attraverso la tecnica, ma è dominato dalla nuova idea di circostanza che la tecnica ha finalmente determinato.

In tal senso, la produzione poetica contemporanea è sintomatologia conclamata di un contesto all'interno del quale il problema dell'io è solo una conseguenza dell'orizzonte psicologico che le dinamiche tardo-moderne hanno contribuito a costruire. In ultima analisi, è sfuggito all'umano il controllo della tecnica, di cui il linguaggio è matrice, che ha preso il sopravvento all'interno di un mondo oramai *disumano*. Il passaggio dalla lirica alla poesia moderna, prodottosi nella seconda metà del XX secolo, si può quindi intendere come una sorta di ribaltamento dell'assunto di Friedrich: alla lirica intesa come soggetto irrelato che si esprime attraverso l'assoluta autonomia del linguaggio, la poesia contemporanea si nutre di una realtà soggettivata che si imprime tramite un linguaggio irrimediabilmente vincolato proprio dalla sua stessa autonomia.

## 2.2.5 Linguaggio, tecnologia e accelerazione dei processi

### comunicativi

*Se l'uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola [...] ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra [...] tra che cosa e cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? [...] Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?*

*Italo Calvino, da Palomar, 1983*

*se restassero in terra nei campi  
 esposte alle stagioni o se fossero gettate  
 in ariadisposte a seconda della disposizione  
 del vento o collocate a seconda  
 della collocazione  
 della luna  
 se' n  
 t n n c d s s r  
 l v c l*

*i  
 au u o a e e o  
 e o a i*

*Corrado Costa, Fare la foglia, in Le nostre posizioni, 1972*

Ma in che senso il linguaggio è matrice della *sobrenaturalenza*? Per poter sostenere le ragioni che danno vita all'assunto secondo cui il linguaggio è tecnologia, bisogna fare uno sforzo di immaginazione e pensare al linguaggio nelle sue fasi costitutive come descrittoci da autori quali Corrado Bologna e Paul Zumthor, che nelle loro analisi sul rapporto tra oralità, linguaggio e poesia ci rammentano, ad esempio, che «Il simbolismo primordiale insito nell'esercizio fonico si manifesta preminentemente nel linguaggio» e che «Una voce senza linguaggio (il grido, il vocalizzo) non è

abbastanza differenziata da 'far passare' la complessità delle forze del desiderio che la animano; mentre la stessa impotenza colpisce, in altro modo, la lingua senza voce che è la scrittura » (Zumthor, 1984, p. 6).

Bisogna cioè considerare la fase costitutiva del linguaggio nella sua dimensione ancestrale in cui sostanzialmente nasce la contrastività come elemento distintivo, e quindi significante, che si manifesta nel processo di emersione del *logos* distintivo all'interno della *phoné* indistinta. Processo nel quale «[...] La voce si confonde con il ronzante turbinio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza perché la precedono» (Bologna, 2000, p. 24).

Ci si deve cioè addentrare nella sfumata fase pre-costitutiva del linguaggio, in quel "silenzioso" attraversamento da una vocalità pura a una capacità *tout court* significante, come sapientemente indagato, solo per fare alcuni esempi, in poesia sonora da Adriano Spatola in *Aviation Aviateur* (Spatola, 1978) o da Giulia Niccolai con il suo *Non ho niente da dire* (Niccolai, 1982) e, in scrittura, da Tommaso Ottonieri nel suo *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* del 1980 (Ottonieri, 2008), nel quale per passare «Dall'afasia primaria, e, per così dire, istintuale, della prima pagina, bisogna un po' portarsi, in stile libero, e possibilmente lasciarsi portare, all'afasia programmata, e, per così dire, intellettuale, dell'ultima [...] non sarà inutile, per scendere a un rozzo ma efficace consiglio empirico, tentare l'uso della voce, *dire* il testo, seguendo, come in un modello di cartografia idrografica, la corrente fonetica, affondando nel suono, per emergere nel senso» (Sanguineti, 2008, p. 12).

Sin dal suo esordio il *logos*, nell'essere prodotto dell'imposizione di una competenza tecnica interna al suo graduale definirsi rispetto al carattere ancestrale della *phoné*, ha veicolato in sé le istanze della *téchne*:

«La voce, prima d'essere voce della coscienza, è indistinto richiamo del silenzio; unendosi al senso, la voce (*φωνή*) genera in perfetta unità la parola (*λόγος*), in essa distendendosi e negandosi, e scomparendo in quanto «pura voce» nell'unione del pensiero e della vocalità entro il *logos*. «L'epoca della *phoné* è l'epoca dell'essere nella forma della presenza»; «l'avvento 'storiale' della *phoné*» impone il pensiero

dell'«oggettività dell'oggetto»: e ad esso occorre pensare, «per comprendere bene in che cosa risieda il potere della voce e perché la metafisica, la filosofia, la determinazione dell'essere come presenza siano l'epoca della voce come padronanza *tecnica* dell'essere oggetto, per comprendere bene l'unità della *téchne* e della *phoné*»» (Bologna, 2000, p. 25).

In quel silenzio che contraddistingueva questo momento primordiale in cui l'uomo ha sviluppato la facoltà della parola, la suddivisione della *phoné* in suoni articolati capaci di veicolare significati, esattamente come la riduzione della selce in cuspide durante l'età della pietra, si è infatti prefigurata come il carattere distintivo, tecnologico, che ha permesso al genere umano il controllo sulle circostanze offerte dal mondo.

I vantaggi del passaggio dalla *phoné* al *logos* furono tali da determinare infatti uno stravolgimento biologico nell'uomo, cambiandone letteralmente la natura fisica. In un ambiente in cui tutto era minaccia, il vantaggio evolutivo della facoltà del linguaggio fu tale da determinare l'abbassamento della laringe per consentire la possibilità di sviluppare un apparato fonatorio capace di articolare vocali in modo tale da sfruttare contrastività e distintività all'interno della *phoné*. Il vantaggio dello sviluppo della facoltà del linguaggio fu così tale da vincere lo svantaggio biologico del rischio di soffocamento durante la deglutizione che esso comportava proprio tramite l'abbassamento della laringe (Pennisi & Falzone, 2010, p. 100-101) (Yule, 1997, p. 15): il carattere distintivo del *logos* è stato il nostro tassello evolutivo, il nostro “collo della giraffa” che si allunga per esercitare il potere sul mondo e dominarne i frutti che cercano di sfuggirci.

Sin da subito l'organizzazione del linguaggio ha imposto però un peculiare senso di comunità ed è stata indotta, in modo biunivoco, dalla creazione di tale peculiare comunità: l'arma in uso alle incalcolabili generazioni di uomini che conobbero lo sviluppo del *logos* era infatti il linguaggio. Esso era l'elemento che garantiva la coordinazione durante la caccia all'interno di una natura selvaggia, esso dava la possibilità di pianificare eventuali strategie di sopravvivenza, esso trasmetteva, di generazione in generazione, l'esperienza e la possibilità di non incorrere negli stessi errori o di

tramandare le condizioni con cui creare manufatti, oggetti, tecniche di costruzione, tecniche di coltivazione, di trasmettere in buona sostanza l'esperienza e le condizioni in cui essa si produceva, nella misura in cui «lo scopo del linguaggio è di permettere all'uomo ed al suo cervello di interagire con l'altro» (Curci & Ruggerini, 1993, p. 92). *Téchne* e *logos* quindi, sin dai primordi dello sviluppo delle società umane, sono inseparabili perché il *logos* è in relazione con la *phoné* per tramite della *téchne*, e ciò che per noi oggi assume il significato di "tecnologia" è solo un prodotto indiretto della facoltà tecnologica intrinseca al linguaggio (Adornetti, 2012, p. 26).

Ma se la *sobrenaturalaleza* è tecnologia e il linguaggio è la base del tecnologico, allora la *sobrenaturalaleza* è linguaggio.

In questo senso il linguaggio è oggi "mondo" anziché rappresentazione del mondo, poiché in esso vive in maniera intrinseca il principio tecnologico che ha prodotto, e continua ad alimentare, la *sobrenaturalaleza*.

Il mondo oggi è letteralmente costituito dalla *sobrenaturalaleza*, che emerge rispetto alla natura come elemento di discontinuità in quanto, appunto, prodotto del linguaggio la cui componente tecnologica è intrinseca.

La relazione intrinseca tra *logos* e *phoné* per tramite della *téchne*, non solo ha veicolato gli elementi necessari alla sopravvivenza, ma ha incluso in essi, e tra essi, anche immaginari simbolici, miti e credenze necessari come amalgama costitutivo di quel peculiare senso di comunità sviluppatosi parallelamente alla instaurazione della relazione di tipo speculativo tra uomo e mondo sensibile che contraddistingue i processi costitutivi delle società arcaiche e che costituiscono il sostrato "scientifico" della nostra civiltà (Lévy-Strauss, 2003, p. 29).

Questo è il motivo per cui i grandi salti evolutivi coincidono con il mutamento delle condizioni in cui il *logos* può essere prodotto.

La velocità computazionale dell'alfabeto fenicio fu, ad esempio, di fondamentale importanza per lo stravolgimento dell'assetto teocratico delle grandi civiltà antiche.

La trasmissione duratura del *logos* non era più dominio di una singola casta e dissolveva i rapporti verticali in senso orizzontale tramite la velocità e

semplicità computazionale delle lettere dell'alfabeto rispetto alla complessità elitaria di scritture come quelle geroglifiche (Gleik 2011, p. 38-39). La stessa erosione dei rapporti di forza interni alle società in direzione di un graduale passaggio da una verticalità piramidale a modelli sociali orizzontali, avvenne anche attraverso l'accelerazione impressa al *logos* dall'introduzione della stampa a caratteri mobili, che di fatto compromise il potere sociale del clero cattolico sostenuta dalla trasmissione dell'enciclopedia culturale attraverso la scrittura chirografica. Quindi, lo sviluppo dell'elemento tecnico intrinseco al *logos* ha in sé un principio accelerante al quale corrisponde un livellamento delle relazioni in senso orizzontale a discapito di relazioni di tipo verticale.

L'introduzione dell'alfabeto, così come quella della stampa a caratteri mobili, si contraddistingue quindi come strumento indotto dai processi acceleranti dell'istanza intrinsecamente tecnica, e livellante dal punto di vista delle relazioni umane, del *logos*, esattamente come sta avvenendo oggi attraverso la velocità di trasmissione raggiunta dal *logos* all'interno dell'era digitale. Su quest'ultimo punto non bisogna però farsi trarre in inganno, ciò che in realtà sorregge il *logos* e ne garantisce la trasmissione, eterogeneità e co-fusione dei linguaggi all'interno dell'era digitale (siano essi visuali, sonori o tipografici) è in realtà un unico e solo codice: il codice binario di Shannon, che riduce tutte le opzioni possibili a un sì (1) o un no (0).<sup>52</sup> Da questo "sì" e da questo "no" scaturisce la maggior parte degli elementi che costituiscono oggi l'informazione e la semiosi contemporanea, ed è la sua semplicità e il suo oscillare accelerato, che in maniera inconscia si imprime nell'uomo contemporaneo. Esattamente come l'introduzione delle consonanti all'interno delle vocali ha consentito lo sviluppo dell'articolazione delle parole e la nascita del rapporto *phoné-téchne-logos*, stravolgendo la fisiologia e le società umane, il vuoto e il pieno del codice

---

<sup>52</sup> «The overarching lesson was that the nature of the message did not matter -- it could be numbers, words, music, video. Ultimately it was all just 1's and 0's. Today, when gigabytes of movie trailers, Napster files and e-mail messages course through the same wires as telephone calls, the idea seems almost elemental. But it has its roots in Dr. Shannon's paper, which may contain the first published occurrence of the word "bit» (Johnson, 2001).



binario, pilastro della comunicazione dell'era digitale e nocciolo irriducibile dell'informazione, sta producendo un salto evolutivo di ordine biologico creando paradossalmente un nuovo modello umano che sta letteralmente "incorporando" le oramai imprescindibili competenze informatiche contemporanee.

In ultima analisi, l'umano si trasforma là dove implementa la velocità di ciò che da sempre è stato l'elemento che gli ha consentito la modificazione del mondo, ossia la velocità di trasmissione del *logos*.

L'elemento tecnico intrinseco al *logos* consuma però in sé il suo personale sacrificio. L'afflato pre-simbolico che fa coincidere ancestralmente natura e uomo, e che è caratteristica assodata della *phoné*, non è più garantito e, pur rimanendo latente nel *logos*, vede le sue istanze completamente opacizzate, come suggeriva ad esempio il filosofo Enzo Paci rispetto alla relazione tra corpo e scrittura (Giovannetti, 2005, p. 43) nel caso di una lettura silenziosa interiore in cui, se non può essere evocata la voce dell'autore, si evoca comunque il suono della propria voce facendolo coincidere con la codificazione di ciò che si sta leggendo.

Lo stesso tipo di opacizzazione in cui incorre l'afflato pre-simbolico della *phoné* coincide quindi con l'espansione di un mondo oramai completamente tecnologico prodotto proprio da una *téchne* che funziona da collante tra *phoné* al *logos*. La *sobrenaturaleza* è tecnica nella misura in cui è l'estremo prodotto dell'espansione accelerante del nesso tecnologico tra *logos* e *phoné*, a cui coincide la produzione di un'orizzontalità delle relazioni che, come detto prima, comporta la paradossale compromissione dei rapporti empatici.

Più si è espanso il nesso tecnico tra *logos* e *phoné*, più si è fatto avanzato il processo di sostituzione del mistero della natura con quello della *sobrenaturaleza* e minore è diventata la capacità di condividere empaticamente un'idea comune di mondo.

Il *logos*, nel suo costituirsi contrastivamente in senso tecnico, non può quindi eliminare la sua ambiguità intrinseca, corrispondente ad un allontanamento dal mondo nella misura in cui si tenta di avvicinarsi ad esso

rappresentandolo, che già Aristotele avvertiva e che, proprio Aristotele, tentò di ridurre al minimo comune denominatore attraverso l'elemento, anch'esso tecnico, del sillogismo.

Bisogna però stare attenti a ciò che è da intendersi come *logos*, in quanto una sua opposizione diretta di tipo contrastivo rispetto alla *phoné* non è esattamente corretta. Pur evocando un afflato pre-simbolico, vi sarà stato, come ci suggerisce appunto Bologna, un momento nell'evoluzione dell'umanità in cui il passaggio dalla *phonè* al *logos* assunse toni sfumati e gradualità. La *phonè* in questo senso non è il luogo edenico nel quale l'uomo poteva ancora esperire la sua relazione con la natura, *logos* e *phonè* sono intrinsecamente legati e ciò che li lega è, appunto, la *téchne*. Esattamente come il determinismo proto-scientifico "presentito e vissuto" dei riti magici e delle credenze (Lévy-Strauss, 2003, p. 24-25) mette in relazione conoscenza magica e conoscenza scientifica facendo della prima rispetto alla seconda «un'ombra che preannunci il proprio corpo» e che come tale «ne possiede la medesima pienezza, e, nella sua immaterialità, è altrettanto compiuta e coerente quanto l'essere solido da lei soltanto anticipato» (Lévy-Strauss, 2003, p. 26)

In questo senso il concetto stesso di *phoné* è da intendersi come il luogo nel quale un segno appena evocato si prepara ad accogliere i processi di significazione analogica che sottintendono la facoltà del linguaggio. Una *phoné* da penetrare come «eco del silenzio sovranaturale della parola sacra, che si esprime nella voce inudibile e indicibile: la voce autorevole, che ha potere di fecondità e di generazione; la voce fondatrice, che ordina e mantiene nel suo fluire stabilità e vitalità. È la voce del mito e dell'amore, non traducibile nella voce della ragione: è il  $\mu\theta\omicron\varsigma$  che accenna al  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ , negandolo» (Bologna, 2000, p.32).

L'ambiguità è quindi la forza che consente al *logos* di emergere dalla *phoné*, ma, allo stesso tempo, e anche la debolezza che sorregge la sua ineludibile imprecisione: una relazione insolubile, ma necessaria, che caratterizza l'uomo inteso come *essere capace di produrre logos*.

Il linguaggio, sin dai suoi esordi, ha sviluppato processi analogici per fornire,

all'interno del segno linguistico, un ponte coerente tra *langue* e *parole*. Il carattere arbitrario del segno si fonda quindi sulla condivisione in senso sociale di segni che in modo astratto con-fondono il pensiero indistinto e amorfo della *langue* con la altrettanto indistinta sostanza acustica della *parole* (de Saussure, 1992, p. 136-138) attraverso un processo formalizzante che esprime, come argomentato prima, una relazione di tipo tecnologico. Ed è in questa relazione che il segno linguistico rivela tutti i suoi limiti: per quanto esso sia “tecnologicamente” avanzato, una parte del nostro mondo interiore rimarrà inaccessibile proprio perché smarrita nei processi formalizzanti di tipo tecnologico che l'esordio del *logos* impone al carattere di una *phoné* la cui relazione con le dinamiche interiori dell'essere umano risulta invece, nella sua fase ancestrale, essere tendenzialmente prossima ad una dimensione totalmente significativa.

La poesia e l'arte, nel senso vasto di *poiesis* “creazione”, rispecchiano il tentativo di superare o di colmare il più possibile questa frattura interna sempre evocata dalla relazione tecnologica tra *phoné* e *logos*, tra la vastità e variabilità del mondo interiore e l'ineluttabile dissolvimento di gran parte di questa vastità nei processi formalizzanti che hanno condensato nel tempo la *langue* in *parole*. Ed è in questa idea di impossibile superamento che bisogna collocare la cripticità descrittiva della teoria della comunicazione di Jakobson riguardo la auto-referenzialità della funzione poetica intesa come concentrazione della comunicazione sul messaggio, che sbilancia il processo comunicativo in una *mise en abyme* potenzialmente inestricabile (Graffi & Scalise, 2002, p. 44-45).

Ed è in questa esigenza che forse risiede la costante presenza dell'arte nell'umanità, nonostante la sua apparente inutilità sociale, nonostante l'evidente inutilità per l'evoluzione delle società umane, così come Lotman ci riferisce interrogandosi sul perché dell'esigenza dell'uomo di produrre “arte”.

Ed è a causa di questa esigenza che, ad esempio, Nietzsche affida ad una dimensione “poetante” del linguaggio il compito di veicolare le istanze profonde del suo portato filosofico nel *Così parlò Zarathustra* (Giacomelli,

2012, p. 40-48).

Il linguaggio è così da sempre investito da una necessaria incombenza onomaturgica, che si propone di creare, o eliminare, parole capaci di determinare con sempre maggiore precisione, tecnologica, le realtà fenomeniche del mondo che ci circonda e i loro effetti sul nostro mondo interiore.

Ma, come ci riferisce de Saussure, senza una condivisione delle istanze del segno linguistico, visto il suo carattere arbitrario, sarebbe impossibile una qualsiasi condivisione della *langue* attraverso la *parole* (de Saussure, 1992, p. 29; p. 83-88). Ossia, una parte del nostro mondo interiore è necessariamente in discussione nei processi formalizzanti imposti dalla relazione tra *langue* e *parole*. Nel tentativo di veicolare le proprie istanze, il mondo e i propri bisogni attraverso il linguaggio, di determinarsi, autodeterminarsi, determinare e autodeterminare, l'essere umano deve rinunciare a una parte di sé immolandola sull'altare della condivisione che il carattere arbitrario del segno impone. Dinamica che fa dire ad Hans Karl Bühl, protagonista di una commedia di Hugo von Hofmannstahl: «mi capisco molto meno quando parlo che quando taccio» (Bologna, 2000, p.41).

In questo processo è da intendersi il carattere disgregante che la scrittura veicola in sé, così come ci riferisce Foucault: nell'estremo tentativo di condividere se stesso attraverso il linguaggio, il soggetto è destinato a dissolversi in esso, e contestualmente da esso farsi dissolvere, come ad esempio ci riferisce in questo estratto da *Ora serrata retinae* del 1980 Valerio Magrelli (Magrelli, 1996, p. 10):

Preferisco venire dal silenzio  
per parlare. Preparare la parola  
con cura, perché arrivi alla sua sponda  
scivolando sommersa come una barca,  
mentre la scia del pensiero  
ne disegna la curva.  
La scrittura è una morte serena:  
il mondo diventato luminoso si allarga  
e brucia per sempre un suo angolo.

Interno a questo fenomeno è da intendersi anche la grande variabilità di significati nella quale incorre un termine il cui uso aumenta

significativamente: maggiore è la condivisione di un concetto attraverso la parola, meno solida diventa la sua specificità e i significati ad essa accordati si moltiplicano, spesso in maniera antitetica. In ultima analisi, più qualcosa viene condivisa meno questo qualcosa definirà se stessa in maniera, se non univoca, almeno condivisibile nei suoi tratti generali e paradossalmente proprio a causa di quella «proliferazione concettuale» che «corrisponde ad un'attenzione più viva per le proprietà del reale, a un interesse sempre all'erta per le distinzioni che è possibile introdurre» (Lévy-Strauss, 2003, p. 14).

La poesia, in una certa misura, tenta di ridurre ai minimi termini, se non addirittura annullarli, i processi analogici di tipo tecnologico che si sviluppano all'interno della relazione tra *parole* e *langue* interna al segno linguistico. Tenta cioè di recuperare quella tensione conoscitiva che si situa sul crinale dell'apparizione del *logos* ed evoca la dimensione ancestrale di una coincidenza di uomo ed essere, caratterizzata da un'immediatezza propria dell'animale che era un tutt'uno con la circostanza e che ancora insopprimibilmente vive in noi.

La trasmissione del respiro attraverso l'uso verbo-motorio del verso, che si tradurrà nel tempo in *metro* (Frasca, 2005, p. 42), è un fenomeno riconducibile a questo aspetto.

Ad esempio, la potenza della commedia risiede nel fatto che essa, oltre a tutto ciò che è, è sostanzialmente respiro: il respiro che Dante ci impone affinché la *Commedia* sia realmente la *Commedia*.

Ed è forse per questa incisione nella scrittura della *Commedia* dell'uso verbo-motorio del metro che questa dilaga già durante la sua stesura, in un'epoca in cui la trasmissione del sapere era intrisa di oralità,<sup>53</sup> o anche il

---

<sup>53</sup> «Eppure la matrice performativa della *Commedia*, legata alla parola recitata e cantata che nell'Ottocento risorgimentale e post-unitario raggiunse il suo acme, affonda le proprie radici in tempi ben più remoti e in contesti e con modalità, per certi versi, ancora non del tutto esplorati. Per indagare questa preistoria [...] da collocare in avvio del nostro discorso, occorrerà dunque uscire dalla sala "all'italiana" e dai recinti dei generi drammatici tradizionali che abbiamo ormai assimilato nella nostra prospettiva di spettatori moderni, per andare a sondare l'eredità sotterranea e secolare di forme di comunicazione ibride, al confine tra oralità e scrittura, lettura ad alta voce e canto, improvvisazione e dizione poetica, in cui le terzine del poema hanno trovato un'accoglienza costante e una fortuna nel tempo. La fortuna recitativa del

motivo per cui il fabbro analfabeta e l'asinaio evocati nelle novelle CXIV e CXV da Franco Sacchetti (Sacchetti, 1970, p.318-322), ripetono cantandola, mentre lavorano, la *Commedia* a memoria. Dante fece respirare con sé gli uomini del suo tempo, riducendo la relazione tecnologica tra *logos* e *phoné*. Riduzione che tra l'altro segue il percorso stesso di Dante nel suo passaggio da un *Inferno* la cui denotatività generale investe tutti i livelli allegorici, linguistici e visuali, per virare gradualmente (attraverso il fulcro del *Purgatorio*) verso i processi di rarefazione in senso connotativo che contraddistinguono gli ambienti e il linguaggio che compongono il *Paradiso*. Nell'arte, gli esempi di riduzione della relazione tecnologica tra *logos* e *phoné*, (intesi l'uno come *arte del discorso* e l'altro come *emanazione diretta dell'interiorità*) ai limiti di un'afasia e di un non senso che evocano il senso oramai opacizzato dell'unione tra uomo ed essere, si sprecano: dalla torsione del linguaggio operata da Fra Cipolla nel *Decameron* attraverso l'innesto di elementi onomaturgici che ribaltano continuamente il rapporto tra verità e discorso (Boccaccio, 1992, p. 768-774), alla destrutturazioni operate da Carroll nella rappresentazione dello *stream of consciousness* di Alice durante la sua caduta (onirica) in *Alice underground* (Carroll, 2002). Lo stesso carattere geometrizzante della metrica o di Calvino, così come indicato da Jauss (Jauss, 1996, p.78-82), tradiscono questa lotta tra uomo, mondo e condivisione delle sue istanze tramite un linguaggio che tende a rappresentare questa relazione in maniera chirurgica. Il superamento dell'impianto nel mondo tecnico e un ristabilimento dell'identità dell'uomo con se stesso e con il suo essere nel mondo così come visto prima è quindi una lotta il cui ingaggio si inaugura in quel tempo storico e sfumato in cui l'uomo ha cominciato a usare il segno linguistico come ponte tecnologico tra sé e il mondo.

---

poema dantesco si innesta nel solco di questo percorso, che vede il linguaggio assumere svariate forme, a seconda delle epoche storiche, restando sempre contiguo a una tradizione culturale strettamente legata alla comunicazione orale-aurale e aedico-rapsodica del mondo antico piuttosto che alle nozioni aristoteliche di spazio, tempo e azione proprie della drammaturgia moderna» (Simone, 2018, p. 9).

## 2.2.6 Lo scardinamento delle relazioni analogiche

*se si scrive  
lepre  
non è detto se si scrive lepre che sarà una lepre  
che correrà sull'erba  
non è detto che ci sarà dell'erba se si scrive  
erba erba erba erba erba erba erba*

*Corrado Costa, Collocazione dei nomi, in Le nostre posizioni, 1972*

La differenza sostanziale interna al quadro culturale contemporaneo è che questa lotta ha oggi raggiunto, con l'elefantiasi dei processi di diffusione della relazione tecnica tra *logos* e *phoné*, il parossismo là dove questa relazione *in nuce* ha finalmente creato una condizione tecnologica, di cui è essa stessa scaturigine, la cui dimensione ha raggiunto una scala una volta impensabile. Ed è questa dimensione che crea il congelamento della rappresentazione simbolica e delle possibilità costitutive di una soggettività oggi capillarmente dissolta nell'elefantiasi prodotta dai processi accelerativi del codice binario di Shannon, che estendono a tutti i soggetti il parossismo dell'osmosi, una volta graduale, che si realizza tra *langue* e *parole*: l'era digitale ha talmente ampliato ed espanso le possibilità del codice della *langue* e le necessità di un sistema condiviso di riferimento per la codifica del carattere arbitrario del segno, che la creazione del sistema condiviso non conosce gradualità e crea una folla di sistemi condivisibili che nascono e muoiono all'interno di un'istantaneità che il linguaggio contemporaneo sperimenta attraverso la diffusione incontrollata del linguaggio stesso veicolata dall'elemento tecnologico del *Regime totalitario dell'accelerazione*. Difatti, ciò che sostiene la condivisibilità del linguaggio è sostanzialmente un codice. James Gleick (2011), così come Frasca attraverso l'analisi delle considerazioni di Havelock e Goody (Frasca, 2005, pp. 22-23), ci descrivono come ogni nuovo media e ogni codice ad esso sotteso si vada aggiungendo ai media precedenti, come in un gioco di scatole cinesi. Ebbene, i processi comunicativi interni al *Regime totalitario dell'accelerazione* sembrano

essere giunti, attraverso l'elaborazione del codice binario, alla matrice della matrioska che compone la graduale evoluzione dei mezzi di comunicazione (Formenti, 2000, p. 17). Il passo decisivo di questa irriducibilità si può situare nel 1948, quando alla nascita dei dispositivi computazionali antesignani di quelli contemporanei, si produce parallelamente un codice che ne potesse governarne le capacità di calcolo. Si assiste cioè, grazie al lavoro di Alan Turing e Claude Shannon (Gleik, 2015, p. 11-14) ispirato dalla visione di Vannevar Bush che tentò di dare vita al *memex*, ossia un dispositivo capace di «padroneggiare uno scibile umano in continua espansione» (Formenti, 2000, p. 150), alla nascita di ciò che oggi chiamiamo *hardware* e *software*. Claude Shannon, sulle cui formule si basa la capacità odierna di trattare l'informazione in modo quantitativo, fu allievo di Bush e, in linea di principio, ne sposò la componente visionaria che condivise con Turing: creare una macchina autonoma che fosse in grado di pensare (Gleik, 2015, p. 14). Sino a quel momento, il linguaggio sviluppato dall'uomo per accelerare l'articolazione e trasmissione del significato era il codice morse che aveva bisogno di tre elementi, e non due come sembrerebbe, per potere essere veicolato: il punto, la linea e lo spazio (il silenzio) tra punto e linea (Gleik, 2015, p. 27). Il codice *morse* sembrava così seguire gli stessi metodi di scomposizione della *phoné* attraverso l'introduzione delle consonanti che, delimitando la massa informe delle vocalizzazioni, costituisce l'elemento tecnico che diede vita al *logos* così come descritto prima. La fisionomia ancestrale del *logos* non poteva fare a meno del silenzio: così come il codice morse, l'introduzione delle consonanti attiva i processi di significazione attraverso cesure che letteralmente bloccano il flusso vocalico, determinando quell'evocazione della morte necessaria alla costituzione del linguaggio (Bologna, 2000, p. 23-26).

Il codice binario sviluppato da Shannon abolisce questo passaggio, riducendo tutto ad un "sì" o un "no" che oggi, attraverso gli algoritmi contemporanei, si è impresso nel soggetto e che non veicola dunque, come erroneamente si potrebbe pensare, una dualità (Maldonado, 2005, p.5-15), ma bensì la unipolarità della simultanea presenza tra stasi e mutamento.



La velocità impressa al linguaggio dal codice di Shannon è quindi uno degli elementi fondamentali della sovrapproduzione contemporanea di informazione che crea quella ridondanza all'interno della quale significare (ossia comunicare) è divenuta una delle scommesse più complesse da affrontare. Il problema risiede nel fatto che la moltiplicazione e sovrapposizione dei linguaggi ha praticamente scardinato le relazioni analogiche, arbitrarie, che si stabiliscono all'interno del segno linguistico all'atto della sua formazione. Ossia, la rete di relazioni che oggi insiste sul segno così come viene prodotto e recepito all'interno del livello tecnologico della *stasi-iperaccelerata* è talmente vasta che la relazione analogica, e arbitraria, tra significato e significante interna al segno stesso si trova in un processo di riconfigurazione, e deflagrazione, non solo costante, ma soprattutto istantanea.

Non a caso, lo scardinamento delle relazioni analogiche inaugurato in senso massivo dal surrealismo francese è stato riutilizzato nel corso del ventesimo secolo come luogo nel quale trasgredire la norma imposta dal sistema di valori condiviso, quel luogo passibile di punizione, che fa della trasgressione il motore per il rinnovamento dell'immaginario simbolico così come indicato da Foucault.<sup>54</sup>

Ma lo scardinamento del processo analogico proprio dei processi di elaborazione odierna della *langue*, invece di ridefinire il *nomos* delle regole condivise, si è espanso sottilmente in maniera talmente diffusa da essere parte integrante della comunicazione contemporanea, disinnescando così qualsiasi processo trasgressivo e rendendo tutto, ipoteticamente, passibile di trasgressione.

---

<sup>54</sup> Vd. § 2.2.7, p. 115.

### 2.2.7 La stasi iperaccelerata e il congelamento della disgregazione del canone novecentesco

Accelerazione delle strutture temporali, caducità dell'esperienza, compromissione dell'empatia, accelerazione delle istanze comunicative del *logos* hanno determinato così, nel parossismo delle scansioni temporali contemporanee, quel paradossale "congelamento" delle possibilità di attivare la riproduzione simbolica all'interno del *Regime totalitario dell'accelerazione*.

La poesia contemporanea è riuscita a registrare questo fenomeno attraverso la fissazione dei processi di disgregazione del canone novecentesco anche quando si siano tentate le vie di una testualità ibrida. In buona sostanza, questi elementi inducono a una paralisi dell'arte del discorso e delle sue risorse espressive, che permangono tutte insieme in uno stato di sospensione nel magma della semiosi contemporanea in una sorta di manierismo dei manierismi.

Impossibilità di circoscrizione del canone che ha come corrispettivo sintomatologico il dilagare, durante tutto il Novecento, dello sturmento che per eccellenza costruisce i propri principi costitutivi nello sforzo di produrre una visione canonica della prassi poetica, ossia la selezione antologica (Piccini, 2005).

In questo senso, è da intendere l'idea di dissoluzione del concetto di canone così come proposta, sulla base di alcune considerazioni di Romano Luperini, in una recente pubblicazione di Claudia Crocco

«Da un lato, il canone è l'insieme delle norme che forma una tradizione, determinandone i confini passati e futuri. [...] Dall'altro il canone può essere considerato dal punto di vista della ricezione. In questo caso non vengono riconosciuti uno o più archetipi, a partire dai quali si selezionano i testi successivi; i criteri di esclusione e di inclusione dipendono, piuttosto, da una tavola di valori riconosciuti all'interno di una comunità [...] La presenza di una tradizione come sinonimo di normatività estetica è scomparsa da qualsiasi orizzonte critico, se non come persistente retroguardia, già a partire dal romanticismo. Per questo motivo spesso prevale la seconda accezione della parola canone ma calata nel contesto critico plurale al quale si è accennato: non esiste tradizione privilegiata,

ma esistono molte proposte concorrenti tra loro» (Crocco, 2015, p. 12-13).

Questa ridefinizione del nucleo addensante dello spazio operativo della poesia, si riverbera inoltre, come l'*uruboros* che fagocita se stesso, anche sul dibattito teorico e critico il cui compito dovrebbe essere, con condizionale d'obbligo, quello di fornire visioni coerenti e di insieme all'interno delle quali collocare l'agire estetico. Quasi come se, esattamente come nel principio di indeterminazione di Heisenberg, l'oggetto indagato sfuggisse all'analisi poiché modifica incessantemente la propria natura all'interno della relazione con l'osservatore che a sua volta viene modificato nell'atto stesso dell'osservare.

L'afasia della critica tardonovecentesca, e la sua difficoltà ad entrare nel vivo delle condizioni di possibilità della poesia per stabilirne un canone, anticipa la co-fusione di orizzonti di attesa dovuti all'affastellarsi degli immaginari simbolici innescati dalla fase parossistica dall'accelerazione delle scansioni temporali contemporanee la cui diffusione è veicolata oggi da un'inter-medialità e intra-medialità di supporti che convivono sfruttando, simultaneamente, differenti meccanismi di trasmissione del sapere e i tempi di ricezione ad essi correlati, indotti dall'emersione del nesso tecnologico tra *phoné* e *logos*, inondando la semiosi di messaggi inerti prodotti, in ultima analisi, da relazioni inerti.

In questo istantaneo e parossistico essere statico e dinamico del mondo si colloca così una relazione paradossalmente identitaria, e quindi disinnescata, tra egemonia e subalternità. Istantaneità che giustifica il congelamento dei processi di istituzionalizzazione, contestazione e decostruzione re-istituzionalizzazione che costituivano la dinamica fondante della modernità (Alfano, et al., 2005, p. 21).

È quindi nell'accelerazione delle strutture temporali che risiede quel fenomeno di «neutralizzazione ideologica» all'interno della quale «canone e anticanone [...] si elidono pacificamente con frequenza incontrollata, o peggio si svuotano dall'interno, in un convivere senza conflitti, ci si trova inseriti in una normalizzazione che non chiede di venire sancita, fondata

com'è sull'immediato, sul non permanente» (Lorenzini, 1999, p. 153). Nel senso che, in un contesto culturale di questo tipo, si sono disinnescati i processi di sabotaggio che danno vita alla lotta dei singoli gruppi per l'occupazione di una posizione di tipo egemonico-culturale. Chi oggi si cimenta nel produrre poesia, e nel discutere su essa, oscilla istantaneamente tra posizioni subalterne e posizioni egemoniche che risultano così fuse. L'avallo di tutte le adozioni di tipo formale -e informale- e contenutistico fanno assumere così a tutte le modalità espressive una funzione allo stesso tempo statica di tipo conservatrice e dinamica di tipo sperimentale. Propendere verso il lirismo diventa quindi contemporaneamente conservatore in quanto incorpora le istanze del lirismo moderno ed eversivo rispetto alle forme normalizzate dello sperimentalismo, mentre, viceversa, lo sperimentalismo diventa conservatore poiché iscritto oramai nel solco di soluzioni formali anti-liriche normalizzate, ma allo stesso tempo eversivo rispetto alle forme del lirismo moderno.

I processi di normalizzazione delle pratiche sperimentali e avanguardiste sono stati oggetto di discussione già all'interno del dibattito sulla fisionomia del Postmoderno durante gli anni Ottanta (Jansen, 2002, p. 16), ma la differenza che oggi investe questo processo di neutralizzazione, e che lo collega all'accelerazione delle strutture temporali, sono tre. *In primis* l'introduzione nella fibrillazione di questo processo dinamico della possibilità di una funzione eversiva della tradizione lirica, in secondo luogo la cristallizzazione (esattamente come le componenti deflagrate del canone novecentesco) dei processi dialettici che soggiacciono al dibattito teorico dovuta al blocco della riproduzione simbolica che investe tutti gli ambiti della sfera culturale e per ultimo la paradossale persistenza, comunque, di un concetto di 'tradizione' obliquo che fluttua 'in sospensione' come scelta di un percorso contemporaneamente lineare e circolare che si nutre della coincidenza, all'interno del regime dell'accelerazione, tra stasi e mutamento. Il dibattito sulle caratteristiche del Postmoderno degli anni Ottanta, che oggi vive in sospensione nell'inerzia culturale della stasi iperaccelerata

(esattamente come il concetto di tradizione), è forse l'ultimo in senso dialettico che ha fondato un'idea di *nomos*, seppur basato paradossalmente proprio sulla liquidazione della malta coesiva del Novecento, ossia della Storia e della sua lineare funzione ordinatrice: una sorta di ordine del disordine.

La vittima più illustre del cortocircuito dei rapporti egemonico-culturali determinatosi all'interno dell'istantaneità delle contemporanee strutture temporali accelerate è sicuramente quella della funzione-autore. Nella modernità, la funzione-autore emerge infatti attraverso due momenti di appropriazione dell'opera, il primo inteso come trasgressione e il secondo come successiva accettazione, codifica e storicizzazione nel tempo, ossia l'uno subordinato e necessario all'altro. Solo così, appunto, l'autore emerge costruendo una rete di relazioni capace di aggiungere al discorso collettivo, trasgredendolo, elementi che trascendono il senso comune e che successivamente, nel tempo, costruiscono la tradizione successiva il cui alveo è stato preparato dalla stessa idea di "trasgressione" (Foucault, 2004, p. 9-10). Nel momento in cui l'idea di trasgressione si generalizza diventando essa stessa tradizione, con il disinnescarsi del momento necessario di appropriazione collettiva dell'opera in senso "punitivo", la figura dell'autore cessa di creare la rete di relazioni che ne sorregge la funzione consacrandone definitivamente il declino e toccando il fondo di quella china inaugurata dal surrealismo francese.

### **2.2.8 Il nucleo della poesia contemporanea: tra individuazione senza riserve (stasi) e caduta dell'affidabilità dell'esperienza (mutamento)**

Si è prima descritto come le analisi sul nucleo addensante del genere lirico moderno e della poesia contemporanea convergessero sulla centralità del soggetto e sull'autonomia del suo linguaggio.

Ciò che sfugge a queste analisi, però, è che la profondità di una seppur minima stabilità della soggettività, più che richiamo generico all'individualismo contemporaneo, si rivela in realtà come sintomo della compressione di tale profondità che determina una fibrillazione della poesia intesa, appunto, come tensione conoscitiva. Da questo punto di vista, la compromissione di uno spazio e di un tempo esperienziale che possa assicurare un processo costitutivo dinamico, equilibrato e generalizzato della soggettività, intesa come costruzione di un'identità, pur essendo stata spesso evocata negli studi critici come prodotto di una trasformazione dell'accelerazione tecnologia che sorregge i processi comunicativi contemporanei, non è stata ancorata all'idea che tale trasformazione sia il prodotto di un'iperconnessione che fa parte integrante di un incontrollato e incontrollabile acutizzarsi dell'accelerazione delle strutture temporali degli ambiti sociale, tecnologico e culturale generato dai presupposti ideologici di un vero e proprio, per quanto anonimo, regime totalitario: per l'appunto, il *Regime totalitario dell'accelerazione*.

L'introduzione di una temporalità accelerata, imposta dalla silenziosa forza normativa delle scansioni temporali contemporanee, una volta raggiunto il parossismo con l'implementazione dei sistemi di comunicazione dell'era digitale, ha praticamente atomizzato, moltiplicandole in modo esponenziale, le condizioni in cui si realizza oggi l'esperienza, intesa in senso heideggeriano come evento-appropriazione che "traspropria uomo ed essere nel loro "insieme" essenziale" (Heidegger, 2009, p. 47), nella misura in cui oggi ha raggiunto il grado dell'istantaneità e dell'ipotetica infinità di

opzioni.

La logica di una temporalità accelerata giunta al parossismo diventa, se considerata in quest'ottica, il nesso fondamentale per la comprensione della crisi della metafisica e, contestualmente, del soggetto.

La crisi dell'affidabilità dell'esperienze e delle aspettative, e la sua relazione con la contrazione dell'arco temporale del presente così come visto prima, è infatti il risultato della «promessa culturale molto forte» che contraddistingue il *Regime totalitario dell'accelerazione*, nella misura in cui «nella società moderna e secolarizzata l'accelerazione funge da equivalente funzionale (religiosa) della *vita eterna*» (Rosa, 2015, p. 26).

Questa distorta dimensione metafisica dell'esperienza contemporanea spinge oggi gli individui a misurarsi con l'immanenza di un presente nel quale ci si sente costretti a vivere il maggior numero di esperienze possibili: non essendoci più spazio per un trascendente capace di condurci a una «vita più alta», il concetto di «vita buona» o di «vita realizzata» coincide con la «realizzazione del maggior numero di opzioni tra le possibilità offerte dal mondo» (Rosa, 2015, p. 27) in un mondo che però «ha sfortunatamente molto più da offrire di quanto si possa sperimentare in una singola esistenza» (Rosa, 2015, p. 27).

Così, nella contemporaneità si tende a produrre una componente tecnologica che riduce, accelerandoli, i tempi delle incombenze quotidiane solo per potere moltiplicare la possibilità di vivere il maggior numero di esperienze in un arco temporale totalmente immanente che si fonda, come abbiamo visto, sulla sovrapposizione di un'idea di passato inteso come 'ciò che non tiene' con le istanze di un futuro 'in cui tutto è possibile'<sup>55</sup> con l'obiettivo di assolvere all'aspirazione principale dell'uomo moderno secolarizzato, ossia quella di «gustare la vita in tutte le sue altezze e i suoi abissi» (Rosa, 2015, p. 27) in un mondo in cui, come ci dice Tiziano Rossi, «Pare che il Paradiso sia il presente/con i suoi comunque e pressappoco» (Testa, 2005, p. 354).

---

<sup>55</sup> Vd. § 2.1.4.

Si confermano così le istanze dell'uomo moderno come indicateci già nel 1914 da Camillo Sbarbaro in *Pianissimo*: «Mi cresce dentro l'ansia di morire/senza avere il godibile goduto/ senza avere il soffribile sofferto».

Il campo delle esperienze possibili si dilata all'infinito, e più va dilatandosi più inaffidabile si fa l'esperienza e contratta la percezione del tempo. Ciò che ci racconta l'impianto descrittivo di Rosa è quindi l'emersione di una compressione, e compromissione, dell'esperienza e dell'accelerazione del tempo della sua fruizione, che già da tempo circolano in maniera sotterranea, come ci rivelano le intuizioni di critici e teorici della letteratura, le società contemporanee.

Alcune semplici riflessioni su due differenti casi ordinari possono darci la conferma empirica del palesarsi della percezione di un'esperienza sorretta dalla logica del cedere della metafisica, nelle società secolarizzate e iperaccelerate, alle ragioni dell'immanenza, che la poesia contemporanea sembra aver precorso.

La Converse ha proposto, all'interno della gamma di scarpe All Star attualmente in commercio, un modello che presenta un processo artificiale di usura forzato. Questo modello viene venduto già logorato e caricato di un vissuto inautentico, ossia una folla di ipotetiche esperienze, che richiama deliberatamente ad un uso che, in realtà, le scarpe appena acquistate non hanno mai sperimentato. In buona sostanza non si comprano delle All Star, ma le condizioni d'uso impresse in esse in maniera artificiale all'interno del processo industriale. Questo logoramento artificiale di un capo d'abbigliamento, che, occorre ricordare, non è una novità assoluta, fa sì che tra soggetto e oggetto si stabilisca una relazione artificiale "inerte" sorretta dall'idea che chi indossa queste scarpe abbia invece stabilito con esse un rapporto duraturo, un vissuto, fatto di un'affezione che in realtà non si è mai verificata e che diventa icona da offrire al trionfo della condivisione. Come se non si potesse aspettare il tempo del logoramento, certi del fatto che questo tempo tanto non avverrà: le scarpe acquistate verranno infatti sostituite in tempi, accelerati, ben più brevi e inconciliabili con un reale logoramento dovuto alla relazione che l'individuo ha stabilito con l'oggetto.



Le All Star invecchiate e tutti i capi d'abbigliamento logorati artificialmente rappresentano, quindi, una compressione e una straordinarietà artificiale dell'esperienza che si sostituisce all'esperienza effettiva che diventa, in tal modo, mito. Esperienza artificiale che si imprime nell'uomo contemporaneo trasferendogli la propria inautenticità. L'altro caso è un recente fatto di cronaca. Il 24 maggio del 2019, viene pubblicata dall'alpinista Hervé Barmasse, paradossalmente sul proprio profilo Instagram, una foto che mostra la parte finale del sentiero che conduce all'Everest in una condizione di incredibile sovraffollamento. Questo episodio conferma la moltiplicazione di esperienze straordinarie sostitutive di una dimensione trascendente impraticabile se non nei termini di un'immanenza dell'esperienza che ne determina l'istantanea caducità. La banalizzazione dell'accesso alla vetta più alta e ostile del pianeta, infatti, non fa altro che palesare la caducità di un'esperienza la cui straordinarietà è oramai paragonabile a una fila per l'acquisto del pesce al supermercato. La paradossalità a cui si accennava prima risiede nel fatto che la denuncia di tale banalizzazione dell'esperienza contemporanea sia avvenuta attraverso un mezzo che ne accelera la caducità stessa come, appunto, Instagram. Ma nella scelta operata all'interno del campo delle relazioni possibili col mondo e i suoi oggetti l'umano si precisa come soggetto attraverso la selezione di potenziali esperienze.

In un contesto del genere, si produce cioè la dissoluzione di una tecnologia del sé capace di condurre ad una comune idea di verità e la parcellizzazione delle pratiche di individuazione che minano le potenzialità costitutive di una visione collettiva dell'idea stessa di verità. Si assiste così ad una moltiplicazione delle possibili pratiche del sé che dovrebbero condurre a un processo di individuazione, e in questi termini il problema della costituzione del soggetto diventa insolubile in un contesto culturale in cui la costruzione di una pratica del sé viene costretta a determinarsi all'interno di una infinità di esperienze possibili che la possano comporre. Più aumenta la possibilità di fare esperienza, meno si riescono ad organizzare tali esperienze all'interno di una pratica che possa costituire un codice stabile e

identificativo del sé, ed è in questo nesso che ciò che sembra riguardare il problema del soggetto in realtà riguarda il problema della natura accelerata di un tempo che moltiplica esperienze inaffidabili.

Un palesarsi in poesia di tale impossibilità costitutiva riconducibile alla moltiplicazione delle relazioni indotte dalla caducità dell'esperienza contemporanea, come suggerito in Parola Plurale, la possiamo rilevare in un frammento del 1974, tratto da *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Patrizia Cavalli (Alfano, et al., 2005, p. 163):

[...]

Quante tentazioni attraverso  
 nel percorso tra la camera  
 e la cucina, tra la cucina  
 e il cesso. Una macchia  
 sul muro, un pezzo di carta  
 caduto in terra, un bicchiere d'acqua,  
 un guardar dalla finestra,  
 ciao alla vicina,  
 una carezza alla gattina.  
 Così dimentico sempre  
 l'idea principale, mi perdo  
 per strada, mi scompongo  
 giorno per giorno ed è vano  
 tentare qualsiasi ritorno.

[...]

In poche parole, il costante dibattere sulla centralità dell'io come centro gravitazionale dell'agire poetico moderno e contemporaneo dimostra l'incapacità di assicurare un seppur minimo grado di stabilità a ciò che si è in un contesto che non promuove più esperienze all'interno delle quali produrre modelli gradualisti di scomposizione e ricomposizione delle identità e che impone invece l'idea di un istantaneo e parossistico superamento tragico delle condizioni che ne consentano un loro, seppur parziale, consolidamento.

Il dato sostanziale risiede quindi nella concomitanza ai processi di compromissione del ruolo della poesia come tensione conoscitiva con l'affermarsi in realtà di un nuovo modello antropologico culturale dove l'orizzonte di attesa, soggetto ad una incontrollata dimensione esperienziale

inaffidabile, si è parcellizzato e contratto in un'istantanea miriade di possibili orizzonti d'attesa facendo deflagrare la riproduzione simbolica e i possibili modelli formali ad essa correlati. Tale atomizzazione determina così un cortocircuito del rapporto tra soggetto/mondo, che ad esempio, nella produzione di Dick, si esplica nella radicalizzazione della «logica del simulacro» prodotta da un «“collasso interno” alla stessa realtà» (Formenti, 2000, p. 81).

Cortocircuito che, nel 1978, in *Allucinazioni visive* Michele Sovente ci descrive così (Alfano, et al., 2005, p. 216):

Oggi di nuovo pare qualcosa  
ci manchi, ci sia un buco nel pavimento  
che cresce a vista d'occhio, si mettano in fuga

automaticamente spigoli di muro, orli  
di tazze, profili di boccali.  
Guardate bene là in fondo, controllate  
quella sedia punto per punto, affondateci  
le mani dentro, assicuratevi se non c'è  
per caso  
un corpo mascherato dalla penombra, un corpo  
inerte, forse un fantoccio di plastica<sup>56</sup>  
impiccato dal silenzio.  
Pare continui  
oggi a volare da una finestra all'altra  
dell'appartamento un globo d'aria, il becco  
d'un airone imbalsamato, pare  
le piastrelle del bagno si mettano in fuga,  
diventi frana il buco dentro il pavimento.

Niva Lorenzini descrive un quadro culturale compromesso da una mutata idea di esperienza nel 1999, dandolo per consolidato all'altezza della fine del XX secolo:

«Ora poi, concluso il secolo che tra contraddizioni tragiche ha sanzionato la scoperta del molteplice delle relazioni infinite, ci si trova, nell'era della comunicazione globale pienamente attiva, a far i conti più che con la disgregazione del soggetto o con la prosaicizzazione del mondo, con la perdita dell'esperienza: il tempo e lo spazio del nostro presente insieme si dilatano e si comprimono incessantemente, si scandiscono in frammenti, mentre si modificano le nozioni di vicinanza e di alterità, di qui e altrove, di sincrono e differito.» (Lorenzini, 1999, p.9).

---

<sup>56</sup> Vd. § 2.1.7.

L'assetto complessivo del saggio della Lorenzini sembra peccare, però, di indeterminatezza là dove solo si allude a concetti come *perdita dell'esperienza* o modificazione delle *nozioni di vicinanza e alterità* senza entrare nel merito sia di cosa si possa intendere per *esperienza* sia riguardo la fisionomia e origine di questa dilatazione e compressione accelerata del tempo e dello spazio.

Inoltre, l'impianto generale di base del saggio sembra più costruito nel tentativo di attivare un confronto tra un'idea di lirica novecentesca che viene dichiarata come impraticabile a favore di forme ibride testuali che diano contezza di tale impraticabilità con la velata fiducia di stabilire in esse, in qualità di emanazione delle condizioni dell'extra-letterario coevo, la «ricostruzione di un'identità, mobile, plurima» (Lorenzini, 2005, p. 11) nel tentativo di avallare «[...] una vulgata sperimentale, fenomenologica, corporale della poesia tardo-novecentesca» dando peso «proprio alla poesia più laboratorialmente concepita [...] che si rinchiude nei circuiti cerebrali e intellettuale-ideologici di una formalizzazione estrema [...] ripetendo ed estenuando piste già battutissime e ormai pressoché impraticabili se non all'interno [...] di una piccola accademica cerchia di fruitori conniventi» (Piccini, 2005, p. 13).

In poche parole, si contesta una forma di soggettività per sostituirla con un'altra lasciando intatto il nucleo gravitazionale dello spazio poetico: ossia la centralità dell'io, a cui inesorabilmente si affianca, in relazionalità reciproca, il declino della forma e il ripristino epigonico di parti cristallizzate del canone novecentesco.

Già Simmel aveva delimitato, sistematizzando le intuizioni che già furono di Baudelaire, la fisionomia di una modernità il cui paradigma è un continuo cambiamento che come corollario produce una crisi strutturale all'interno della quale la costruzione dell'identità attraverso l'esperienza si può dare solo come instabile.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> «[...] Simmel [...] ha proposto una visione della modernità che non è stereotipo, bensì consapevolezza della sua crisi permanente, che deriva dal fatto che “*il mutamento in se stesso è il suo principio*”. La modernità è il paradosso di un tipo psicologico non tipizzabile, in cui la

Ma quale risulta essere l'estrema conseguenza del carattere esponenziale dell'accelerazione delle scansioni temporali?

Si accennava prima all'impossibilità di costruire identità stabili, e se per identità è da intendersi il riconoscimento di se stessi e la relazione di questo sé riconosciuto con gli altri, la compromissione della sua costruzione non può che assumere un nome: *alienazione*.

Essa oggi si dispiega in maniera pervasiva attraverso l'esposizione continua del soggetto al contesto sociale e tecnologico prodotto, e a sua volta produttore, di un senso del tempo in inesorabile accelerazione. Per pervasiva è da intendersi che il concetto di alienazione, nel senso di essere altro da sé rispetto a sé e agli altri, non è più riconducibile a una singola parte del corpo sociale ma è diventata oggi necessaria e strutturale non risparmiando più nessuno.<sup>58</sup>

In questo senso, lo straniamento stilistico che contraddistingue la produzione poetica moderna e contemporanea (Mazzoni, 2005, p. 176) riflette il costante espandersi dei processi alienanti che sottendono tutto l'arco della modernità e trovano una coincidenza anche in senso cronologico con l'evoluzione della lirica moderna intesa come reazione ego-centrata a tale espansione, più che richiamare genericamente alla disgregazione in senso individualista delle società contemporanee.

Ciò che vengono compromesse sono sì la costruzione di una soggettività

---

caratteristica della sua individualità metropolitana "è *l'intensificarsi della vita nervosa*", che "è prodotto dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni interiori ed esteriori [...]» (Franzini, 2018, p. 88).

<sup>58</sup>«l'alienazione non è più una caratteristica dello sfruttamento industriale ottocentesco, né una nevrosi urbana dell'occidentale novecentesco: ha inghiottito i miliardi umani del Terzo mondo. Un cittadino può vedere, in ogni giornata, migliaia di volti sconosciuti. Le persone non sono modelli, perché sono troppe e perché non si distinguono tra loro. Per il suo istinto naturale, è proprio vero che nella folla si è soli. Il modello naturale è sparito per sempre. L'alienazione non è più una patologia: di fronte all'inondazione permanente, evitare gli altri è diventato (diventata ndr) una condizione permanente per sopravvivere. Ognuno rientra a casa disorientato dall'incontro con infinite nuove persone che, contrariamente a quel che cerca l'istinto, non gli offrono conoscenza perché mancano sia il tempo sia la possibilità di conoscere.» (Zoja, 2009, p.14-15)

«[...] all'interno della massa, così come succede nelle folle accalate in spazi limitati, le persone diventano incapaci di esprimere la propria qualità, dal momento che non sono legate le una alle altre né in quanto individui né in quanto membri di una comunità (anzi tra loro non vi è alcun rapporto di *reciprocità*), ma soltanto in riferimento a un qualche elemento impersonale, astratto, cristallizzante» (Macdonald, 2018, p.22).

condivisibile, di un linguaggio e di una comunità in grado di riceverne il messaggio, ma l'elemento che ne contraddistingue il parossismo è l'inarrestabile moltiplicazione di un'esperienza accelerata e "inaffidabile" che determina l'insolubile e titanica operazione di superamento tra ripiegamento del soggetto nel suo mondo psichico e condivisione delle sue istanze. Là dove si frantumano e moltiplicano le relazioni che creano l'esperienza risulta sempre più complesso determinare una coincidenza empatica che riconduca le esperienze esperite dall'emittente all'interno di un sistema di valori collettivi conciliabili con le altrettanto frammentate esperienze di un ipotetico destinatario, ossia: si varca il limite di quella «scomposizione mentale di cui occorre tener conto quando si vuole produrre una ricomposizione dei significati dell'esperienza» indotta dalle «tecniche della cultura di massa» descritta nel 1961 da Alfredo Giuliani (2003, p. 19).

Il nucleo gravitazionale attorno al quale si addensa lo spazio poetico non è quindi l'irrelarsi del soggetto nel mondo, ma il parossismo dell'accelerazione delle scansioni temporali, e la caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative ad esso correlata, sorretta dalla logica dell'accelerazione sociale che crea una compromissione del concetto di empatia e di prossimità, sia soggetto/oggetto sia soggetto/soggetto, e che pregiudica la costituzione di comunità all'interno delle quali condividere istanze. Ed è questa relazione tra accelerazione delle strutture temporali e decadimento dell'idea di empatia a rendere sempre più improbabile la costruzione di una connessione tra soggetto e mondo, e la condivisibilità di questa connessione tra soggetti, che inaugura l'ineludibile lotta con la centralità dell'Io che la poesia e la critica moderne e contemporanee registrano.

Alla concomitanza dell'erosione generalizzata del concetto di empatia con la formulazione di un sistema di valori condivisi, corrisponde quindi il cedimento dell'elemento che conferiva, nel periodo preromantico, solidità ai generi, ossia la fine di quella «oggettiva somiglianza di stile e argomento fra i testi che li compongono, e gli schemi mentali che permettono ai lettori di percepire la continuità tra le opere» (Mazzoni, 2005, p. 31).

In questo senso, è possibile quindi collegare la più vistosa delle caratteristiche della poesia contemporanea, ossia la disgregazione della forma o “la lotta con la forma”, come ad esempio il ricorso massiccio alla forma chiusa da parte di Gabriele Frasca vissuto come tentativo consolidante rispetto ad una «temporalità del quotidiano» che «subisce la più radicale messa in questione» (Alfano, et al., 2005, p. 61), proprio alla compulsiva decostruzione di una soggettività alienata e costantemente appiattita tra passato e futuro, tra rispetto della tradizione (e non solo in senso estetico, ma anche sociale e culturale) e la coercitiva esigenza di novità e cambio che contraddistingue la natura esponenzialmente accelerata dell'esperienza contemporanea.

Le riflessioni sulla percezione di un tempo in costante accelerazione non sono certo mancate negli ultimi due secoli della modernità. Marx,<sup>59</sup> Baudelaire (Baudelaire, 1996, p.1285-1288), Goethe, Shakespeare, Rousseau, Thomas Mann, Proust, Marinetti (Rosa, 2015, p. 6) – solo per citarne alcuni- ci hanno riferito di una modernità che aveva tra le sue principali caratteristiche quello di una progressiva amplificazione della velocità del senso del tempo, la cui percezione si faceva sempre più chiara. La differenza sostanziale con la natura accelerata della contemporaneità risiede nel suo avvenuto dispiegarsi attraverso un parossismo che ha praticamente incorporato qualsiasi tipo di dualismo. Mentre nelle riflessioni di questi pensatori era possibile distinguere la natura accelerata del tempo a loro coeva –che si manifestava soprattutto in ambito metropolitano- da una temporalità capace ancora di produrre *essere* (come ad esempio la delimitazione del concetto di aura in Benjamin in funzione della sua graduale erosione indotta dalla riproducibilità tecnica, o la circoscrivibilità del transitorio e dell'immutabile nell'arte come indicato Baudelaire),<sup>60</sup> oggi

---

<sup>59</sup> «Il costante rivoluzionamento della produzione, l'ininterrotto scuotimento di ogni condizione sociale, un'eterna incertezza e un movimento senza fine contraddistinguono l'epoca borghese. Vengono meno tutti i rapporti solidi e irrigiditi col loro seguito di opinioni e concetti rispettati per tradizione, mentre i nuovi invecchiano ancor prima di essersi potuti impiantare» (Marx & Engels, 1977, p. 52).

<sup>60</sup> «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» (Baudelaire, 1996, p. 1285).

i poli di questa dualità convivono simultaneamente, esattamente come in meccanica quantistica il fatto che «una particella è ora onda e ora corpuscolo» crea una «contraddizione insuperabile che rende complementari due verità contrarie, cioè ora entità discontinue, ora entità continue» all'interno della quale «continuo e discontinuo sono inseparabili» (Morin, 2018, p.29). Esattamente come "l'inerzia polare" della cultura contemporanea incorpora la continuità della stasi e la discontinuità del cambiamento che abbiamo visto contraddistinguere la stasi iperaccelerata.



### **3 La stasi iperaccelerata in poesia: alcuni esempi testuali**

### 3.1 Premessa

Se è pur vero che considerare l'opera di un autore nel suo insieme è parsa prassi raccomandabile per tutto il XX secolo, è altrettanto vero che la proliferazione produttiva dei linguaggi, accelerata dall'avanzamento tecnologico e dall'integrazione sistemica dei mezzi di comunicazione di massa, capaci di veicolare in forme sempre più articolate le visioni del mondo, ha rivelato di fatto il cambiamento stesso dello statuto di 'opera'<sup>61</sup> e conseguentemente piegato l'analisi testuale all'esigenza di ricorrere a "porzioni" dell'opera dei singoli autori.

L'elefantiasi della semiosi contemporanea, che investe anche la produzione su supporto cartaceo significativamente "intercettata" oggi dalla diffusione dell'informatizzazione (Frasca, 2016, p. 19-29), e di parte della produzione poetica che le corrisponde, impone infatti modalità analitiche che, per poter dare contezza di un quadro complessivo, non può non avvalersi di strumenti affini a quella dell'utilizzo del campione, di porzioni di 'opera' che rivelano, con una distorsione ineludibile ma necessaria in una certa misura affine a quella della selezione antologica, il nesso tra le considerazioni presenti nel quadro teorico e il loro "emergere" in campo testuale.

Tale approccio descrittivo risponde anch'esso, in relazione biunivoca, all'azione coercitiva delle scansioni temporali della stasi-iperaccelerata al quale, come si è visto, nessun settore della società, e soprattutto della cultura, sembra sfuggire.

In ultima analisi, il presente apparato testuale si offre come rispecchiamento della fruizione di parte della poesia contemporanea nei termini in cui essa si palesa come "sovraffollamento" dovuto ad una sovrapproduzione accelerata dettata dalla mancanza di una profondità temporale che sembra non offrire altre possibilità se non quella di tentare

---

<sup>61</sup> Vd. § 2.1.3.

la decodificazione della moltitudine incontrollata di opere attraverso una loro sineddoche.

Tra l'altro, questa consapevolezza si pone proprio alla base dell'impraticabilità, all'interno del paradigma epistemologico della complessità, del principio di esaustività della conoscenza, che si può dare solo come parziale e la cui efficacia risiede nella capacità di definire come ontologica la relazione tra due enti e non degli enti in se stessi.<sup>62</sup>

Ovviamente tale approccio operativo va in direzione di una personale intenzionalità selettiva che potrebbe sollevare il legittimo dubbio di un'operazione inquinata da una mislettura piegata dalla volontà di trovare solo ciò che si vuole trovare per giustificare il proprio personalissimo punto di vista, ma fortunatamente, a questa possibile obiezione, vengono in soccorso le parole di Harold Bloom (Bloom, 1987):

Sento e leggo continuamente lamentele sul fatto che la critica è troppo preoccupata di se stessa e si dedica troppo poco alla chiarificazione di opere più fondamentali che non la stessa critica. Invece io sono indotto alla controlamentela che la critica è ancora troppo poco preoccupata di sé, poiché manifesta troppa ansietà per quanto riguarda il metodo. La ricerca della critica contemporanea è ricerca di un metodo e tale ricerca è vana. Non c'è altro metodo all'infuori di te. Tutti coloro che vanno in cerca di un metodo che non sia loro stessi troveranno non un metodo, ma qualcun altro che essi scimmiotteranno e involontariamente derideranno.

Come già specificato nella parte metodologica, il dispiegamento degli effetti della contrazione delle strutture temporali verrà parzialmente indagato anche in alcune produzioni anteriori e posteriori al periodo che va dal 1975 al 2005 (Vd. § 1.3). Ciò per dimostrare come il rispecchiamento degli aspetti culturali della stasi iperaccelerata si sia prodotto attraverso il presentimento di una riconfigurazione del quadro antropologico culturale che già incideva sulla scrittura poetica proprio in virtù di quel diffuso presentimento di crisi che condiziona le modalità operative degli autori degli anni Cinquanta, e che ha le sue radici nelle poetiche primo novecentesche.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Vd. § 1.1.

<sup>63</sup> Nella fase intermedia della stesura di questo lavoro si stava provvendo alla descrizione di queste "radici" attraverso un paragrafo dedicato che però, nel suo dispiegarsi, ha praticamente

Poiché, inoltre, “conoscere è conoscere relazioni” si è tentato di evocare la relazione instauratasi tra modello culturale della stasi iperaccelerata e poesia presentandola appunto come “emergenza”, il cui “funzionamento” viene tratteggiato organizzando testi e porzioni di testo per nuclei tematici in qualità, appunto, di emersione delle argomentazioni esposte e richiamando in nota altre eventuali corrispondenze ascrivibili ad altri nuclei argomentativi presenti nell’inquadramento teorico.

Questa scelta è dettata da una duplice esigenza, in primo luogo evocare lo “spaesamento” a cui fa riferimento la critica, rendendolo però coerente in senso analitico attraverso la lente del modello culturale descritto nella parte teorica, e in secondo luogo proporre testi e porzioni di testo senza inquinarli con un linguaggio critico che sempre più spesso, in sede interpretativa, appare meno come risorsa e più come concrezione che snatura la facoltà di evocare le relazioni tra il testo e le argomentazioni che ne sorreggono il funzionamento (fenomeno, questo, facilmente verificabile nell'elefantiasi di pubblicazioni critiche contemporanee -riconducibile anche questa alla logica dell'accelerazione- che sembrano più volersi mettere in competizione con i testi, di fatto opacizzandone la valenza, anziché valorizzarla).

Per ciò che concerne l'analisi metrico-stilistica, si rinvia alla trasversalità dei temi rilevati in testi appartenenti a poeti collocati dalla critica in aree estremamente diverse, a dimostrazione del fatto che i continui rivolgimenti formali che investono la poesia italiana moderna e contemporanea coincidono con il delinerasi di un comune substrato culturale indotto dalla stasi iperaccelerata.

Trasversalità facilmente verificabile dalla visione di insieme delle molteplici soluzioni formali (sul versante della scrittura) adottate dagli autori indicati in questo apparato testuale, anche nella misura in cui se ne riportano singoli frammenti di testo.

Ciò non toglie che un'approfondita analisi sia metrico-stilistica sia delle sovrapposizioni tra sistemi semiotici diversi appartenenti a sfere sensoriali

---

assunto vita propria, rivelandosi più come inizio per un successivo lavoro d'analisi anziché spunto per una precisazione all'interno che ne avrebbe mutilato il senso.

differenti, a maggior ragione in un contesto culturale che fa dello straniamento stilistico il proprio stile,<sup>64</sup> sia possibile, come possibile sia ricondurla ai processi di deflagrazione del canone così come indicati nel § 2.2.8.

Data però l'enorme difficoltà di consultazione di fonti -già di per sé dalla difficile reperibilità- dovuta alle forti limitazioni determinate dalla condizione di emergenza generalizzata in cui è stata svolta la stesura conclusiva del presente lavoro, si è dovuta fare di necessità virtù, attingendo in modo massiccio a varie selezioni antologiche e sacrificando a malincuore l'analisi di alcuni aspetti formali là dove si generano quelle che sono vere e proprie contaminazioni/interferenze tra sistemi semiotici generate dalla compressione della sfera estetica indotta dalla logica dell'accelerazione intrinseca al "ciclo chiuso" descritto da Rosa.

Un personalissimo auspicio è quello di avere la possibilità di approfondire questo aspetto, una volta tornati a condizioni favorevoli al lavoro di ricerca, anche per potere dissipare la spiacevole sensazione di aver prodotto un lavoro il cui respiro è stato forzosamente condizionato ad assumere un ritmo differente da quello previsto.

---

<sup>64</sup> Vd. § 2.2.8.

### 3.2 L'emersione della stasi iperaccelerata in poesia

#### 3.2.1 Contrazione dell'arco del presente e caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative

Vittorio Sereni, *Gli Squali*, da *Gli strumenti umani*, 1945-1965, (Sereni, 2019, p. 17)

Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?  
 Oh, di una storia che non ebbe un seguito  
 stracci di luce, smorti volti, sparse  
 lampàre che un attimo ravviva  
 e lo sbrecciato cappello di paglia  
 che quest'ultima estate ci abbandona.  
 Le nostre estati, lo vedi,  
 memoria che ancora hai desideri:  
 in te l'arco si tende dalla marina  
 ma non vola la punta più al mio cuore.  
 Odi nel mezzo sonno l'eguale  
 veglia del mare e dietro quella  
 certe voci di festa.

E presto delusi dalla preda  
 gli squali che laggiù solcano il golfo  
 presto tra loro si faranno a brani<sup>65</sup>

Emilio Villa, in *Il panico spoglio degli dei dell'acqua di tutti i gironi*, da *Variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (<1950> -1955; ed. 1955) (Villa, 2014, p. 194)

10

Il panico spoglio degli dei dell'acqua di tutti i giorni  
 delle pietre del cemento dei pensieri dei pozzi dei rioni  
 della velocità non sai mai se dove si comincia  
 e se dove si finisce è ora dove la prudenza  
 è come una lettera cancellata dalla lunga pioggia  
 fine, e la cavi di saccoccia e ti viene la follia,<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Vd. anche: § 2.2.1; § 2.2.2.

<sup>66</sup> Vd. anche: § 2.2.1

come pezzi sudici di richieste confidate a venti  
 persone senza leggerezza senza rimorsi autentici  
 accomiatandosi affezionato, e non giova  
 a gran che il sussidio delle comunità,<sup>67</sup> e c'è chi piange  
 irresistibilmente, e chi è di leva e non ci vuole  
 andare, e la zingara intanto legge chi sa cosa  
 sulla mano trasandata in via Lombardia a Roma

[...]

Lucio Piccolo, da *Gioco a nascondere* in *Gioco a nascondere. Canti Barocchi e altre liriche*, 1960 (Krumm & Rossi, 1995, p. 794-795)

[...]

Ma questa scialbatura d'un istante  
 agli androni ove in golfano le rampe  
 con gli imperi di gesso chi la dà?

[...]

E queste oscillazioni? Cerca  
 una sua fase il tempo, e se uno specchio  
 si svela ci riflette come fummo o saremo; volti  
 trascorrono, cui diedero un contorno  
 l'ansia, l'ignoto... ora ci guardano volti  
 senza memoria né rilievo  
 - se non un guizzo – che sapemmo già  
 vita nel sole: simulacri  
 d'altri (o di noi?) che sono lontananze  
 irrimediabili se li sfiora,<sup>68</sup>  
 ed è impronta un esile risveglio  
 di dolore o incolpevole rimorso,  
 forme che la marea  
 fatua sospinse  
 tra fuggevoli lumi  
 verso l'orbita d'ombra  
 che ventila d'intorno...  
 ai fiocchi vizzi della sete  
 pendono le chitarre,  
 remoto è il mondo, bigio, inafferrabile.<sup>69</sup>

[...]

---

<sup>67</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

<sup>68</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

<sup>69</sup> Vd. anche, § 2.2.4.

Giovanni Giudici, in *Una sera come tante*, da *La vita in versi*, 1965 (Piccini, 2005, p. 272)

Una sera come tante, e nuovamente  
noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro  
settimo piano, dopo i soliti urli  
i bambini si sono addormentati,  
e dorme anche il cucciolo i cui escrementi  
un'altra volta nello studio abbiamo trovati.  
Lo batti col giornale, i suoi guaiti commenti.

Una sera come tante, e i miei proponimenti  
intatti, in apparenza, come anni  
or sono, anzi più chiari, più concreti:  
scrivere versi cristiani in cui si mostri  
che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti;  
due ore almeno ogni giorno per me;  
basta con la bontà, qualche volta mentire.

Una sera come tante (quante ne resta a morire  
di sere come questa?) e non tentato da nulla,  
dico dal sonno, dalla voglia di bere,  
o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,  
né dalle mie impiegate frustrazioni:  
mi ridomando, vorrei sapere,  
se un giorno sarò meno stanco, se illusioni

siano le antiche speranze della salvezza;  
o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente  
la sorte di ogni altro, non volgare  
letteratura ma vita che si piega nel suo vertice,  
senza né più virtù né giovinezza.  
Potremmo avere domani una vita più semplice?  
Ha un fine il nostro subire il presente?

Ma che si viva o si muoia è indifferente,  
se private persone senza storia  
siamo, lettori di giornali, spettatori  
televisivi, utenti di servizi:  
dovremmo essere in molti, sbagliare in molti,  
in compagnia di molti sommare i nostri vizi,  
non questa grigia innocenza che inermi ci tiene

qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene.<sup>70</sup>  
È nostalgia di un futuro che mi estenua,  
ma poi d'un sorriso si appaga o di un come-se-fosse!

---

<sup>70</sup> Vd. anche: § 2.2.1; § 2.2.2.



Da quanti anni non vedo un fiume in piena?  
 Da quanto in questa viltà ci assicura  
 la nostra disciplina senza percosse?  
 Da quanto ha nome bontà la paura?

Una sera come tante, ed è la mia vecchia impostura  
 che dice: domani, domani... pur sapendo  
 che il nostro domani era già ieri da sempre.  
 La verità chiedeva assai più semplici tempi.  
 Ride il tranquillo despota che lo sa:  
 mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo.  
 C'è più onore in tradire che in essere fedeli a metà.

Elio Pagliarani, in *La pietà oggettiva*, da *Lezioni di fisica e Fecaloro*, 1968  
 (Pagliarani, 2006, p. 167)

[...]

Lo vedi anche tu

siamo un un ottocento d'appendice; non si può cavarne una storia  
 nemmeno da mettere in versi: ci sono esperienze  
 che non servono a niente che si inscrivono  
 come puro passivo.

[...]

Alberto di Raco, da *Canzone del nuovo assunto*, <1969> (Berardinelli & Cordelli,  
 2015, p. 84)

[...]  
 non sappiamo più cosa fare  
 dove andare  
 come cambiare  
 quale modulo riempire  
 il nostro tempo è pieno di lunedì  
 [...]

Franco Fortini, da *Il presente*, 1973 (Testa, 2005, p. 85)

Guardo le acque e le canne  
di un braccio di fiume e il sole  
dentro l'acqua.

Guardavo, ero ma sono.  
La melma si asciuga fra le radici.  
Il mio verbo è al presente.  
Questo mondo residuo d'incendi  
vuole esistere.  
[...]

Patrizia Cavalli, da *Il Cielo*, 1981 (Cavalli, 1981)

Per distrarsi dal tempo bisogna avere molte occupazioni,  
obblighi, scadenze, conti da pagare e rimandare  
rimandare l'attuazione, finchè tutto finisce  
e tutto scade naturalmente inevitabilmente.  
Restano fogli di carta spiegazzati, guardati  
mille volte e poi buttati. Sembra uno scherzo  
ma passano gli anni e accompagnati da questa sensazione  
di avere qualcosa da fare, molto importante,  
molto urgente, si resta sempre  
in un eterno l'altro ieri.

Gabriele Frasca, (*da Quevedo*), 1978-1985, (Frasca, 1999, p.8)

ehi della vita chi mai mi risponde  
venite anni vissuti e già trascorsi  
il fato dirancò il mio tempo a morsi  
la mia follia di queste ore già confonde  
e senza mai sapere come o donde  
salute età fuggirono i miei corsi  
ogni sciagura in me viene a riporsi<sup>71</sup>  
cede la vita e altrove si nasconde  
ieri fu già domani non ancora  
oggi insegue il suo venire espunto  
un fu sono e un sarà che mi divora  
nell'oggi e nel domani e ieri giunto  
il sudario alle fasce resto l'ora  
che rimpiange il futuro già defunto

---

<sup>71</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

Patrizia Valduga, da *Medicamenta*, 1982 (Testa, 2005, p. 346)

Di vacuità, di vacanze in sé  
in assenze.... e il futuro che sta là  
e non si fa presente... né si sa  
se rinnegarlo o prevenirlo in sé...

Darsi uno scopo che ancora non è  
vita... se il vacuo invita o addita... Ma  
certo a mancare il tempo poi verrà,  
con vuoto di piaceri pianti o che,

e tempo di dar sale, d'assalire  
l'altrove, il non per me, l'altro avvenire...  
o perlomeno il perché d'altri giorni

d'altri, come dormire... di ritorni  
del non ancora, di chi sia a morire...  
e del rifar notte... e infine capire.

Marcello Frixione, *rovine con annegato e fanciulli*, da *miramare (1982-1983)*,  
in *Diottrie* (Frixione, 1991, p. 50)

mari nasconde cèlano scandagli  
vite d'archivio stese al lor bersaglio.

di loro essenza cogli salpe e vermi  
con i relitti (scafi!) e stuoli inferni

d'astri rigonfi, stazze d'asfissati,  
tritoni, batisfere, o i disparati

sparsi detriti d'un amor che informa  
spoglie risorse e lor fatica aggiorna,

schegge che aggallan nuove superfici.

.

Valerio Magrelli, *G. Berkley, /Trattato sui principi della conoscenza umana, / Parte prima, paragrafi 30,31,32, da Ora serrata retine, 1982 (Magrelli, 1996, p.18)*

L'esperienza c'insegna che ogni idea  
 s'accompagna a un'idea  
 nel corso ordinario delle cose,  
 e che quindi poter prevedere  
 dà regola alle nostre azioni  
 secondo le necessità della vita.  
 Altrimenti sarebbe il dubbio,  
 non saper nulla in modo  
 che ci desse o levasse  
 il dolore dei sensi.  
 E ogni mezzo conduce  
 ad un suo risultato  
 secondo leggi stabilite di natura.  
 E senza, saremo incerti e confusi  
 né un adulto saprebbe vivere  
 meglio d'un bambino appena nato.  
 Tuttavia questa meccanica uniforme  
 che indica la saggezza dello spirito  
 non guida verso lui la nostra mente  
 che vaga in cerca d'altre ragioni.

Biancamaria Frabotta, da *Appunti di volo e altre poesie, 1985, (Alfano, et al., 2005, p. 203)*

[...]

VII

Le ore del tempo non son unghie così  
 da scorciare. Se ne secca l'industria  
 alla radice. Radica amara di cupa briga  
 il mio cervello ronza di aspre gestioni.  
 Di prestazioni. Di vivisezioni.<sup>72</sup>  
 Partenogénesi prorompono le ombre. Un'ora  
 dentro l'altra e al diavolo la paternità del Fuso!

[...]

---

<sup>72</sup>Vd. anche, § 2.2.1.

Roberto Mussapi, da *Il cimitero dei partigiani*, in *Gita meridiana*, 1990 (Piccini, 2005, p. 626)

[...] Diventa uomo.  
Non pensare a noi come si pensa ai morti  
ma come soltanto pensano in sala parto  
i nuovi nati al loro breve passato.

[...]

Giancarlo Majorino, [*Con quanti aiuti fingo*], da *La solitudine e gli altri*, 1990 (Krumm & Rossi, 1995, p.858-859)

Con quanto aiuti fingo  
di realizzarmi, re della realtà  
o piccolo signore di meno della metà  
della vita che vivo!<sup>73</sup>  
perfidi sogni la notte  
narrano mutilazioni, annichilimenti:  
porzioni di scene irridenti  
da muri accesi scandiscono la verità:  
sono quasinulla, mi porta  
una sconnettitrice schiena d'asino.<sup>74</sup>  
E se provassi a prendermi un po' più in là?  
un io, un corpo e molti corpi e io  
numerosi, da sotto e da metà?<sup>75</sup>  
posando l'ansietà nel mucchio scuro  
risorgente nella battaglia frastagliata<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Vd. anche § 2.2.8, p. 117-118.

<sup>74</sup> Vd. anche § 2.2.2.

<sup>75</sup> Vd. anche § 2.2.2.

<sup>76</sup> Vd. anche § 2.2.1.

Tommaso Kemeny, in *Lo spazio irricognoscibile*, da *Il libro dell'angelo*, 1991  
(Krumm & Rossi, 1995, p. 1123-1124)

2

Si spengono le ali  
dell'aria. L'inverno  
sarà eterno. Nella muta leggenda  
del tuo corpo volubile tenebra  
non inceppa il fulmine.  
S'incenerisce inattesa la parola  
sul culmine spezzato a distanza  
impercettibile dal nulla.

3

I passi affondano in perni di nebbia.  
L'inverno a stento conferma abitudini  
sottraendosi alla figurazione  
del vortice.  
Il cuore d'argilla si disperde  
in forma di raggi luminosi  
se il nulla sorge dall'epicentro  
delle cose.  
[...]

Enzo Minarelli da *3ARTE (B)/ 3 Il trionfo etereo*, in *Poesie doccaso* (Minarelli,  
1993, p. 22)

l'intrusione sciacquone dalla sottrazione quotidiana controdistilla  
controarguzia lo scacco con l'acqua nerobianca e tenace la lacuna  
è una maledizione l'insetticida nelle veci di mediazione<sup>77</sup>  
simile vischiosa sprint appetibile affamato alla portata  
carpe diem misera quasi endovenosa<sup>78</sup> quasi tribale nel riquadro  
penosa  
che intermittenza sempre rischiosa sempre dentro la casa le ossa  
rimette  
l'inerzia dirompente<sup>79</sup> certamente raccapricciante nonostante  
un fiat lux come un juvenus medium  
nell'ansia buio nella stanza massacrata alla finestra  
chiusa sottochiave i refusi ammiccano i riflessi  
tesi i tasti alle trincee finti sui muri gli sfondamenti

---

<sup>77</sup> Vd. anche § 2.2.1.

<sup>78</sup> Vd. anche § 2.1.7.

<sup>79</sup> Vd. anche § 2.1.4.

i fili di rame maciullano il mappamondo ridotto a scala ridotta<sup>80</sup>  
 un pollice un lapsus assomma allungando l'inafferrabile

Giovanni Giudici, *Brevi lucignoli*, da *Quanto spera di campare Giovanni*, 1993  
 (Testa, 2005, p. 154-155)

Quale importanza dare  
 Alla piccola storia individuale?  
 Brevi lucignoli – una breve area

Scavare a fondo, dipanare i fili  
 Brevi istanti tacendo brevi sospiri  
 E non che non si possa quel poco.

Ma riportando a un prima o dopo, a un più in là  
 Il circoscritto e quel che circoscrive  
 A immani anime morte  
 Le modeste tue care anime vive  
 Ecco che indecifrabile si fa  
 Il disegno del mondo in matto mutare.<sup>81</sup>

E siamo abitatori del tenue polinomio  
 Preceduto da segno negativo  
 Dove quando aboliamo  
 Un muro una parentesi  
 Il più diventa il meno e questo il più  
 il NO è l'affermativo.

Così mentiscono in questa  
 Inevitabile algebra i negozi quotidiani  
 Il far l'amore uccidere e rubare  
 E adorare gli idoli e sperare  
 Speranze non nostre e pensieri di schiavi  
 Pensando che ci dicono liberi.

---

<sup>80</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

<sup>81</sup> Vd. anche, § 2.2.4.

Franco Fortini, *Qualcuno è fermo...*, in *Composita solvantur*, 1994 (Fortini, 1994, p.8)

Qualcuno è fermo, lontano, riparte, dove  
la strada svolta nel bosco tra pietre e siepi.  
Poi riecolo, tra le vigne, più lontano. Non vede  
o, se vede, non conosce più.

Che sera

senz'ombre, erbe, la vostra. Enorme è l'albero  
in aria, su chi va...  
E mai non era nostra  
la schiuma nello stagno  
o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso,  
non il sentiero, non il paese chiuso  
dove non c'era anima viva  
e tocca invano ai selci il passo  
del segnato da Dio.

Fra poco sarà buio, sarà l'urlo  
d'aria, dei cani alla catena e  
delle piccole fiere le veloci  
le disperate imprese.<sup>82</sup>  
Ma prima di rispondere di no,  
ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati  
dove in pianto eravamo passati,  
le vigne e di alti nidi immenso l'albero!  
E fedeli chiediamo di portare  
un'altra volta ancora  
ai mormorii della fedele mezzanotte  
l'intelletto delle erbe e il nostro.

Giovanna Frene, da *Per l'operazione subita*, in *Datità*, 1992-1997 (Alfano, et al., 2005, p. 1053)

[...]

tutto questo mi fa eclissare prima nel sonno  
dell'ipotesi temporale stabilita come una foglia  
ingiallita rinvigorisce alla roteante visione  
dell'allontanarsi del ramo e non vede la terra  
dell'attesa dove non appena stesa sarà putrefazione

[...]

---

<sup>82</sup> Vd. anche, § 2.2.1.



Dario Villa, da *Abiti insolubili*, 1995 (Alfano, et al., 2005, p.452)

[...]  
 non ha sapore la morte mi vedi  
 mentre mi scappa sotto i piedi un treno e dico  
 devo stare più attento e depongo  
 ricordi nelle apposite cellette  
 deposito bagagli buca lettere  
 viene il postino e niente mi ghermisce  
 scompaiono i binari  
 i grovigli si sciolgono il vento  
 fischia tra l'erba che mi cresce addosso  
 scompiglia il buio e non c'è buio  
 rompe la luce e non c'è luce niente  
 niente mi ghermisce.  
 [...]

Giuliano Mesa, da *Chissà*, in *Chissà poesie 1999-2000*, 1999 (Mesa, 2002, p.13)

7.

chissà dove. arriverà del vento,  
 con una pioggia fitta, le folate,  
 anche, per fare prima, scrosci,  
 fole di meraviglia, come a vigilia,  
 a fare impacchi, bende, beveroni.  
 nessuna banda a fare chiasso, o sì,  
 anche, facendo prima, due tamburi,  
 due chiostre di denti che scongiurano,  
 quattro mani che fanno giochi d'ombra,  
 così, per divertitre. chissà dove,  
 nitrire, frinire, facendo in fretta,  
 nutrire un'altra fine che si stanca.  
 fa, chissà dove, molto caldo,  
 fanno dei fuochi, altrove, per scaldarsi.  
 due o tre sospiri, forse, non di più.

Aldo Nove, da *Universo 2010*, in *A schemi di costellazioni*, 2010 (Nove, 2010, p.31)

XII

Perché viviamo questo eterno istante,  
lo consumiamo nel circo distratto  
d'immagini che copiano immagini  
di quello che altri hanno immaginato

Aldo Nove, da *Il nome di tutti*, in *A schemi di costellazioni*, 2010 (Nove, 2010, p.40-41)<sup>83</sup>

[...]

narrato da enigmi intricato  
non detto non visto varcato  
e dunque esperito sbarrato  
da muri da varchi da accessi<sup>84</sup>

se dentro c'è tutto il cammino  
da dentro ne assume la forma  
chi è dentro ne è parte diventa  
nessuno che è il nome di tutti

[...]

Giampiero Neri, *Due tempi*, da *Teatro naturale*, 1998 (Testa, 2005, p.247)

La civetta è un uccello pericoloso di notte  
quando appare sul suo terreno  
come un attore sulla scena  
ha smesso la sua parte di zimbello.  
Con una strana voce  
fa udire il suo richiamo,  
si nasconde dietro un riparo di foglie.  
Ma è breve il seguito degli atti,  
il teatro naturale si allontana.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> La resa di queste due quartine in novenari rispetta la collocazione nel testo originale, poiché essendo entrambe scritte su fogli distinti (la prima quartina in *verso* e la seconda in *recto*, ossia compresenti dal punto di vista visivo) la lettura sembra rimandare ad una duplice possibilità di fruizione, la prima seguendo le quartine nel loro andamento su singola pagina, la seconda proseguendo nella lettura da sinistra a destra dei singoli versi.

<sup>84</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

<sup>85</sup> Vd. anche, § 2.2.4.

All'apparire del giorno  
la civetta ritorna al suo nido,  
al suo dimesso destino.

Tiziano Rossi, in *Varietà*, da *Pare che il Paradiso*, 1998 (Testa, 2005, p.354)

[...]  
Però quasi tutto è già di fumo:  
*pin pin, uselìn*, così è corso il tempo  
e molte sono le strade non potute  
[...]

Marco Giovenale *Init* (Giovenale, 2016, p.11)

*sui tornanti in effetti accelera, o salendo o scendendo – non è chiaro. La montagna è più complicata (amplificata?) di quanto sappia capire; la strada piega sempre più spesso ad angolo acuto, stretto, è invisibile, in linea di massima; però lui – non facendosi animo ma avendone già inutilmente – guida a fari spenti, neanche a dirlo, dalla parte della caduta, logica, sugli anelli che salgono e insistono poi scendono e tornano su. È notte da un'ora o due. La valle non se la sente di dare luce, anzi sembra ammassare buio. I compagni nella macchina dormono o sono risentiti e non rispondono, non lo ascoltano.<sup>86</sup> Guardando, non si sospetta cielo e nuvolaglia. Non vuole dire niente. Semmai lui stringe gli occhi più rapido verso la traccia bruna, l'asfalto nel buio dei pini e cipressi che si alternano – fanno le fionde sul campo ottico. Il paesaggio sarebbe fin troppo prevedibilmente toscano. Di quelli che hanno accolto e coperto di polvere altri incidenti e poi silenzio, freddo, e non avrebbero scrupoli anche adesso. Gli è chiaro, lo sa ma non riesce a sentire l'angoscia di avanzare in questa situazione. Guida sui tornanti non vedendo, senza prudenza o domande,<sup>87</sup> più rapido man mano che la strada già nera si assottiglia, è filiforme.*

---

<sup>86</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

<sup>87</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

Marco Giovenale, *Clessidra e limiti* (Giovenale, 2016, p.15)

L'ampolla superiore contiene tutti i limiti, che si disfano e cadono uno a uno in quella inferiore, veloci.

L'ultimo limite è lo stesso velo sottile di vetro alto, che cede infine, e la clessidra dimezzata diventa sfera-goccia, ma imperfetta.

### 3.2.2 Mutamento è stasi

Vittorio Sereni, in *Ancora sulla strada di Zenna*, da *Gli strumenti umani*, 1945-1965 (Sereni, 2019, p. 19)

[...]  
 Sotto i miei occhi portata dalla corsa  
 la costa va formandosi immutata  
 da sempre e non la muta il mio rumore  
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba  
 e alla prossima svolta, forse, finirà.  
 [...]

Nanni Balestrini, da *Il sasso appeso*, 1961, (Giuliani, 2003, p. 141-142)

I

Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e  
 senza soldi?  
 oltre il tergicristallo ronzante? denotando una reale  
 e comune volontà di riscatto?<sup>88</sup> che sciocchezze! (né la  
 folla  
 di sghimbescio parve notare, tutti compresi nei loro  
 piedi).<sup>89</sup>

Ora comunque allunga le gambe o accavallale  
 bianche,  
 sbadiglia, guarda nel vetro la paglia che brucia, il fiume  
 se scorre verdescuro, pensa a qualcosa,  
 conta i paracarri, fa' qualcosa:  
 non c'è pericolo che non arriviamo, pazienti godiamoci  
 il viaggio,  
 godiamoci, non c'è pericolo se ci perdiamo, tanto non si  
 viaggia,  
 (il profilo di un paziente su un carrello attraversando la  
 carestia),  
 tanto non si arriva, arriveremo: all'ameba, alla mecca,  
 alla mela,  
 dietro gli uccelli in fuga bassi dalla città minata, dal maltempo.  
 [...]

---

<sup>88</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

<sup>89</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

Antonio Porta, da *I rapporti n. 2*, in *I rapporti*, 1966 (Krumm & Rossi, 1995, p. 867)

Cinque minuti ancora, in una secca del tempo,  
ma che premura hai, non si può stare fermi,

[....]

Alberto di Raco, da *Fallimento della primavera*, 1969? (Berardinelli & Cordelli, 2015, p. 80)

[...]

Ma sotto l'asfalto possibilità irrealizzate<sup>90</sup>  
la retta infinita curva i nastri  
non ascoltati; cellule nascono invecchiano  
muoiono sono sostituite a miliardi;  
ma la memoria rimane,  
impressa come un fossile di migliaia di anni  
d'improvviso scoperto sotto la pietra  
[...]

Sebastiano Vassalli, in *Il millennio che muore*, 1972 (Berardinelli & Cordelli, 2015, p.114)

-il libro esiste apparentemente vive la sua lunghissima  
storia fuori del tempo ritmandosi su movimenti alternati

di contrazione e dilatazione, corrispondenti all'incirca

a successivi momenti di stasi e movimento, sistole e  
diastole, nella sua fase di stasi ora il libro

si richiude sopra se stesso in progressiva ricerca d'ordine

-enciclopedia delle enciclopedie, dizionario dei dizionari,  
alfabeto degli alfabeti, nero sul bianco e poi oltre

nero da una parte bianco dall'altra, il libro dunque  
s'irrigidisce si annulla in grandi blocchi di colori e di  
suoni, poi

---

<sup>90</sup> Vd. anche, § 2.1.4.

una sorta di esplosione cosmica scompiglia nuovamente  
le lettere ricrea dal caos le parole le proposizioni i periodi

-tutto questo prosegue fino a che il libro non abbia  
raggiunto il suo punto di significazione massima e stia per scindersi allora

nuovamente il processo s'inverte le lettere si paralizzano  
le parole tutte si aggregano velocemente si spostano  
velocemente si scindono<sup>91</sup>

-questa meccanica naturalmente è lentissima dura un  
millennio all'incirca nella sua fase completa IL  
MILLENNIO

CHE appunto MUORE ma non è esatto, il millennio  
che si distrugge, il libro come s'è detto è un organismo  
a sé stante

per se stesso esistente che si autogenera, pulsa, fuori  
del libro le larve

proiettare dai sogni di morte, le vuote immagini che  
velocemente scompaiono i trapassanti fantasmi incubi  
e succubi spinti

a danzare nel nulla la sarabanda illusoria, sempre più  
presto, più rapidi, tragicamente ritmandosi

[...]

Franco Fortini, *dalla collina*, 1973 (Testa, 2005, p.84-85)

[...]

Parla dell'amore che bisogna spezzare e mangiare.  
Comanda che tempo non c'è, che per sempre  
tutto se non si vince ritornerà.  
Di' come ci hanno ucciso i nomi dei nemici.  
Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga

Ma il sasso smosso rotola e sta.

[...]

Valerio Magrelli, da *La forma della casa in Nature e venature*, 1989 (Magrelli,

---

<sup>91</sup> Vd. anche, § 2.1.3.

1996, p.105; p.110)

I.

In una camera  
c'è la fontana  
dove perpetuamente  
scorre l'acqua.  
Sorgente di clausura  
abitacolo freddo  
lacustre  
sede settentrionale

[...]

IV.

L'acqua che attende nelle condutture  
ferma come una bestia nella tana.  
La casa nella casa  
è questa casa d'acqua.  
Circumvicina e immobile  
temporale sospeso.

[...]

Edoardo Cacciatore, da *Discorso a meraviglia*, 1996 (Cacciatore, 1996, p. 12)

[...]

Paura di rovina non più affatica  
Quest'argine delle cose che è il presente.  
Un delirio d'amore sempre imminente  
Non sa della morte entra nella voragine  
Vede inesauribile l'esaurita immagine.

Mondo identico e certamente mutato  
Senza cenere brucia ogni significato.  
Colui sembra nell'immobilità più ignara  
Muore risorge nell'invisibile gara  
Effigie sopra effigie libertà è chi inventa.

[...]



Ermanno Krumm, *Tavola I. Il vecchio mulino*, da *Felicità* (Krumm, 1998, p.7)

Un vento senza nuvole solleva  
lo sporco dei campi: terra e cielo,  
nient'altro. Ma il vecchio mulino  
spinge: è finito il tempo e tira  
tutto fuori quadro. Nessun pensiero  
nessuna parola: da sei settimane  
guardo questa immagine Soutine  
e non vedo che la pagina con il post-it  
la stessa parete di là dai vetri  
e tutto poco alla volta che affonda,  
tra cose mai viste in Paradiso.

Tommaso Ottonieri, da *A-side JUKEBOX CUORE DI PANNA*, in *Elegia Sanremese*,  
1998 (Ottonieri, 1998, p. 50-51)

[...]

§

tu mi tiri di sotto bambolina  
gomma impregnata di molle vaselina  
stinge la voglia giù dai tuoi lati lisci  
quando mi insinui e girando girando  
su me (quasi a comando) mi avvicini:  
di te mi aprissi oh,  
sgonfio m'aprissi,  
dall'inerzia centrifuga in cui sbando

§

[...]

Stefano Dal Bianco da *Un regalo di fiori/al lettore* in *Ritorno a Planaval*, 2001  
(Alfano, et al., 2005, p. 913)

[...]

Stando di fronte e sotto a questo monte  
se l'aria è ferma lo si può abbracciare  
ma l'occhio non lo può mettere a fuoco.

È come se tutto vibrasse

Come se la terra si muovesse, tutto intorno  
 E il torrente sul punto di spaccare tutto, urlando  
 prestando la sua voce trattenuta ai larici  
 che sono nella nebbia, ci chiamasse  
 ci chiedesse di restare per sempre.  
 [...]

Marco Giovenale, *Fragilità del felice* (Giovenale, 2016, p.33)

*Compro orologi guasti per sincronizzare gli orologi guasti  
 che tengo in casa, tutti fermi, alcuni senza più ingranaggi.*

*Una volta seduto alla scrivania svoltolando pacchi poi le  
 scatoline in sequenza, scopro con malanimo che uno degli  
 acquistati funziona. Mi è inutile. Sicuramente segna anche  
 l'ora esatta, che so.*

*Di scatto lancio tutto il ventaglio di cianfrusaglie davanti a  
 Me, e fuori margine. Sono pieno di stizza.*

*Non avendo conservato la ricevuta, sarebbe difficile adesso  
 rendere l'arnese. Stamattina ho, del resto, visitato tre oro-  
 logerie identiche, sulla stessa via, gestite da tre gemelli in  
 lotta niente semplice fra loro. In ciascuna ho comprato un  
 orologio rotto, praticamente i tre orologi sono identici. O  
 differenti per dettagli che non saprei ricostruire in nessun  
 modo, qui.*

*Quale dei tre gemelli mi ha ingannato? Due meccanismi  
 sono onestamente immobili, morti.*

*Solo uno funziona, ora, mi guasta la giornata.*

Marco Giovenale da *Radici, poi scale*, (Giovenale, 2016, p. 45)

[...] Mi affretto oltre  
 l'angolo, accelero il passo. Immagino: è un percorso a go-  
 mito che piega in discesa forte girando l'isolato. Mi allonta-  
 na dal rientro. Amplia un'orbita, ne avessi io una, come un  
 volano ovale demoltiplica lo spazio, e accelera un motore o  
 ne dissipa le pretese.<sup>92</sup>  
 [...]

---

<sup>92</sup> Vd. anche, § 2.1.4.

Adriano Padua, da *3-NIENTE, DI NUOVO*, in *Still Life*, 2017 (Padua, 2017, p. 22)

### 3.2

Il vuoto è stabile, si cristallizza, prende sembianze  
di una distanza consolidata, che si alimenta di cose perse,  
impercorsibile, fatta di strade e stanze, edificata  
come una cattedrale senza altare, di mie parole pietre.

Colonna che frana, il tempo è scaduto, si maschera a notte,  
riempie la tana dei morti, accelera e frena, ed intorno risuona  
la voce metallica delle parole, emerse automatiche, non tue  
remote come i ritorni, scontornate nei segni, confuse.

E mentre accade altro, andare avanti insicuri, senza spiegarsi niente.<sup>93</sup>  
Oltrepassarlo, questo mare di muri, farsi invisibile, trasparente.

---

<sup>93</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

### 3.2.3 La dimensione quotidiana del tragico

Giancarlo Majorino, da *Lotte secondarie*, 1967 (Krumm & Rossi, 1995, p.854)

Giovani promettenti sorridono ma sono morti  
 tra giovani sorridenti che valgono poco;  
 si spende tre quarti del giorno a leccare ferite  
 o ribattere colpi la notte si deve recuperare vigore per  
 l'indomani

[...]

Mariella Bettarini, *La rivoluzione copernicana*, 1969 (Berardinelli & Cordelli, 2015)

La libertà  
 non è liberazione. Ora seguo Copernico.  
 Prima seguivo Tolomeo, ero annebbiata  
 dalla mia storia. Adagio, il cervello che dosa  
 e sceglie, la vena aperta  
 da cui ci si dissangua, dissero  
 l'entità dei fatti; il coagulo  
 di colpo entrò in orbita, l'occlusione  
 fu sbloccata; conobbi disciplina e docilità  
 in egual misura, sostenni con il caffè  
 i rapporti deteriorati con Tolomeo, finché  
 non lo vidi svanire alla vista; da cima a fondo  
 si squarciò il velo non appena vidi  
 la folla che mi accompagnava.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

Dacia Maraini, in *Teatro in cantina*, 1970 (Berardinelli & Cordelli, 2015, p.77)

[...]

Ogni disperazione è riso e il ridere  
fa disperare. Quante giornate passate  
a ripetere e fare ripetere con appassionata  
noia le parole euforiche di un destino  
artificiale! Quante giornate stole,  
quante ore dolorose in cui ho dovuto  
battermi con fantasmi orgogliosi e crudeli!  
Quante giornate nere di vecchiaia precoce!  
Ho perduto mille volte il coraggio e  
mille volte l'ho ritrovato, di notte,  
in mezzo a sogni furfanteschi e giulivi.  
Quante volte mi sono cadute le palpebre  
dentro il palmo delle mani annerite,  
e sono diventata miope a furia di scrutare  
il vuoto in cerca di un segno di ambigua certezza,  
dentro gli occhi angelicati dei miei  
cerimoniosi attori incapaci di scandalo e amore.<sup>95</sup>

Lello Voce, da *Canzone del destino (o di Jahier)*, in *Farfalle da combattimento*,  
1999 (Voce, 1999, p. 5)

Ci sono destini e destini che ci attendono e svolte molte ci sono  
una per ogni orizzonte una per ogni mano e fegato ce n'è una per  
ciascuno di vita intendo di minuti ed ore e giorni ed anni e millenni  
di respiri ed istanti a mezzo fiato rinunciati e lisi di cuori senza cuore  
di vite feroci e grigie di sventagliate di mattinate e mattinate divise ma  
certo forse sarà pace o forse sarà guerra ed è di poco conto e certamente

[...]

Paolo Maccari, *Il silenzio*, da *Ospiti*, 2000, (Alfano, et al., 2005, p.1057)

È come quando arriva lo sconforto  
un istante tra brividi un evento  
che addossa ai nervi tutto il tempo sparso  
di momento in momento  
ogni remora ogni pretesto apparso  
per prender tempo

---

<sup>95</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

e scalfisce scompagina vanifica  
 il profilo arrendevole la calma  
 dei giorni spenti in notti prosciugate.  
 So cosa dico è un fulmine rosato  
 nei crepuscoli, e netto  
 è l'incontro l'angolo retto  
 disegnato dall'insolenza enorme  
 della verità col tormento esaltato  
 dall'essere sulle sue orme,  
 è il pasto delle tartarughe  
 rovesciate, le rughe  
 del profeta quando svanisce  
 l'ebrezza divina e si ammutolisce  
 il rogo del suicida  
 che scopre la sua sfida  
 sdruccita, mentre apprende nel capestro  
 già stretto che se ha fuggito una ruota  
 vana d'esistenza, la morte  
 non è che una scatola vuota.  
 È come la ferita  
 d'un tumore rimosso  
 a cui sorridono le labbra  
 sotto la benda fiorita di rosso,  
 la distanza che duole che si mette  
 tra due punti invisibili pulsanti  
 reali e precisi e sfocati e sempre  
 sconosciuti inconoscibili  
 legiferanti inconsapevoli  
 legiferati dalle rette  
 che li trafiggono  
 che li scavano e se ne fuggono.

Mariano Bàino, *La Forza*, in *Sparigli marsigliesi (passar d'imgo in imago tra i tarocchi)* (Bàino, 2003, p. 22)

All'arruffato fato, all'incapace  
 di pace, ai mostri  
 dimostri la costanza  
 'int'a 'na stanza d'osso  
 grosso- 'na violenta  
 e lenta sfinge finge  
 'n'attacco 'e tacco: la tua ascia  
 'a sfascia

*calma e coraggio da te vuole l'arcano,  
 perché 'a troppa fifa, 'a debbulezza d'ano-  
 dini comandi non fanno il capitano*

Andrea Inglese, *Mentre*, da *Bilico*, 2004 (Alfano, et al., 2005, p.1016-1017)

Erano tempi anche quelli.  
Anche loro con un frattempo, anzi  
nei tanti frattempo qualcosa comunque  
accadeva, molto, e feroce, e senza  
requie, come al terzo o quarto atto  
del'insonnia, quando lo scioglimento  
appare terribilmente remoto  
e rimasto su due piedi il mostro  
ancora sbatte alle pareti, ferito,  
ancora squarta, incorna a caso.

E noi così ben divorati, ambientati,  
proprio tra un canino e l'altro  
a vivere mentre lui mastica  
mentre ci mastica  
nel mentre.

Erano tempi anche quelli. Frattanto.  
O ne venivano di anni, in bocca.  
Fin dentro la maglia, tra la pelle  
e il cotone, dove poggia lo scroto  
sulle cosce, quei minuti  
malati  
si propagavano a migliaia,  
orrendi sotto un microscopio  
per via di zanne e proboscidi,  
nel contagio, di fretta,  
a ondate di calore, di calorie,  
facendo circolare il sangue  
color seppia  
anche in quel millimetro di rene.

Intanto,  
ne giungeva abbondante  
dell'altro, chiuso come petalo,  
ingerito si apriva con i mille uncini  
degli istanti, strappava da dentro  
con dolcezza, indolore. A certi  
neppure bastava. Ne volevano altro,  
dal pontile, impazienti,  
con una giusta dose di fede e di dubbio,  
un'aggiornata macchina di Turing<sup>96</sup>  
sottobraccio  
i portatori di stati mentali,

---

<sup>96</sup> Vd. anche, § 2.2.4.

così conclusi nel loro piano  
 di appagamento minuzioso e totale,<sup>97</sup>  
 già pronti ad un libero commercio  
 di corpi, imbarcati a quintali  
 per fare la storia, e la scia  
 dei dolori, quelli palpabili  
 e quelli impalpabili, e i misti,  
 fino allo scopo: una setola,  
 un ago di qualche sviluppo

C'erano tutti, tesi allo scatto,  
 in attesa, ma il tempo  
 non passava per loro. Accanto,  
 sempre più accanto,  
 sfuocandoli.  
 E il fuoco divampava sulle carni  
 solo degli altri.<sup>98</sup>

Gabriele Frasca, *ieri è un sogno e domani sarà terra*, in *Quevedo*, da *Rimi*,  
 (Frasca, 2013, p. 11)

ieri è un sogno e domani sarà terra  
 nulla un po' prima e poco dopo fumo<sup>99</sup>  
 e non resto per quanto poi presumo  
 che un punto nell'assedio che mi serra  
 breve baruffa d'importuna guerra  
 con le mie stesse armi mi consumo  
 e mentre a mia difesa m'importuno  
 mi ospita meno il corpo che mi interra  
 già non è ieri ne è già qui domani  
 e l'oggi che è già fu nel movimento  
 che a precipizio spinge a ch'io soccomba  
 ogni ora è vanga e scava ogni momento  
 pagato a giorno dai miei stessi piani  
 nell'affannato vivere la tomba

Marco Giovenale, *Della caccia* (Giovenale, 2016, p.19)

Il rito della caccia è più importante della cattura in sé. E più di tutto è grave la  
 complessità dell'azione (maggiore dei controllori che già sono il doppio degli  
 arcieri) da coinvolgere città intere. [...]

---

<sup>97</sup> Vd. anche, § 2.2.8, p. 117-118.

<sup>98</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

<sup>99</sup> Vd. anche, § 2.1.4.



Guido Mazzoni, da 3. *Le cose fabbricate*, in *La pura superficie*, (Mazzoni, 2017, p. 31)

[...]

È stato sconfitto in una riunione di lavoro,  
una persona più giovane lo ha reso ridicolo umiliandolo  
porta una ferita nitida dentro di sé, invisibile per gli altri.

[...]



del pianto.

«Oh non andò come tu credi» rispondo  
 e frattanto rivedo il dove e il quando  
 e in un preciso angolo il suo aspetto già allora di tarma.  
 Non penso a difendermi, penso al nodo  
 di quella sofferenza rimasto fermo  
 e serrato in un punto della sua vita, senza riscatto.

«Conosco i tipi come te. Sacrificano  
 se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione  
 di arte.

Nemmeno ti passa per la mente quel che si perde, alle volte.»  
 E dopo un po' riprende: «Era la mia salvezza e anche  
 la sua»

e acuisce lo sguardo di quel tanto  
 che affiorano infine due pupille  
 fissate su di me da quel bianco.

«Chi può dirlo» ardisco non trovando altra parola  
 che ci accomuni nell'oscuro senso  
 del bene e del male ricevuti e fatti.

Ma non è uomo da venirmi incontro  
 su questo punto che dovrebbe unirci  
 come compagni esperti del dolore del mondo.  
 Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i denti  
 e non so se recrimina o se cova  
 così la forza di sfidare il suo inferno.

Il silenzio che segue nella stanza  
 dove non siamo soli, eppure deserta,  
 è un silenzio enorme, senza confini né tempo,  
 mentre l'elica del ventilatore ronzava  
 e ruota con un fremito di carte smosse  
 e io penso alla lotta per la vita nei fondali marini e al plancton.

«Non sono ancora finito» esplose poi  
 con occhi stralunati  
 fiatandomi nel viso il suo respiro forte di tabacco e  
 d'alcool.

«Non più di me, non più di chiunque altro»  
 mormoro risucchiato dalla sua vampa  
 e guardo di là dai vetri la calca  
 in cui tra poco sarò scomparso.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Vd. anche, § 2.2.2.

Giorgio Caproni, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, da *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, 1965 (Testa, 2005, p.25-28)

Amici, credo che sia  
meglio per me cominciare  
a tirar giù la valigia.  
Anche se non so bene l'ora  
d'arrivo, e neppure  
conosca quali stazioni  
precedano la mia,  
sicuri segni mi dicono,  
da quanto m'è giunto all'orecchio  
di questi luoghi, ch'io  
vi dovrò presto lasciare.

[...]

Ancora vorrei conversare  
a lungo con voi. Ma sia.  
Il luogo del trasferimento  
lo ignoro. Sento  
però che vi dovrò ricordare  
spesso, nella nuova sede,  
mentre il mio occhio già vede  
dal finestrino, oltre il fumo  
umido del nebbione  
che ci avvolge, rosso  
il disco della mia stazione.

Chiedo congedo a voi  
senza potervi nascondere,  
lieve, una costernazione.  
Era così bello parlare  
insieme, seduti di fronte:  
così bello confondere  
i volti (fumare,  
scambiandoci le sigarette),  
e tutto quel raccontare  
di noi (quell'inventare  
facile, nel dire agli altri),  
fino a poter confessare  
quanto, anche messi alle strette,  
mai avremmo osato un istante  
(per sbaglio) confidare.

[...]

Dicevo, ch'era bello stare

insieme. Chiacchierare.  
 Abbiamo avuto qualche  
 diverbio, è naturale.  
 Ci siamo – ed è normale  
 anche questo – odiati  
 su più d'un punto, e frenati  
 soltanto per cortesia.  
 Ma, cos'importa. Sia  
 come sia, torno  
 a dirvi, e di cuore, grazie  
 per l'ottima compagnia.

Congedo a lei, dottore,  
 e alla sua faconda dottrina.  
 Congedo a te, ragazzina  
 smilza, e al tuo lieve afrore  
 di ricreatorio e di prato  
 sul volto, la cui tinta  
 mite è sì lieve spinta.  
 Congedo, o militare  
 (o marinaio! In terra  
 come in cielo ed in mare)  
 alla pace e alla guerra.  
 Ed anche a lei, sacerdote,  
 congedo, che m'ha chiesto se io  
 (scherzava!) ho avuto in dote  
 di credere al *vero* Dio.

Congedo alla sapienza  
 e congedo all'amore.  
 Congedo anche alla religione.<sup>102</sup>  
 Ormai sono a destinazione.

Ora che più forte sento  
 stridere il freno, vi lascio  
 davvero, amici. Addio.  
 Di questo, sono certo: io  
 son giunto alla disperazione  
 calma, senza sgomento.

Scendo. Buon proseguimento.

---

<sup>102</sup> Vd. anche, § 2.2.8, p. 117.

Elio Pagliarani, in *La piet  oggettiva*, da *Lezioni di fisica e Fecaloro*, 1968  
(Pagliarani, 2006, p.168-169)

[...]

*ma come i matti che fanno piet   
ma alla lontana, in manicomio  
il matto singolo va rinchiuso e basta  
c'  di bello che loro se ne fregano*

autolesionismo – pensa alle madri! – quale componente  
di questa societ : ecco il discorso. E l'offesa  
per non potere per dovere riconoscersi<sup>103</sup>

Come offende d'inverno incontrare le notti alla stazione del verziere  
gli addormentati sul lastrico, da sentire il bisogno  
d'affrettare il passo spazzolare il cappotto chiedere  
perch  non mi assaltano?

Non   lo stesso? Ho scantonato? Dovrei insistere  
coi trofei di Lucia irridenti nel mio bagno?  
Meglio sciupare la composizione

con un brutto commiato. Certo  
qui non si salva la tua n  la mia faccia  
vorrei vedere se non fosse cos   
che si compisse nei versi la catarsi che bastasse  
questa piet  oggettiva che ci agghiaccia.

Franco Fortini, in *Dalla collina*, da *Questo muro*, 1973 (Testa, 2005, p.84)

[...]

Le voci sono vicine, amici sono, gente  
che bisogno non ha n  di me n  di s ,  
alzati parla.

---

<sup>103</sup> Vd. anche, § 2.2.2.



si è riempito di sudore, ho sfiorato  
una polmonite. Non d'amor di me  
si tratta, ma orrore degli altri  
dove io mi riconosco.

[...]

Giovanni Raboni, *Troppo poco profondo*, in *Cadenza d'inganno 1975* (Krumm & Rossi, 1995, p.884)

Anche così ti sembra  
di conoscerla: gli occhi  
che guardano in dentro, la fronte  
rischiarata da un acido. Non c'è  
da stare allegri, è tanto se riuscite  
a mettervi di fronte (una  
un po' più basso) e nel vuoto, bisbigliando  
con accenti di colpa, tentare  
di discolparti. – A volte non affiora  
che un rocchetto di polvere, ritagli  
d'una specie di plastica,<sup>105</sup> ossicini... A cosa  
serve, vorrei sapere, chi ha tempo  
d'interrogarli?  
                    se in alto, sulla sabbia,  
reclamano pale, secchielli,  
si mettono a scavare.

Biancamaria Frabotta, in *Affeminata*, 1976 (Alfano, et al., 2005, p. 201)

[...]

7.

Franano le coscienze  
un attimo prima che parta  
l'ultimo autobus. È l'ultima dispersione.  
Domani è lunedì mattina.  
Il rimpianto nasce già ricordo.  
Il rimpianto del potere che non hai.<sup>106</sup>  
Insinui perché la tua razza così ti vuole.  
Lei invece mi dà già la sua solidarietà.  
La vedi? Là, dall'altro marciapiede.  
È sola, in piedi, e parla con alfabeto muto.

---

<sup>105</sup> Vd. anche, § 2.1.7.

<sup>106</sup> Vd. anche, § 2.1.4.



Franco Fortini, *Perché alla fine*, da *Passaggio con serpente*, 1984 (Testa, 2005, p.87)

«Perché alla fine che cos'è  
 tutto il genere umano a paragone  
 della natura e della universalità delle cose?»  
 I ragazzi corrono senza fiato.  
 Le pinete scricchiolano nel sole.  
 Di qui la società è invisibile.  
 Ma se continuiamo a non volere la verità  
 sarà terribile la nostra via.<sup>107</sup>  
 È bene che lo sappiamo una volta per sempre.  
 La battaglia ebbe luogo prima del bivio  
 dove la strada fa una larga svolta.  
 Il nome lo rammenta Livio, lo storico antico.  
 E non guardate dove le stelle si riproducono? Non volete  
 nemmeno osservare le piccole persone  
 che stridono sotto le nostre scarpe?  
 Come l'agonizzante diventa un sasso lo sapete.  
 Come si butta via  
 die Leiche il cadavere spezzato lo avete visto.

Eugenio De Signoribus, (*riflesso*), da *Case perdute*, 1989 (Alfano, et al., 2005, p. 523)

una figura sola contro  
 tante sovrapposte  
 da più angolazioni esasperate  
 in fratture ammiccanti scorci  
 di selve pubiche dove campeggiano  
 inebriate formichine

una figura in penombra  
 incerta forse vuota  
 errante sull'acqua con un fare  
 inconcludente e una piega  
 malcelata volutamente all'angolo  
 della bocca

\*

dove la rete metallica inizia il confine  
 inizia anche lo sguardo il suo sforzo più acceso.

---

<sup>107</sup> Vd. anche, § 2.2.8.

Sulla piega dell'occhio i cespugli infittiscono  
 coprono rimasugli di pasti veloci lattine  
 schiume di notizie in squarci di giornale  
 salviette ai rovi bagnate di bandierine  
 inservibili mappe di facce sudate

[...]

Giancarlo Majorino, *[Ma chi sei tu?]*, in *La solitudine e gli altri*, 1990, (Krumm & Rossi, 1995, p.858)

Ma chi sei tu? persona somigliante,  
 estranea insieme, chiedo un po' pedante  
 mentre furiosi conversiamo in tanti.  
 Fisso lo sconosciuto rovistando  
 architetture e macerie, balzi e stralci  
 di un comparabile volto sgrumato.  
 I suoi occhi mi tengono lontano;  
 preferirebbe ci legassimo a un gioco:  
 ci sto e continua a misurare quel poco

che nega e torna, dentro e fuori, già,  
 la superficie e la profondità.  
 Metropolitane  
 e viali con le ali.

Stefano Dal Bianco, da *Stanze del gusto cattivo*, 1991 (Alfano, et al., 2005, p. 904)

[...]  
 Io sono nascosto dalle piante, ogni giardino  
 copre altre persone, e io conosco male  
 chi cammina con il vento sulla strada  
 [...]

Ivano Ferrari, da *Macello*, 1995, (Bersani, 1995, p.31)

La mia pelle ripulita e triste  
 il cuore glabro  
 il colorito bluastro

bene, io sono quello  
che stabilisce la commestibilità  
dei vostri miasmatici cibi.

Tutti in fila  
nudi  
appena sporchi di letame  
attendono la perfezione  
balbettando proteste  
il più intraprendente sodomizza il compagno davanti  
l'urlo che si alza è solo un anticipo  
la rivoltella a pressione frena lo scandalo  
ci sono vacche olandesi  
torelli  
e qualche cavallo.

Dove nasconderà le lacrime?  
Se la domanda pende sul cranio sfondato  
sfumo affannando versi  
subendo animali e cose.

[...]

Ivano Ferrari, da *Macello*, 1995, (Bersani, 1995, p. 42)

[...]

In bovine ninfomani  
sono state viste ovaie  
imbibite di seriosità  
è dubbio  
mancando un esame istologico  
se si tratti di edema genuino  
o infiammatorio  
oppure se ciò si deve  
ad un equivoco concetto  
di libertà<sup>108</sup>

[...]

---

<sup>108</sup> Vd. anche, § 2.2.1.

Elisa Biagini, *Noi ci tocchiamo*, in *L'ospite*, 2004 (Biagini, 2004, p. 115)

Noi ci tocchiamo  
con le forchette dei  
bracci-rami nostri,  
tagliati,

allineati come  
tovaglioli,

ci accarezziamo  
con delle presine.

### 3.2.5 Dissoluzione del sé per eccesso di *tecnologia del sé*

Dario Villa da *Architettura, pittura, fotografia*, 1980 (Alfano, et al., 2005, p. 447)

rimuoverò le schegge  
dei mille specchi gettati  
ovunque nella sala ad alterare  
senso e contorni

camminerò nell'aria  
pulita luminosa illuso forse  
di potere sciogliere un ben noto nodo,  
un fato fatuo, fuochi come enigmi

non potrò più distinguere,  
celesti, volta e intonaco, o dall'intimo  
l'esterno, antichi da mai visti luoghi  
andati con il tempo

cancellerò i cancelli  
mi muoverò tra minuti cristalli  
nell'agonia della luce nel prisma  
dell'io disperso in quei frantumi

Edoardo Sanguineti, da *Novissimum Testamentum*, 1986 (Testa, 2005, p. 187)

[...]

la vita ci consuma, e come un'acqua  
che si arrotonda le più quadre pietre  
così ci rode e morde e spolpa e spompa  
e spoglia e sbuccia e succhia, e ci smidolla:  
noi, l'uomo vivo, fa di pasta frolla:  
e, come un ghiaccio, che nel caldo ammolta,  
scioglie i muscoli e i nervi in triste colla,  
mentre ci svena il sangue bolla a bolla:

guardate agli occhi miei, che un velo vela,  
quasi sbavata nebbia sopra un vetro:  
guardate al polso mio, che forte trema,  
quasi criceto o acciuga, in rete o in gabbia:  
sopra la pelle mia, scriba tenace,  
il tempo ha inciso, con la sua lancetta,  
lungo e largo, alto e basso, in furia e in fretta,

la sua firmetta netta maledetta:

[...]

Stefano Dal Bianco, da *La bella mano*, 1991 (Alfano, et al., 2005, p.903)

[...]

Sono vicino e scrivo  
sono vicino e la paura di mancare il nesso  
fra me e me non ci ricorda niente.

[...]

Patrizia Cavalli, in *L'io singolare proprio mio*, 1992 (Alfano, et al., 2005, p. 167)

[...]

Ah smetti sedia di esser così sedia!  
E voi, libri, non siate così libri!  
Come le metti stanno, le giacche abbandonate.  
Troppa materia, troppa identità  
Tutti padroni della propria forma  
Sono. Sono quel che sono. Solitari.  
E io li vedo a uno a uno separati  
e ferma anch'io faccio da piazzetta  
a questi oggetti fermi, soli, raggelati.<sup>109</sup>

[...]

Enzo Minarelli, *6 MOLTITUDINE*, in *Poesie daccaso*, 1993 (Minarelli, 1993, p.33)

senti... il discorso è questo...  
c'è l'uomo gel c'è l'uomo goal  
c'è l'uomo ragno c'è superman  
c'è l'uomo matassa e l'uomo materasso  
c'è sempre l'uomo di chicchessia  
l'uomo di successo non è un omo di secondo piano

---

<sup>109</sup> Vd. anche § 2.1.7.

l'uomo sandwich e l'uomo usa e getta  
 l'uomo riciclato sia l'uomo impegnato  
 l'uomo delle pulizie è da buttare  
 l'uomo di fatica è da salvare  
 l'uomo chiave apre tutte le strade  
 l'uomo spettacolo varca i confini del patetico  
 l'uomo di paglia assai  
 l'uomo di chiesa non chiede non prega  
 l'uomo di lettere peggio  
 l'uomo della strada poveretto  
 l'uomo partita giammai un uomo senza qualità  
 l'uomo di punta l'uomo di gomma  
 l'uomo di giorno già omo sfiorito  
 l'uomo di sinistra assente  
 l'uomo base ha l'uomo scimmia  
 l'uomo radar sta per uomo guida  
 l'uomo uomo in via d'estinzione  
 l'uomo copertina è solo immagine  
 l'uomo immagine non dice niente  
 senza speranza l'uomo orso  
 ma questo è un altro discorso

Eugenio De Signoribus, *(all'occhiello)*, da *Istmi e chiuse*, 1996 (Testa, 2005, p.381)

- Attenti, salvo non è per sempre  
 l'orto che ciascuno in casa coltiva  
 e io so di un pieno torrente  
 che il giardino e il niente castiga!... –

la maschera che con un ghigno suona  
 per lasciare il messaggio a ogni sosta  
 ha nella voce una chiara forzatura  
 certo sfuggita a una natura morta<sup>110</sup>

-non c'è nessuno qui! non sono io  
 quello che ha il nome sulla porta!... -

---

<sup>110</sup> Vd. anche, § 2.1.5, p. 59.

#### **4 Il dibattito critico tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio**



#### 4.1 Il cortocircuito dei processi egemonico-culturali

Ma non è stagione d'avanguardia / quest'autunno declinante e fretto  
 né noi poveri figli di padri poveri / né questa lingua sudata e gonfia  
 usurata usurpata allevata a nerchia / e a kaos a koax e a lordame netto  
 no no non potremo farne 'còveri / di questo lattice che turpa e tronfia

di questo telemiele acre e scintillo / no no non ne verrà neanche trillo  
 o fischiosegno chiaro e netto gorgia / che gonfia rossa e tesa e tacchina  
 in trogo e barbiglia vènte bandiere / e incita a frusta a motti cocchiere  
 che dirige e narra il filo dell'orgia / nostra che crepa e ormai s'incrina

ma non è stagione da retroguardia / quest'inverno uso veltro e rabbio  
 questo nienteniente che fa gabbio / che dà gabbo e néva e discàrdia  
 ménte e scuora e pompa in vuoto / vuoto nulla che in rima percuoto

e vibra d'echiechi il niente e tutto / circonda e s'attorciglia il collo  
 e ammuta la mènente gli fa scollo / ch'ogni detto già mi sembra rutto  
 che strozza o bolla vòta vènere / d'aria sostanza bolsa chiacchere...

Lello voce, *Ma non è stagione d'avanguardia quest'autunno*, 1999

L'aspetto coercitivo e alienante delle scansioni temporali e la relativa contrazione dell'esperienza sostenuta dalla logica dell'accelerazione, che si pone come nucleo gravitazionale dello spazio poetico, si riflette anche sulla composizione del dibattito teorico-critico riguardo le condizioni di possibilità della poesia contemporanea.

A questo processo di contrazione temporale è riconducibile l'impossibilità, e alle volte emblematicamente anche il rifiuto (Garau, 2006, p. 18), di costruire rapporti di tipo egemonico-culturale là dove la dinamica di istituzionalizzazione attraverso la de-costruzione/ricostruzione delle idee particolari che diventano così dominanti è condizionata dal parossismo delle relazioni intrinseche alla velocità delle scansioni temporali che conferiscono a tale dinamica il carattere di istantaneità e coesistenza annullando di fatto qualsiasi tipo di polarità dialettica.

Risulta opportuno quindi descrivere, in senso cronologico, le tappe di quello

che può essere forse considerato l'ultimo confronto che segna il limite delle relazioni in senso egemonico culturale prodottosi in Italia, superato il quale verrà sancita la successiva parcellizzazione degli orizzonti d'attesa, la certificazione di un'idea omnicomprensiva di dissoluzione formale ad essa correlata e la cristallizzazione delle posizioni critiche che palesano il cortocircuito della trasmissione culturale promosso dalla compressione delle strutture temporali delle società iperaccelerate.

Si produce cioè un conflitto che sembra volere indicare vincitori e sconfitti volto a «conquistare un primato di persuasione, un primato ideologico, che permette di ottenere consenso e allargarlo» (Sanguineti, 2005, p. 13), ma la cui natura vedrà le istanze di entrambi convivere e intrecciarsi in modo residuale nell'inerzia culturale della stasi iperaccelerata.

Confronto nel quale in buona sostanza verrà sistematizzata “l'ilare convivenza dei generi” prodotta dalla drastica contrazione della dimensione temporale del conflitto, che verrà così ridotto a simulacro, già registrata come fenomeno *in re* da Berardinelli (2015, p. 47), e che sancirà il carattere parossistico e simultaneo dei processi decostruttivi-ricostruttivi del canone, delle relazioni egemonia/subalternità, il carattere alienato del moto browniano di un tempo in costante bilico tra stasi e mutamento, il conclamarsi della co-fusione in senso *midcult*<sup>111</sup> della Cultura Alta con una cultura *masscult* «indifferente agli standard» che non «promuove alcun tipo di dialogo tra gli individui» (Macdonald, 2018, p. 18) e, *last but not least*, la certificazione, e normalizzazione, delle contaminazioni formali dovute alla convivenza e intersezione dei mezzi di trasmissione non genetica dell'enciclopedia culturale. Andiamo quindi a ripercorrere quello che segna il momento in cui si configurano gli elementi che determineranno «la

---

<sup>111</sup> «In un'epoca così avanzata (1945, *n.d.r.*) la Cultura Alta non è più minacciata dalla Masscult, quanto da quell'ibrido nato dai rapporti contro natura che la Cultura Alta ha intrannetuto con esso. Si tratta di una variegata cultura intermedia che minaccia di assorbire entrambi i genitori. Questa forma - che chiameremo Midcult - ha le stesse caratteristiche della Masscult (la formula, le Reazioni Controllate, il rifiuto di qualsiasi standard qualitativo a favore della popolarità) ma le nasconde per pudore sotto la foglia di fico qualitativa. Nel Masscult il trucco è scoperto: piacere al pubblico con ogni mezzo. Il Midcult, invece, attira il pubblico in due modi diversi: da una lato finge di rispettare i canoni della Cultura Alta, dall'altra, a conti fatti, li annacqua e li volgarizza» (Macdonald, 2018, p. 58).

convivenza tra un radicalismo teorico che fa il proprio paio con l'opposto e stanco prolungarsi di una cultura umanistica tradizionale» che Ferroni avrà modo di descrivere successivamente (Ferroni, 2010, p. 35), a dimostrazione del dispiegamento dell'orizzonte culturale cristallizzato connesso alla stasi-iperaccelerata.

## 4.2 Il convegno di Bologna del 2003

Tra l'otto e l'undici maggio del 2003 si tenne a Bologna un convegno che tentò, se pur con certo tono celebrativo, di ricostruire, attraverso la testimonianza dei protagonisti e la mediazione di un comitato scientifico composto da Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini, il significato storico e i frutti del lavoro teorico e testuale del Gruppo 63 a quarant'anni di distanza dalla sua fondazione (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005).

Durante lo svolgimento del convegno si svilupparono cinque tavole rotonde che videro l'intervento diretto dei promotori e fondatori del gruppo, nonché l'adesione al confronto di coloro che sono stati ritenuti implicati nel riprendere e svolgere alcuni dei percorsi in un certo qual modo preconizzati dal lavoro svolto dai membri della neoavanguardia.

Così Edoardo Sanguineti interveniva nell'esposizione del ruolo storico che in campo letterario aveva assunto l'esperienza del Gruppo 63, come spartiacque e avvio di una fase nuova della prassi poetica in Italia le cui componenti vennero duramente criticate dal professore genovese:

«Da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo. Dopo di noi il diluvio. E avevamo ragione [...] perché poi arrivò il postmoderno e questo fu culturalmente la fine di un'epoca. Postmoderno è una delle parole più infami e oblique [...] salvo su un terreno, quello dove nacque (e quindi indebitamente estes), che è quello dell'architettura [...] Tutto il resto è un'applicazione assolutamente abusiva e, quando è applicato alla letteratura, alla cultura delle scienze umane, produce mostri perché qualunque tipo di motivazione venga data per questa proiezione, è un po', come il citazionismo, poniamo, come caratteristica del postmoderno. Ma noi eravamo iper-citazionisti, Dante Alighieri era un ipercitazionista, la cultura è un gioco che si sviluppa continuamente nelle dialettiche del vecchio e del nuovo» (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005, p. 90)

Nel fare una breve ricognizione sulla pratica del citazionismo in questa sede si dirà solo che la differenza fondamentale tra il citazionismo che sostanzia gran parte dei meccanismi del processo di trasmissione della tradizione opposto ad un citazionismo consapevole e dichiarato è da individuare nella

elaborazione teorica che lo sorregge e dalla conseguente ri-funzionalizzazione esplicita dei “lacerti” che, oltre a riattivare e riconfigurare le possibilità significanti dei passi citati, comportano l’importante assunzione allo stato di macro-segno della parte citata stessa sia in sede originale sia nella sede che la rinnova, determinando una intertestualità ibrida decisamente più densa e che oggi incorpora anche lacerti testuali provenienti non solo, ad esempio, dall’oralità mediata, ma anche dalla più fitta trama dei linguaggi che sorreggono la testualità diffusa, di tipo semiotico, promossa dall’indistinguibilità tra *realtà vissuta* e *realtà virtuale* consustanziale alla sovrapposizione tra esperienza comune ed esperienza estetica prodotta dalla logica dell’accelerazione.<sup>112</sup>

Lello Voce, in rappresentanza dello sperimentalismo del Gruppo *Baldus*, che confluì nel più ampio Gruppo'93 costituitosi nel 1989, rispose così alla dichiarazione di Sanguineti da cui trasse poi una serie di considerazioni ben precise:

«Il problema del Gruppo '93 ovviamente non è il problema di come sia nato, di chi ne facesse parte, o di quando sia nato, o morto, piuttosto sarebbe interessante metterci d'accordo su cosa fosse in realtà. Per iniziare a rispondere a questa domanda vorrei partire da una frase che ha detto Sanguineti stamattina, una frase molto interessante, che era: *après moi le déluge!* Bene, a questo io mi sento di rispondere qui con estrema chiarezza: *et moi, je suis le déluge* [...]. Esistono vari tipi d'avanguardia [...] ma esiste poi un tipo d'avanguardia particolare, che io purtroppo conosco molto bene, che è *l'avanguardia mio malgrado*. [...] Il Gruppo '93 quand'è nato non era un'avanguardia né mai lo è diventato, perché gruppo non è sinonimo di avanguardia, e il nostro rapporto con il 63 è stato continuamente mediato [...] da quella che qui, permettendomi un gioco di parole con i titoli di due libri di Harold Bloom, chiamerei *la anxiety of misreading*» (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005, p. 268-271).

Questa dichiarazione nasce in risposta all'accusa di epigonismo che certe manifestazioni estetiche degli anni Ottanta sembravano scontare in virtù di una contiguità spesso evocata con alcune delle pratiche tipiche delle avanguardie. In realtà, tale accusa mossa nei confronti di alcune delle poetiche degli anni Ottanta risulta forzosa, se non addirittura impropria, nella misura in cui non tiene conto della profonda differenza dei contesti in

---

<sup>112</sup> Vd. § 2.1.6, p. 65-66.

cui i due fenomeni, avanguardia e recupero di modalità dell'avanguardia, emergono. In tal senso ecco la dichiarazione di Voce:

«Per fare un'avanguardia [...] occorrono le condizioni storiche perché questa avanguardia possa vivere e realizzarsi. L'avanguardia è sempre anche un problema di contesto e non solo di testo. [...] noi non potevamo essere un'avanguardia, non avevamo una filosofia della storia che ce lo permettesse, dunque non avevamo una direzione, un inizio e una fine, un davanti e un dietro, non avevamo un mondo bipolare, ma globale, non avevamo la rivoluzione ma (poveri noi!) il Pensiero Debole. [...] Noi non volevamo interrompere la comunicazione, noi quella comunicazione la volevamo ripristinare. [...] se ci interessava Costa, se ci interessava la Vicinelli è perché loro cercavano un contatto con il corpo, attraverso la voce della poesia. In questo ci siamo confrontati, non potevamo fare altrimenti, anche con il resto del gruppo 63. Abbiamo imparato moltissimo da tutti loro, abbiamo dialogato con loro, ma non abbiamo mai accettato di essere [...] *un'avanguardia nostro malgrado*» (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005, p. 269-270).

Si noti come si renda chiaro, nel descrivere i termini del confronto con il Gruppo 63, il riferimento alla fine di un mondo bipolare che produce, nella suo diventare globale, un senso della storia assolutamente contingente e la scelta di avvalersi dei risultati di quei poeti che tendenzialmente si avvicinavano ad una fisicità, ad una corporalità del livello espressivo e che, in virtù di una riattivazione della comunicazione, fanno appello alla «voce della poesia», ossia a quella prassi poetica che tenta la via di una riattivazione dell'esperienza attraverso la concretezza del contatto (e *Contatto* sarà non a caso l'emblematico titolo di un lavoro di Tommaso Ottonieri, pubblicato nello stesso anno dello svolgimento del convegno in questione).

Altro elemento interessante che emerge durante il convegno di Bologna è il riferimento per tendenze agli scrittori del passato, approccio che deriva dalla scoperta della «fine normativa della tradizione» sottolineata all'interno del Gruppo *Baldus* e da cui si traggono anche importanti indicazioni in merito alle scelte dei canali di comunicazione tipiche del lavoro del poeta, sempre votate alla ricerca di una esplicita fisicità dell'espressione.

Ecco l'affermazione di Voce:

«[...] sfido chiunque a trovare un solo punto in cui il gruppo '93, o almeno il gruppo che si riferiva a "Baldus", abbia mai pensato di, o voluto, essere un'avanguardia. La rivista che abbiamo fondato si chiamava "Baldus", non "Sedici", e questo è un riferimento preciso a una certa tradizione più che ad una certa avanguardia, e quando ci si riferiva al Gruppo 63 [...] era evidente la nostra scelta precisa di campo [...] che faceva riferimento all'oralità di Pagliarani, o all'opera-poesia di Balestrini, certo, ma faceva riferimento anche a Vicinelli, a Costa, a Spatola più che a certa produzione "letteraria" e in "lingua". E prima di loro a Villa. Per quanto mi riguarda potrei citare addirittura Jahier, Leonetti, addirittura Zanzotto, o addirittura certo Fortini "politico". Ma certo Sanguineti ha ragione: *après lui, le déluge*. Il gruppo 63 costituisce davvero la fine, o meglio una fine. Quella del Moderno e del Novecento [...]» (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005, p.269).

Lello Voce fa in tal senso della fine della modernità, con allusione all'avvento della postmodernità, una categoria oramai affermata a cui non ci si può sottrarre e verso la quale il Gruppo 63 ha le sue responsabilità in campo letterario riguardo al suo sopraggiungere.

Il postmoderno dunque come «punto d'arrivo [...] uno stato di fatto», su cui dibattere e discutere dialetticamente e che si manifesta come necessità di ricostruire un «orizzonte comune» assente (Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N., 2005, p. 271). In tal senso si comprende l'intenzione pregressa, espressa da Voce su un articolo di «Allegoria» del 1991, di «creare un terzo polo accanto ai "postmoderni" ed agli "antipostmoderni", cioè quello di un "postmoderno critico" che è "contemporaneamente postmoderno e non conciliato"» (Jansen, 2002, p.161). Postmoderno critico attraverso il quale, come indica Luperini, «ristabilire progettualità, sintassi, allegorismo là dove il postmoderno vede solo giustapposizione, paratassi, simbolismo» (Luperini, 1991, p. 9). L'attacco sferrato da Sanguineti al postmoderno e ad una delle sue pratiche letterarie più tipiche, ossia quella dell'ipercitazione e conseguentemente del montaggio, che paradossalmente per Sanguineti –seppur riferendosi in linea di principio alla narrativa- è comunque pratica paradigmatica per la costituzione della sensibilità del Novecento (Sartirana, 2018, p. 81), risulta essere quindi in un certo qual modo un attacco in autocontraddizione rispetto ad una delle conseguenze più immediate del lavoro di svecchiamento della cultura posto in essere dalla eterogenea esperienza del Gruppo 63, ossia l'infiltrazione nel

dibattito culturale di un'idea di modernità postuma, la cui acquisizione e valutazione spetta alle generazioni posteriori al fenomeno della neoavanguardia.

Giunti a questo punto della trattazione ci si può soffermare su ciò che si volle intendere a Bologna nel 2003. Ci troviamo di fronte ha una visione simile a quella espressa da Romano Luperini in merito al ruolo svolto dalle avanguardie degli anni Sessanta (Jansen, 2002, p. 157), nella quale si propone l'idea di un fenomeno interno al *continuum* storico, tesi dettata dalla considerazione che l'operato del Gruppo 63 si sviluppi più propriamente sull'assenza di una delle principali caratteristiche di un'avanguardia, ossia la mancanza della dimensione dialettica del "sabotaggio" a cui corrisponde invece un «rinnovamento culturale volto ad adeguare le strutture ideologiche e le poetiche letterarie al nuovo momento economico e sociale» (Jansen, 2002, p. 157) e che viene sostenuta, seppur con presupposti antinomici tendenti alla riduzione della portata del lavoro de *I novissimi*, anche da Piccini.<sup>113</sup> In tale senso la neoavanguardia degli anni Sessanta non si fa più liquidatrice di modelli, ma promotrice di un modello altro e in quanto tale tradizione tra le altre da cui liberamente attingere senza necessariamente presupporre filiazioni precise. In secondo luogo, si evidenzia un senso esaurito della storia che sfocia in una percezione sincronica e simultanea alla luce della quale, conclamandosi l'idea del "tutto è stato detto",<sup>114</sup> tra le soluzioni di riattivazione del livello espressivo della comunicazione si predilige la tecnica del montaggio critico e soprattutto si contempla la fisicità dell'espressione

---

<sup>113</sup> «[...] *I novissimi* segnano davvero una frattura? o piuttosto cadono come proposta estremistica che non arriva a incidere più di tanto (non si dice per nulla) nello sviluppo in corso delle esperienze principali, già chiaramente avviate ad evadere da ogni vincolo di discendenza ermetico-simbolista? Credo sinceramente che la seconda opinione sia più vicina al vero. Mi pare cioè che rispetto alla dinamica già in marcia della poesia secondonovecentesca, quello della neoavanguardia sia uno scarto ulteriore, influente sui coetanei e sui più giovani piuttosto che sugli attori già in forze sulla scena (qualcosa di simile ha sostenuto, fra gli altri, Stefano Verdino» (Piccini, 2005, p. 19).

<sup>114</sup> La questione della ridondanza nell'arte è questione aperta già nel periodo di formazione della neoavanguardia italiana e infatti un artista concettuale come Douglas Huebler scriveva, nel 1969, che: «il mondo è pieno di oggetti, più o meno interessanti; non ho voglia di aggiungerne altri» (Goldsmith, 2019, p. 7).



e la realizzazione della sua corporalità come una delle tecniche di riappropriazione del reale, soprattutto in senso performativo, con cui la poesia possa poi cominciare ad interferire per ricostruire, in buona sostanza, un contesto di tipo “materico” volto a ripristinare la dimensione autentica dell’esperienza attraverso la poesia.

Per comprendere però le cause che hanno indotto i partecipanti al convegno di Bologna ad esprimersi in questi termini, risulta opportuno ripercorrere le tappe che hanno contribuito a determinare la natura e gli esiti di questo, in buona sostanza ultimo, confronto di tipo dialettico visto e considerato che, a dimostrazione del congelamento del dibattito contemporaneo, le stesse identiche puntualizzazioni emerse nel convegno di Bologna vengono ancora utilizzate in tempi recentissimi (Coluccio, 2020).

### 4.3 La crisi del Sessantotto. Gli anni Settanta

Negli anni Sessanta un posto di assoluto rilievo nel panorama della produzione poetica italiana e indubitabilmente da attribuire alla neoavanguardia.

Il portato teorico elaborato all'interno del Gruppo 63 ebbe infatti l'effetto, anche se inizialmente in modo non programmatico, di inserirsi all'interno di quel diffuso clima di crisi ed esigenza di rinnovamento che, prodottosi - come puntualizzato in sede introduttiva- negli anni Cinquanta, determinerà una «frattura» una «discontinuità tra la prima e la seconda parte del secolo (XX, *n.d.r.*), con una forte accelerazione delle dinamiche innovative e di rottura intorno agli anni Sessanta-Settanta» (Piccini, 2005, p.17) e imporrà al dibattito critico dell'epoca una riflessione profonda sul ruolo della poesia, della lingua e del linguaggio (o i linguaggi) che la possono veicolare. Il senso della nascita del Gruppo 63 derivava quindi dalla volontà di suggerire nuovi percorsi possibili in un contesto che unanimemente esigeva un ripensamento della prassi poetica.

La neoavanguardia rappresenta così uno dei movimenti maggiormente studiati, anche e soprattutto, per le ripercussioni sul dibattito riguardo al "fare" poesia che il suo manifestarsi ha determinato.

Nell'immediato futuro che seguì alle collaborazioni maturate nell'ambiente che faceva riferimento a *il verri*, la sensazione che si ebbe riguardo all'apparizione della neoavanguardia fu con il senno di poi duplice. La neoavanguardia, infatti, costituì sì un movimento rinnovatore che palesò con forza la necessità di un ripensamento cosciente della funzione culturale della poesia (Berardinelli, 2015, p. 48) che veniva sino a quel momento vissuto come sensazione diffusa, che seppe quindi scuotere la cultura italiana e anticipare, in una certa misura, la trasformazione culturale degli anni seguenti, ma che allo stesso tempo contribuì ad amplificare la condizione di "spaesamento" descritta in apertura di questo lavoro di tesi. Nel 1968, durante li anni della contestazione studentesca, si certificò infatti

la precoce consunzione dei lavori di collaborazione tra gli esponenti del Gruppo 63; alcuni come Antonio Porta (Porta, 1979) sono soliti indicare con la chiusura della rivista «Quindici» l'atto finale dell'esperienza che cominciò con *I Novissimi*, e l'inizio di una frammentazione delle posizioni da essa derivate, che si acutizza tra il 1969 e il 1970.

Durante le tensioni e le polemiche degli anni Sessanta, la protesta contro la società e la cultura coeva portò la neoavanguardia ad una riflessione critica entro la quale si impegnò in un'aggressione dell'orizzonte culturale idealistico che la precedeva e delle sue risorse linguistiche. Il Gruppo 63 si determinava così come reazione ad un lirismo postermetico e idealistico di certa cultura di estrazione crociana, appartenente anche all'area della critica marxista,<sup>115</sup> percepito però come esausto e autoreferenziale in quanto privato, negli anni del dopoguerra, delle drammatiche condizioni storiche che lo avevano promosso e incentivato (Eco, 2005, p. 20-43).

Si teorizzò e praticò la illeggibilità del testo, in un confronto ingaggiato senza esclusione di colpi contro il linguaggio e la cultura precedente di cui era espressione. Questa concentrazione sulla teoria, sui metodi, sul rinnovamento formale, sulla specificità ideologica dei linguaggi e delle loro facoltà rappresentative e del loro possibile incontro-scontro in base al principio di una loro reciprocità, ebbe come conseguenza la riappropriazione di una serie di strumenti ed atteggiamenti operativi propri delle avanguardie storiche. Largamente si è discusso in merito al periodo immediatamente posteriore a quello della neoavanguardia. Ciò che è senza dubbio evidente è che, con l'apertura dell'epoca delle contestazioni e la disgregazione del Gruppo 63, si aprì un nuovo momento per la poesia in Italia.

Sulla scia dell'irrigidimento delle tensioni ideologiche che seguirono ai drammatici conflitti sociali, civili e politici all'inizio degli anni Settanta, la poesia sembrò non essere più capace di incidere sulla realtà non riuscendo,

---

<sup>115</sup> In questa appartenenza è da inserire il serrato confronto, durante la seconda metà degli anni Cinquanta, tra le riviste «Il Verri» e «Officina» (Garau, 2006, p.3-4), che ha sorretto la successiva emersione della neoavanguardia.

dal proprio isolamento, ad andare incontro alla necessità di azione e al desiderio di una svolta che le proteste inaugurate nel '68 esigevano e che trovavano nella musica e nella canzone un efficace strumento di diffusione. Queste furono alcune delle cause che alimentarono una revisione del valore della poesia e stabilirono il recupero di modalità performative e l'intersezione di linguaggi provenienti da arti "esterne" al lirismo, come possibile atteggiamento operativo volto ad un rinnovamento delle possibilità espressive, anche attraverso nuovi possibili canali di divulgazione. Nasce in questo senso un approccio che tenta la via di una poesia pensata come esperienza diretta che in Italia venne promosso dalle riviste *Tam Tam* (1971) e *Baobab* (1978) che già gravitavano nell'orbita sperimentalista della casa editrice, e rivista, *Geiger* (1967) fondata dai fratelli Adriano, Maurizio e Tiziano Spatola e che inaugurò il momento delle letture poetiche, dei festival, dell'opera-poesia della poesia sonora, concreta e visuale (Fontana, 2007, p.49-76).

La poesia si recupera non solo come atto individuale, ma anche come possibilità e necessità di parlare alla gente. Nascono innumerevoli gruppi spontanei, associazioni di operai, di giovani studenti, gruppi femministi che creano le proprie riviste, pubblicano i propri quaderni e offrono letture poetiche. La poesia, sotto l'azione dei progetti di aggregazione collettiva, si spettacolarizza. Pur non essendo chiara la sua utilità pubblica, la necessità di fare poesia, in una nuova accezione dai confini dilatati, diviene un valore collettivo.

Dopo la difesa che la neoavanguardia fece di una poesia che tra le sue possibilità includeva l'illeggibilità e la non comunicazione come possibilità di adeguamento alle condizioni linguistiche ed extra-letterarie dell'epoca, nasce dunque una nuova tendenza che si schiera con la comunicazione e che avvia la sua fase germinale negli anni Settanta per poi dispiegarsi negli anni Ottanta.

Si afferma gradualmente la necessità di comunicare, di usare la voce o comunque di fare appello ad una intrinseca sensualità e concretezza della parola e del testo. Nascono in questo ambito i tentativi di recupero di un

linguaggio che acriticamente confida nelle sue possibilità comunicative nel quale: «[...] la poesia che diventa fatto comportamentale, destinato a una fruizione collettiva, nega piuttosto la separatezza dello scrivere, la sua "afonia", il carcere della pagina scritta in nome di una pratica diffusa di oralità. In essa si rilanciano, tra la fine degli anni settanta e l'avvio degli ottanta, le tematiche della corporalità, del vissuto, chiamate ad allearsi con l'espressione spontanea: ne risulta un ibrido tra soggettivismo estremo e proposta di un io collettivizzato e anonimo, policentrico e mobile, che si sente realizzato nei riti delle letture pubbliche» (Lorenzini, 1999, p. 154). L'insieme delle pratiche poetiche si frammentano all'interno di «[...] una situazione di libertà senza controllo, di crisi della ragione, che coincide con il massimo della dispersione, nella riscoperta del sentire, nel percepire libero» (Lorenzini, 1999, p. 166). Prima del logoramento degli impulsi progressisti della neoavanguardia, si impose dunque l'avversione nei confronti di qualsiasi tipo di costrizione e di norma che agevolò l'affermazione di una sfrenata creatività e di un'idea di attività poetica vissuta come cammino individuale.

Nel 1971 vengono pubblicati *Trasumanar e organizzar* di Pier Paolo Pasolini e *Satura* di Eugenio Montale. Raccolte che segnano una svolta fondamentale nel percorso poetico di entrambi «[...] in ragione delle, sebbene diverse, enormi sprezzature che l'uno e l'altro operavano sul corpo della tradizione e della lingua in ispecie. Montale nel suo piccolo-grande mondo metafisico; Pasolini nel suo grande e alieno mondo fisico: un mondo che sempre più fatalmente, era condannato a restringersi» (Cordelli, 2002, p. VI). Da entrambe le raccolte si deduce quindi la volontà, da parte di due tra i più influenti poeti del Novecento italiano, di agire in direzione di una rielaborazione dei propri moduli formali ed espressivi dovuta alla percezione di una contrazione del loro margine d'azione.

Tra il 1975 ed il 1976 si assiste a segnali che evidenziano come quello della poesia sia un mondo convulso in cui si avverte il presentimento della chiusura di una stagione poetica e l'apertura di una nuova. Il «Verri» dedica alcuni numeri alla poesia come quello del settembre 1976. Si recuperano e

rileggono le opere di autori più anziani: Luzi, Caproni, Giudici, Zanzotto. Ecco cosa scriveva nel 1976 Francesco Leonetti (1976, p. 52):

La verità, che non è la poesia,  
ma nel verso come nel segno trova  
una voce (oppure una sola armonia)

è questa che fa misura per noi:  
stiamo in contraddizioni passate  
estenuate, ripetute, per crisi,  
o noi viviamo una contraddizione nuova;

e allora non ci sono le cicatrici  
allora non ritroveremo errori,  
allora c'è una ragione anche di strada,  
di percorso, di svolta, perché:

viene il nuovo groviglio da quello,  
il nuovo tracciato, la nuova difficoltà,  
e non è quello che era, carico d'età.  
[...]

Francesco Leonetti, *Col principio di contraddizione* VV.1-14

Si pubblicano raccolte quali *Il muro della terra* di Giorgio Caproni (1975), *Il disperso* di Maurizio Cucchi (1976) o *Somiglianze* di Milo De Angelis (1976). Caproni non pubblicava dal 1968, per Cucchi e De Angelis si tratta del primo libro pubblicato. A partire dal 1975 si assiste anche ad un proliferare di raccolte antologiche, ognuna organizzata secondo un proprio orientamento, ognuna rivelatrice di una concezione propria della poesia, ma tutte egualmente importanti perché in esse vengono pubblicati poeti molto giovani, allora sconosciuti. Nel 1975 viene pubblicata *Il pubblico della poesia* (Berardinelli & Cordelli, 2015), a cura di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli, in cui appaiono antologizzati per la prima volta sia Cucchi che De Angelis e all'interno della quale era presente l'oramai celebre saggio introduttivo di Berardinelli intitolato significativamente *Effetti di deriva*.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> È estremamente significativo ricordare, in questa sede, il riferimento al titolo del saggio di Berardinelli, a quarant'anni di distanza, da parte dei curatori di *Parola Plurale* che ne capovolgeranno emblematicamente i termini in un efficacissimo *Deriva di effetti* (Alfano, et al., 2005, p. 31).

In esso si registra criticamente il presentimento di una deflagrazione generalizzata che, ripercuotendosi sui processi di tipo egemonico culturali, sancirà l'inizio del congelamento del dibattito sulle condizioni di possibilità della poesia contemporanea attraverso la descrizione di uno stato di sospensione delle poetiche che determina una paralisi delle possibilità costitutive del canone (Berardinelli, 2015, p. 52). Sovraffollamento e paralisi che preludono chiaramente all'idea di "convivenza di mondi diversi" così come postulata dal modello culturale della stasi iper-ccelerata e approfondito nella parte teorico- metodologica. Il quadro descritto da Berardinelli è infatti quello di un contesto nel quale ad un sovraffollamento dovuto ad un principio "espanso" di autodeterminazione dell'artista,<sup>117</sup> che per primo sembra affliggere la poesia e che crea un cortocircuito tra chi "produce" e chi "riceve" poesia determinando il carattere autoreferenziale di un'arte che viene prodotta e consumata dagli stessi soggetti, corrisponde una fibrillazione del canone all'interno del quale: «La produzione di testi letterari e critici si è moltiplicata. Tutti i generi hanno ripreso a fiorire simultaneamente in una situazione non più di conflitto ma di ilare convivenza» (Berardinelli, 2015, p. 47).

---

<sup>117</sup> «Chi ha provato a scrivere nell'arco degli ultimi cinque, dieci anni (1965/1975, *n.d.r.*) [...] è approdato in tempi recentissimi nella terra delle ristrutturazioni culturali, di fronte a un mercato letterario che riprende a espandersi, e che torna a incoraggiare la costruzione di personalità avventizie e posticce intorno all'asse della vocazione letteraria. Se fino a ieri pensarsi scrittori era ancora un'operazione molto ardua, ora alcuni o molti ricominciano a farlo con ritrovata disinvoltura. Anche se la quota di falsa coscienza che sono costretti a pagare perché i conti tornino è alta» (Berardinelli, 2015, p.48).

#### 4.4 L'emersione della tendenza *neo-orfica*

In questo clima di fibrillazione, nel 1978 appare un'antologia dal titolo *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro (Pontiggia & Di Mauro, 1978).

Rispetto al tono storico-descrittivo de *Il pubblico della poesia*, questa antologia assume una posizione netta nel presentare una propria concezione della poesia.

*La parola innamorata* è infatti un lavoro di selezione che tradisce senza mezzi termini la volontà di opporsi alla critica storica, alla semiologia, al formalismo, allo strutturalismo e a qualsiasi avvicinamento al testo che non sia puramente linguistico; è un progetto che fugge dagli studi sociologici, dalle pretese scientifiche contro i quali propone, per la poesia, approcci assolutamente differenti.

I curatori Pontiggia e Di Mauro si impegnavano in tal modo a recuperare esplicitamente una poetica del simbolo, la cui contestazione fu tra i primi obiettivi della neoavanguardia, e che, in virtù di tale recupero, ricorre alla riattualizzazione del mito avvicinandosi in tal modo alla pratica ermetica.

Inoltre, la parola poetica risulta *innamorata* e, per tale motivo, si fa volo, furore orfico, distanza calcolata dal reale.

Il mito dunque come simbolo di una parola ritrovata da opporre al paradossale eccesso informale indotto da un formalismo diffuso<sup>118</sup> prodotto dalla violenta democratizzazione generale della cultura che dispiegava i suoi primi effetti proprio con la massificazione in senso *midcult*<sup>119</sup> di alcune delle prerogative dell'avanguardia. Un recupero volto al valore dell'anima, dell'uomo, della naturalezza, dell'eroe, del destino che avranno come effetto quello di certificare, a loro volta, la massificazione delle modalità operative proprie di quel titanismo romantico che aveva sostenuto il principio di autodeterminazione dell'artista a suo tempo teorizzato da

---

<sup>118</sup> Vd. § 2.1.3.

<sup>119</sup> Vd. anche, n. 111.



Apollinaire (Perniola, 2015, p. 9). L'apparizione di questa antologia inaugurò così l'affermazione di una tendenza successivamente definita come *neoromanticismo* o *neo-orfismo*, che si sviluppa in parte sulla rivista «Niebo» diretta da Milo De Angelis.

*La parola innamorata*, con il dibattito che si innescò, si rivelò dunque non la semplice pubblicazione di un'antologia, se semplice mai sia pubblicare un'antologia, ma una vera e propria presa di posizione poetica nel cosmo della "deriva" indicata da Alfonso Berardinelli.

In essa si manifestò dunque, contribuendo così ad alimentare quella sensazione di spaesamento che contraddistingueva il simultaneo fiorire di posizioni individuali rispetto al ruolo della poesia, una tendenza.

La pratica poetica tendeva a discutere in merito ad una propria autonomia ontologica attraverso cui fondare l'idea di una dimissione dell'impegno e di un suo slegamento dalle condizioni extra-letterarie. Non a caso, sul finire degli anni Settanta, Luigi Ballerini, già allora da alcuni anni insegnante presso varie università americane a cui affiancava il suo lavoro di critico e poeta, organizzava presso la New York University un simposio il cui oggetto della discussione era "Ontologia e Referenza della poesia italiana contemporanea" in cui si discuteva, e in parte sosteneva, che «il linguaggio della poesia, tende ad una sua "ontologia", in parole povere a una verità e consistenza autonoma nei confronti di qualsiasi riferimento a cose, oggetti, realtà date, funzioni grammaticali irrigidite, significati presunti.» (Giuliani, 1984, p. 211).

Alfredo Giuliani puntualizza però, a chiusura del saggio del 1979 che riferisce di tale incontro, come anche la speculazione più articolata che esprime esplicitamente un'idealistica deresponsabilizzazione del ruolo storico-documentale della poesia e del suo linguaggio rivela, anche se in negativo, alcuni dei tratti dell'epoca di cui è espressione (Giuliani, 1984, p. 211-214), e circoscrive così la fase germinale dei termini di un confronto che di lì a poco si sarebbe sviluppato.

Significativa in tal senso risulta essere un'altra raccolta antologica apparsa sul finire degli anni Settanta, precisamente nel 1979. Si trattava della *Poesia*

*degli anni Settanta* a cura di Antonio Porta con prefazione di Enzo Siciliano (Porta, 1979). Con tale lavoro Antonio Porta tentò non solo di costruire una visione organica della produzione poetica degli anni Settanta, ma di proporre anche un'operazione editoriale che avrebbe dovuto incidere su più livelli con l'obiettivo di superare i problemi e le limitazioni che il genere antologico presupponeva. In virtù di tale intenzione Porta costruisce così un libro orizzontale, preoccupandosi più della trattazione dei testi che di quella dei singoli autori presentati, con l'obiettivo di creare un libro capace di disinnescare la disgregazione in *tendenze* nella quale il canone novecentesco si era incamminato. L'antologia si presenta divisa in dodici sezioni e in ognuna si raccolgono poesie dei libri ritenuti più importanti apparsi tra il 1968 ed il 1978, più una sezione finale di poesie inedite intitolata *Verso gli anni Ottanta*. Vengono presentati 85 autori che Porta considera indispensabili per indicare i cammini percorsi dalla poesia italiana negli anni Settanta: dalla poesia di satira sociale, alla poesia femminista sino alla lirica più recente. Si va dai poeti nati alla fine dell'Ottocento e all'inizio del secolo passato (Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Sandro Penna, Leonardo Sinigaglia), sino ai più giovani Milo De Angelis, Enzo Di Mauro, Valerio Magrelli. Tra queste due generazioni vengono riportati autori nati tra il 1910 ed il 1920 (Franco Fortini, Elsa Morante, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Attilio Bertolucci, Edoardo Cacciatore, Giorgio Caproni...); tra il 1920 e il 1930 (Luciano Erba, Giovanni Giudici, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto...); tra il 1930 ed il 1940 (Nanni Balestrini, Nanni Cagnone, Fabio Doplicher, Tomaso Kemeny, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, Gregorio Scalise, Valentino Zeichen e lo stesso Antonio Porta); tra il 1940 ed il 1950 (Dario Bellezza, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Biancamaria Frabotta, Giorgio Manacorda, Adriano Spatola, Patrizia Vicinelli, Cesare Viviani). Per alcuni, i più anziani, il periodo esplorato dall'antologia rappresenta il termine cronologico ultimo della loro produzione poetica; per i più giovani l'inizio del proprio percorso nel cosmo della deriva indicata da Berardinelli. Si noti come l'elaborazione e la strutturazione dell'opera, nascendo dalla volontà di conciliare attraverso il

principio di esaustività la deflagrazione dei percorsi poetici scatenatasi durante gli anni Settanta, contribuisca comunque a consolidare un'idea di giustapposizione di mondi diversi, il cui sopraggiungere era stato poco prima descritto da Berardinelli.

Anche quest'antologia però, se pur creata con l'intento di non assumere il ruolo di indicatrice di percorsi, in virtù del suo carattere conciliante veicolava *in nuce* quella che di lì a poco si sarebbe proposta come una delle implicazioni più urgenti conseguenti alla riproposizione di una poesia di evasione, conformista, votata ad un simbolismo di maniera spesso perturbato da condizioni storiche a cui non riesce a sottrarsi:

«È davvero varia [...] la tipologia della “deriva”: se il soggetto vi si dissemina, non giunge però a neutralizzarsi, restando anzi protagonista in maniera onnivora, sino all'ossessione. È un io immerso nella pratica quotidiana [...] che nulla ha da spartire con l'io lirico istituzionalizzato. Neppure chi teorizza [...] con linguaggio intenzionalmente delirante, tra esaltazione di impulsi vitali, afflato cosmogonico, ritmi giocosi, la riscoperta della poesia come canto liberatorio, sottratto ad ogni forma d'intellettualizzazione, riattiva la centralità di quell'io: e infatti gli esiti di scrittura “innamorata” smentiscono spesso nei fatti, e cioè nell'inquietudine metrica che si accompagna al disarticolarsi logico del segno, nell'interferenza di generi e di stili, una creatività data come assoluta» (Lorenzini, 1999, p. 159).

Negli anni Settanta emerge dunque una spettacolarizzazione ludica e selvaggia della poesia che, pur esaltandone l'aspetto comunicativo, si faceva strumento del perpetrarsi dell'autocompiacimento di un io alienato narcisisticamente incapace di auto-destituersi, e di “poesia dell'effimero” ci riferirà Giulio Ferroni.<sup>120</sup>

In stretto rapporto con tale spettacolarizzazione si propone, in un ambiguo rapporto di reazione e adeguamento, un'operazione culturale volta ad incentivare la riproposizione di poetiche alimentate dal gusto per il mito e contigue, per il loro ruolo storico, alla pratica ermetica. Poetiche che di fatto,

---

<sup>120</sup> «Nel secondo Novecento si sono più volte riproposte bislacche utopie di liberazione indeterminata della parola poetica, entusiasmi di espansione universale della poesia, di estetizzazione felice dell'intero orizzonte sociale. Ma questo si è collegato, presso le generazioni più giovani, a una vaporizzazione della coscienza teorica, a una evanescenza dell'impegno e del rigore tecnico e linguistico, e una vera e propria assenza di pubblico, se si escludono effimere occasioni di esaltazione spettacolare, di proiezione della poesia in *happening*, in pura presenza vuota» (Ferroni, 2009).

essendo supportate dal recupero di alcune componenti tipiche dell'irrazionalismo, innescavano e promuovevano un processo di dismissione delle componenti storico-dialettiche, razionalistiche e pragmatiche dell'agire poetico.

Conseguenza di ciò fu la plateale estromissione e la chiara volontà di compromissione del momento sperimentale, di ricerca - e dunque potenzialmente conflittuale- a cui sostituire ed opporre una poesia concepita come «attimo di grazia superflua» (Pontiggia & Di Mauro, 1978, p. 9) Poesia che, nel suo conclamato conformismo, subordinandosi alle logiche di «un'editoria sempre più improntata al managerismo gretto e di corta gittata e sprovvista di alcun progetto culturale» (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 31), non solo si adeguava alle direttive di un mercato che, all'inizio degli anni Ottanta, imponeva a suo danno il ritorno di una narrativa di consumo come genere di maggiore spendibilità economica, ma volentieri si prestava all'ormai evidente «tentativo di esorcizzare [...] lo spettro della trasgressione e della rivolta, per un'estetica dei buoni sentimenti e della leggibilità immediata, preliminarmente garantita e protetta dall'autorità della firma» (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 14).

In tal senso, ciò che sottintendeva l'alleanza stretta tra Antonio Porta ed Enzo Siciliano, l'uno esponente di punta dello sperimentalismo e l'altro «stereotipo della "reazione" culturale» (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 14), nell'operazione editoriale della *Poesia degli anni Settanta* risultava essere un «atto definitivo di consacrazione e di avallo dell'ufficialità più acclamata [...] che si spinge a fare dell'ecllettismo, del disimpegno e della stessa neutralità materia privilegiata di riconoscimento positivo» (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 14-15). "Consacrazione" sostenuta per via indiretta dunque anche dal carattere individuale e isolato che la fisionomia del lavoro svolto dai membri della neoavanguardia aveva assunto in seguito alla chiusura del dialogo tra i suoi massimi esponenti. Proprio il desiderio di arginare l'isolamento delle poetiche che promuovono la letteratura come momento oppositivo (scopertamente dialettico -e dunque politico-) e la volontà di contenere l'incombenza di un preoccupante e oramai palese

processo di omologazione culturale sostenuto da un'editoria oppressa dall'ansia del profitto e promotrice di una letteratura di consumo (a danno di una parte della cultura percepita come scomodamente antagonista), alimenteranno gran parte dell'intenso dibattito teorico degli anni Ottanta. All'interno di tale dibattito un folto ed eterogeneo gruppo di rappresentanti vecchi e nuovi della nostra cultura si confronteranno con l'auspicio di definire gli strumenti adatti a contenere e selezionare, in modo razionale, gli effetti della *deriva* degli anni Settanta.

Dibattito dal quale emergeranno inoltre nuovi luoghi d'incontro, nuove urgenze, altre istanze, altre attenzioni, differenti obiettivi di ricerca, nuovi strumenti e soprattutto modi diversi, ma coesistenti, di intendere e fare poesia.

#### 4.5 L'emersione della tendenza *allegorico-materialista*

e detti a destàrsene, venendo di àngioli e troni, e d'una vanguàrdia scòrridori ed ùsseri nel tùrbine a un essèrcito celeste, sveglia!, sveglia!, gridando fur detti.- sbalzati d'un tratto d'un sonno già inquieto e pur giusto d'umili – sveglia!, c'hai stazzi non bütteri e capri, non pècore scèndono, ma schiere dagli òbici elisi. e gridan di canti da tinnerne in cìmbali al lezzo, e intrònano e pècori e capri (tinnendo, tinnendo), con affluir di sampogne e di pìfferi tale da porne in gloria gli umili in questione al beato. e “gloria!”, (vincèndoli il sonno), “gloria in eccelsi!”: tromba superna, que sta, non radiosveglia!: “gloria, gloria in eccelsis”, dicendo (e: “sveglia!, sveglia!”).

Marcello Frixione, *sidereus nuncius*, in *Diottrie*, 1983

Il tentativo di fondare una poetica alternativa a quella proposta da Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro nel 1978 venne elaborato in seno al lavoro svolto dalla corrente denominata *allegorico-materialista*. La scrittura materialista è stata oggetto e prodotto di una riflessione teorica i cui risultati si sono dispiegati gradualmente nell'arco degli anni Ottanta. Nata come tendenza nei primi anni del decennio, questa corrente venne formulata e ampliata specialmente attraverso riviste, dichiarazioni collettive, congressi ed incontri.

Lo sviluppo di un'idea di ipotesi di scrittura materialista esordì sui *Quaderni di critica* nel 1981, la cui redazione si avvaleva degli impulsi forniti da interventi come *Questione estesa ad altri*, pubblicato da Francesco Leonetti sul n.10 di *Alfabeta* del 1980, e dalla rubrica, curata sempre dallo stesso Leonetti, dal titolo *Linguaggio e cambiamento* anch'essa presente in *Alfabeta*. I «Quaderni di critica» non solo disapprovavano i termini delle poetiche dettate dal ritorno del neo-simbolismo, ma manifestavano una avversione esplicita anche nei confronti di quei processi di teatralizzazione e svuotamento di certe pratiche poetiche sperimentali che erano culminati con manifestazioni che esplicitavano tutto il loro carattere transitorio, facendosi partecipi di una non-comunicazione del tutto indifferente alle

problematiche poste dalle condizioni storiche e diventando pretestuoso strumento di momenti di aggregazione del tutto avulsi da un propositivo confronto con la realtà.

Nel 1984 veniva pubblicato *Beat, Riscritture da King Crimson* (K.B., 1984) esperimento di scrittura collettiva nato dall'esperienza provvisoria del gruppo K.B. composto da Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri.

Il lavoro esplicitamente corale del gruppo K.B., auspicando apertamente l'eclissi della figura dell'autore, è un documento, in virtù anche delle qualità che i componenti del gruppo sapranno successivamente dimostrare, che attesta sul nascere la crescente insofferenza alle poetiche neo-simboliste che esaltavano la funzione socio-culturale del poeta.

Nei giorni che andarono dall'otto al dieci novembre sempre del 1984, a tre anni di distanza dalla pubblicazione dei *Quaderni di critica*, ebbe luogo a Palermo l'incontro *Il senso della letteratura* che coglieva i frutti del dibattito promosso, già dal febbraio dello stesso anno, da Francesco Leonetti, in quel caso affiancato da Antonio Porta, su di una omonima rubrica presente sempre sulle pagine di *Alfabeta*. Il bilancio dell'incontro di Palermo, pubblicato nel febbraio 1985 sul n. 69 della stessa *Alfabeta* e sottoscritto da Francesco Leonetti, Antonio Porta e Gianni Sassi, evidenziava l'emersione di due tendenze maggiori tra loro concorrenti: la tendenza "espressionista" o "allegorica" e la tendenza "neoromantica". Nel 1983 nasceva a Lecce *L'ombra d'Argo*, rivista diretta da Romano Luperini che cambierà emblematicamente nome nel 1989 assumendo quello di *Allegoria*, il cui sottotitolo recitava, e ancora recita, in maniera altrettanto emblematica «Per uno studio materialistico della letteratura».

Il risultato di tale costanza nella riflessione critica delle pratiche poetiche coeve si condensò in un successivo incontro svoltosi a Lecce nell'aprile del 1987, durante i lavori del convegno *Riviste e tendenze della nuova letteratura* promosso dalla rivista *L'Immaginazione*, che vide l'intervento di critici, teorici della letteratura, scrittori, giornalisti e sociologi. La natura stessa del convegno di Lecce era volta ad incoraggiare le varie redazioni ad

assumere una presa di posizione in merito alle due tendenze contrapposte emerse durante il dibattito alimentato dal simposio di Palermo del 1984 sul *Senso della letteratura*.

Il risultato di tale incontro fu che alcuni dei protagonisti, che in maniera dispersa si erano concentrati con continuità in un lavoro di opposizione al riflusso neo-ermetico, si riconobbero in un intento comune.

Tale momento di riconoscimento diede vita ad un insieme di riflessioni teoriche denominato *Le Tesi di Lecce*, testo collettivo con contributi di: Filippo Bettini, Francesco Leonetti, Romano Luperini, Roberto Di Marco, Mario Lunetta, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Pietro Cataldi, Umberto Lacatena e Tommaso Ottonieri, posteriormente pubblicate in versione parziale sulle colonne del n.103 di *Alfabeta* e poi integralmente, all'inizio del 1988, sul n.49 de *L'Immaginazione*.

Le ipotesi di scrittura materialista intendevano la letteratura come fatto fortemente legato alla materialità del testo, come processo di lavoro concreto, lontano e contrario a qualsiasi ideologia spiritualista, idealista e mistica. La corrente allegorico-materialista si opponeva così ad un neoromanticismo percepito come manierista, al gusto postmoderno, all'lo lirico, alla poesia come estasi, ai principi neoromantici che consideravano il fatto letterario come una emanazione epifanica dell'anima dell'autore. Si perseguiva inoltre l'esplicito recupero dell'allegoria a dispetto del simbolo, percepito oramai come emblema di una cultura pretestuosamente elitaria e presuntuosamente letteraria. Interessante risulta citare in tal senso alcuni passi del contributo di uno dei più giovani firmatari delle *Tesi di Lecce* Tommaso Ottonieri, figlio del poeta Mario Pomilio:

«[...] la *Letteratura* -metafisica, paludosa, impaludante, e retroiettiva, e introiettiva, edificante ecc. - la vediamo galleggiare beata sempre più *indietro*: come si galleggia, al mare, quando si fa il "morto". [...] Spettatori della catastrofe [...], noi siamo però testimoni, pure, della complessità choccante dei linguaggi. Delle loro standardizzazioni tumultuose, intendo, delle loro divaricazioni abissali, e gli ammiccamenti (perché quelli si utilizzano vicendevolmente, si accavallano, si citano), e le loro violenze compassate o parossistiche, soprattutto le loro violenze. Provare la corporeità delle scritture [...] vuol dire precipitare nel cuore bruciante della complessità. Dentro l'attività molteplice di cui le scritture ci investono, [...] noi alimentiamo la nostra opera quale un fermissimo stare nel



cumulo *corruttivo* di quegli intersecarsi. [...] Questo cuore pulsante e malsano e fecondissimo è tutto quello che possiamo pensare come *rock*: dispersione, e insieme pratica progettuale e intensa della dispersione. È questo centro che il “letterario” tenta di eludere [...]» (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 72-73).

I teorici materialisti riconoscono la propria relazione con la tradizione sperimentalista del progetto de *I Novissimi*, del Gruppo 63 e della rivista *Officina*, e il debito con le speculazioni critiche del recente passato, soprattutto di Walter Benjamin; un progetto forte da opporre alla poesia lirico-simbolica ed al pensiero nichilista proprio del postmoderno. La formulazione di una tendenza che fa proprie le istanze delle ipotesi di scrittura materialista o allegorica, e la densità del dibattito e della eterogeneità dei ruoli intellettuali delle persone coinvolte in tale formulazione, è frutto dunque di un insieme di idee e proposte che tradiscono la possibilità di giustificare ancora in senso egemonico culturale l'impellenza di contrastare una concezione della poesia, come quella espressa dalla *Parola innamorata*, il cui biasimo fu talmente condiviso da consentire un processo di ricomposizione di certe pratiche poetiche che scontavano una debolezza indotta dal processo di dispersione scatenatosi all'indomani del precoce scioglimento del Gruppo 63.

#### 4.6 La nascita del gruppo *Baldus*, la *Poesia della contraddizione*

Parallelamente al crescente fermento che si andava diffondendo dalle pagine di *Alfabeta* e dalle iniziative da essa proposte, a Napoli anche *Altri Termini*, rivista diretta da Franco Cavallo, si sforzava di incentivare la rivitalizzazione del dibattito e di promuovere una serie di giovani scrittori con l'esplicita volontà di creare anche qui le condizioni per l'emersione di forme di scrittura da opporre come alternativa possibile al riflusso neo-orfico.

Lello Voce, Mariano Bàino e Biagio Cepollaro, che sono tra i protagonisti di questo "focolaio" napoletano, in questi stessi anni organizzano alcuni incontri all'interno dei quali, oltre all'individuazione di una serie di problematiche e idee comuni pur nella diversità degli esiti testuali, si riconoscono nella condivisione di un senso della tradizione dal carattere eterogeneo che spazia da Teofilo Folengo a Sanguineti, da Jacopone da Todi all'avanguardia, da Adriano Spatola e Patrizia Vicinelli ai trovatori.

I tre poeti, coinvolti da Franco Cavallo, entrano a far parte della redazione di *Altri Termini*. Tale apertura nei loro confronti era coerente con la costanza che Cavallo aveva mostrato nel perseguire la costituzione di una "terza via", intesa come qualcosa che non ripercorresse i sentieri della neo-avanguardia e che fosse però fortemente antagonista rispetto alla tendenza neo-orfica e neo-simbolista manifestatasi con la *Parola innamorata*. Voce, Cepollaro e Bàino contribuiscono così alla redazione dei numeri di *Altri Termini* dell'ottobre 1986 e del settembre 1987, con alcuni saggi individuali di poetica: Voce, riguardo alle tecniche e le poetiche relative all'ibridazione e alle tecniche di uso della citazione e dello slogamento della citazione rispetto al testo che la accoglie; Cepollaro in merito al mutamento della percezione nella contemporaneità del postmoderno. Le ipotesi di lavoro che si andranno sviluppando in questo periodo confluiranno successivamente nelle trattazioni teoriche del gruppo *Baldus*, per essere poi successivamente discusse nell'omonima rivista fondata dai suoi componenti nel 1989.

La collaborazione dei tre con la redazione di *Altri Termini*, protrattasi dal settembre 1985 al settembre 1987, viene interrotta per le ingerenze che Cavallo mostrò di voler esercitare nei confronti degli esiti teorici espressi da Voce, Cepollaro e Bàino. Il nascente gruppo *Baldus* rivendica così significativamente la propria indipendenza rispetto alle intromissioni di Cavallo e manifesta la consapevole volontà di intraprendere una propria linea autonoma, anche se debitrice del clima che aveva polarizzato il dibattito degli anni Ottanta.

Successivamente, nel 1989, Mario Lunetta e Franco Cavallo vengono coinvolti dalla Newton & Compton nella elaborazione della *Poesia italiana della contraddizione* (Lunetta & Cavallo, 1989), antologia nella quale vengono registrate gran parte delle esperienze cresciute e alimentate dall'impulso fornito dalle speculazioni teoriche sviluppatesi nell'ambito della corrente allegorico-materialista. Nello stesso anno muore Antonio Porta che da anni dirigeva artisticamente il più importante festival di poesia in Italia: *Milano Poesia*.

L'azione di Antonio Porta in qualità di promotore culturale fu determinante nella cristallizzazione della deflagrazione del canone, e della riduzione in "stato di sospensione" delle tradizioni, che sorregge oggi il modello culturale della stasi iperaccelerata, poiché sostenne, pur appartenendo al gruppo dei fondatori della neoavanguardia, la diffusione del neo-orfismo. Ossia, anche i poeti della *Parola innamorata* giustificavano la propria poetica come propaggine dell'esperienza del Gruppo 63 alimentando così il processo di giustapposizione di "mondi diversi" palesatosi durante gli anni Settanta in quanto sostenuti dalla legittimazione che Porta, protagonista de *I Novissimi*, ne diede attraverso i suoi interventi su *Alfabeta* e, soprattutto, con la costanza dimostrata nel proporli al festival di *Milano Poesia*.

La direzione artistica del festival passa, dopo la scomparsa di Porta, a Nanni Balestrini che, assolto nel 1984 dall'accusa di partecipazione a banda armata al processo 7 aprile, tornava in Italia nel 1989. Balestrini estende l'invito alla partecipazione a *Milano Poesia* ad un folto numero di autori presenti nella *Poesia della contraddizione*, tra cui gli esponenti del gruppo *Baldus*.

#### 4.7 La nascita del Gruppo '93, l'apporto teorico del gruppo *Baldus*

Il festival di Milano Poesia del 1989 segnava il culmine del riconoscimento delle esperienze sperimentali degli anni Ottanta, maturate sotto la spinta dell'elaborazione teorica fiorita all'interno della corrente allegorico-materialista.

La manifestazione si svolse tra il 18 ed il 24 settembre e fu anticipata da un intervento di Giorgio Manacorda sul *Mercurio* del 16 settembre dal titolo polemico *Quarantatré poeti con il resto di due* (Bettini & Muzzioli, 1990, p. 132) che si prefigurava come invettiva nei confronti degli autori proposti da Cavallo e Lunetta, e che segnò l'apice di un confronto che si era andato articolando nei principali quotidiani dell'epoca (Padua, 2007, p. 16-20). Confronto a mezzo stampa tra visioni contrastanti delle possibilità operative in poesia che sarà praticamente l'ultimo del secolo, a conferma dell'esaurimento della possibilità di una tensione dialettica di tipo egemonico culturale, visto che già all'altezza del 2007 Adriano Padua afferma che il dibattito in questione si era prodotto in «anni nei quali la poesia italiana trova ancora spazio nei maggiori quotidiani» (Padua, 2007, p. 17).

Il 19 settembre 1989 i vari gruppi presenti al festival decisero, insieme agli esponenti della neoavanguardia giunti a Milano in occasione della commemorazione di Antonio Porta, di riunirsi nella saletta della libreria Buchmesse di Michelangelo Coviello.

Nell'ambito delle discussioni che si tennero si decise di dare vita al Gruppo'93, di cui entusiasticamente Alfredo Giuliani acclamò la nascita in un articolo de *La Repubblica* del 23 settembre del 1989 (Giuliani, 1989). Il Gruppo'93 si distingueva dal Gruppo 63 nella volontà di indicare l'interruzione di un percorso, nasceva infatti nel 1989 con l'esplicita volontà di sciogliersi nel 1993, dimostrando l'intento di chiudere definitivamente un ciclo che al suo interno includeva anche il contributo della neoavanguardia.

In esso andarono a confluire la quasi totalità delle esperienze maturate nel corso degli anni Ottanta all'insegna della comune volontà di ricostruire dei percorsi alternativi al neo-orfismo e aventi come referenti storici quelle correnti che avevano elaborato le proprie forme ed i propri contenuti all'insegna della *contraddizione* e della *opposizione*, ossia: il *gruppo K.B.*, con l'importante eccezione di Gabriele Frasca (Borio, 2013), il gruppo genovese formatosi in seguito all'esperienza della rivista *Altri Luoghi*, ed il gruppo *Baldus*. Un effetto centripeto si concretizzava, alimentato dal fitto scambio di opinioni differenti tra i gruppi emersi all'insegna dell'opposizione al ritorno neo-ermetico, nella convergenza della quasi totalità degli esponenti dei diversi gruppi nel Gruppo'93.

Per una comprensione esauriente del carattere oppositivo di tipo dialettico che si produsse negli anni Ottanta e che segna il limite ultimo dal quale poi si dipanerà l'abolizione della polarità dialettica così come veicolata dal modello culturale della stasi iperaccelerata, è utile riportare la cronaca dell'intervento che Lello Voce e Biagio Cepollaro fecero, a nome del gruppo *Baldus*, nell'ambito dell'incontro avvenuto alla Buchmesse, dopo le analisi offerte da Lunetta, Leonetti, Giuliani e Sanguineti :

«Iniziano a parlare i giovani. Il primo è Lello Voce che legge una sorta di documento stilato dal gruppo di nuova costituzione che si riconosce sotto la sigla di *Baldus*. Questo documento, a detta dello stesso Voce, non vuole essere risolutorio, a nessun tipo di problema sul tappeto, ma mira soltanto ad individuare le aree per loro più interessanti dello stato della ricerca attuale e tentare una ipotesi di soluzione per il lavoro del loro gruppo. Questi i punti essenziali del documento non ancora ufficiale:

- breve analisi degli anni Ottanta quali anni di riflusso letterario con l'individuazione però di un movimento positivo sulla base di una rinnovata nozione di materialità della scrittura e di sperimentazione.
- tensione a riformulare un progetto di scrittura alternativa.
- necessità di un lavoro teorico letterario in cui il contributo creativo sia strettamente collegato a quello storico e critico.
- richiesta di una teoria che istituisca a suo fondamento la rilettura dell'esperienza sperimentale negli ultimi 30 anni, illuminandone tutte le aree così da tentare di definire l'evolversi della funzione oppositiva del fatto letterario.

- definizione del campo letterario nel progetto di poetica quale campo essenzialmente intertestuale e sincronico, per il cui attraversamento risulta indispensabile il criterio della tendenza.
- fede nelle varie strategie di contaminazione da sostituire alla vecchia dicotomia tra lingua ordinaria e lingua seconda in cui realizzare lo scarto in quanto la lingua ordinaria è già in partenza estetizzata come comunicazione sociale.
- nessuna preferenza per la centralità del soggetto o per la sua disseminazione
- possibilità per il testo di veicolare indifferentemente frammenti narrativi e coaguli di significanti.
- pratica testuale costantemente critica nei confronti dell'io lirico.
- pratica della citazione come lavoro di contaminazione tra diverse realtà linguistiche e che abbia come obiettivo la trasformazione e torsione dei materiali utilizzati a livello di micro e/o macrostrutture linguistiche.
- nessuna fede nell'utilizzo neutrale dei lacerti e ciò non tanto per cosa si cita ma quanto per come si cita.
- individuazione nell'allegoria quale terreno privilegiato per la conservazione e lo sviluppo del rapporto del testo poetico con la dimensione extraletterale.
- assegnazione alla poesia in quanto lingua di una funzione essenzialmente comunicativa per cui avversione per l'enfatizzazione del significante e proposito di indagare attraverso la complessità dei livelli testuali la complessità del reale.
- apertura ai dialetti come alla citazione ma rifiuto di qualsiasi nostalgia purista e sul versante dei dialetti e su quello della lingua.

Finita la lettura del documento è la volta di Biagio Cepollaro che, dopo aver sottolineato "la diffusa rimozione a livello generale della dimensione teorica, parallela alla produzione creativa, che è complementare all'enfatizzazione della dimensione miracolosa della scrittura, col conseguente rifiuto da parte dei poeti di parlare sulla scrittura perché in sé imprevedibile", raccoglie l'invito di Sanguineti a cominciare dalle critiche e precisa subito così che se per il gruppo il bersaglio polemico principale è costituito dalla parola innamorata come dimensione della poesia del riflusso, anche la neoavanguardia è presa di mira". Perché? Il gruppo *Baldus* ritiene inadeguato il lavoro svolto sui linguaggi, negli anni 60-70, in rapporto alle condizioni dei linguaggi oggi. Inoltre lo sforzo di immaginare "una risposta diversa, come d'altronde doveva essere in quanto cresciuti nella dimensione del Postmoderno" mira anche a scongiurare "il rischio di un'accademia dell'avanguardia"» (Cavalera, 1991).

Gli elementi distintivi che il gruppo *Baldus* manifestò durante lo svolgimento dei fatti che segnarono la nascita del Gruppo'93 trovarono modo di articolarsi con maggiore chiarezza sul primo numero dell'omonima rivista del gruppo partenopeo redatto nel settembre del 1990, all'interno

della quale venivano inoltre dettate i termini di una parziale adesione del gruppo alle *Tesi di Lecce*:

Gli anni '80 hanno rappresentato lo sviluppo massimo di un "riflusso letterario" contrassegnato dal dilagare di pratiche di scrittura nelle quali non è dato rintracciare un progetto di critica dell'esistente, a tutto vantaggio dell'ammodernamento dell'industria culturale. In tale situazione, tuttavia, è da registrare il sorgere di un movimento oppositivo che, sulla base di una rinnovata nozione di materialità della scrittura e di sperimentazione, tende a riformulare un progetto di scrittura alternativa. In quest'area problematica ci pare di poter collocare anche il nostro lavoro.

L'attuale situazione, per la sua eterogeneità e per i frenetici mutamenti strutturali che le sono propri, ci pare renda necessario un lavoro di approfondimento teorico letterario in cui il contributo creativo sia strettamente collegato a quello storico-critico. Ci sembra irrinunciabile porre una *domanda di teoria* che, istituendo a suo fondamento la rilettura delle esperienze sperimentali degli ultimi trenta anni ed illuminando di esse anche quelle aree che possano essere rimaste meno frequentate, si concretizzi in un tentativo di definire l'evolversi della funzione positiva del fatto letterario.

Nel nostro progetto di poetica assumiamo la nozione di campo letterario come campo essenzialmente intertestuale e sincronico. In assenza di orientamenti gerarchico-cronologici (o di genere) diviene necessario, per l'attraversamento del campo stesso, *il criterio della tendenza*.

Le condizioni per progettare un lavoro poetico non sembrano più date dalla dicotomia tra lingua ordinaria e lingua seconda in cui realizzare lo scarto. La lingua ordinaria, oggi, è già in partenza estetizzata come comunicazione sociale. Il vecchio detto «si fanno più metafore in un giorno di mercato che in cento poesie», all'interno di una mutazione complessiva delle situazioni e delle modalità comunicative, è diventato una realtà quanto mai pervasiva. Al rapporto norma-scarto potrebbero essere contrapposte diverse strategie di contaminazione.

Non riteniamo essenziale nel nostro lavoro la dicotomia insistente sulla centralità del Soggetto o, al contrario, sulla sua disseminazione. A nostro parere la costruzione e il montaggio del testo possono veicolare indifferentemente frammenti narrativi e coaguli di significanti, evitando così di cadere nel feticismo dell'una o dell'altra soluzione. Alla concezione che vede il testo letterario come luogo della "pacificazione sublimatoria", opponiamo, comunque, lo sviluppo di una pratica testuale costantemente critica nei confronti dell'io lirico.

Intendiamo come pratica della citazione un lavoro di contaminazione tra diverse realtà linguistiche che si ponga come obiettivo la trasformazione e la torsione dei materiali utilizzati a livello di micro e/o macrostrutture linguistiche. Non crediamo a un tipo di utilizzo neutrale dei lacerti, e ciò non tanto per cosa si cita quanto per come si cita. Nella circolazione attuale dei linguaggi non v'è possibilità per uno stilema in sé di costituire un altrove rispetto all'esistente, ma è l'inserimento di esso all'interno di un dispositivo di contaminazione a definirne il carattere celebrativo o critico.

L'allegoria, in quanto figura retorica imprescindibile da un referente reale che ne garantisca il funzionamento, ci pare terreno privilegiato per la conservazione e lo sviluppo del rapporto del testo poetico con la dimensione extraletteraria. Crediamo nella funzione essenzialmente comunicativa della poesia in quanto lingua e nostro obiettivo è quello di evitare l'afasia derivante dell'enfatizzazione del lavoro sul significante per indagare, attraverso la complessità dei livelli testuali, la complessità del reale.

L'apertura ai dialetti, come alla citazione, è condizionata dal grado di torsione cui vengono sottoposti i materiali. Il rapporto lingua-dialetti dei nostri anni non permette alcuna nostalgia purista né sul versante dei dialetti né su quello della lingua. Nel nostro lavoro i dialetti si contaminano come tutti gli altri elementi ai livelli di degrado linguistico che nelle condizioni esperite si verificano. I dialetti, nell'universo linguistico contemporaneo, subiscono incessanti trasformazioni (arretramenti, creolizzazioni, etc...) ma conservano in molti casi l'energia dirompente che una secolare tradizione di subordinazione ha accumulato. Un uso diverso del registro vernacolo comporterebbe, nel rifiuto della contaminazione, un'illusione puristico-arcadica dagli esiti specularmente decorativi della poesia neoromantica in lingua (Bàino, Cepollaro, & Voce, 1990, p. 6-7)

I problemi su cui si concentrarono dunque i componenti del gruppo *Baldus* riguardavano essenzialmente due punti precisi e tra loro correlati in modo biunivoco.

Uno era l'esigenza di ricercare un livello linguistico e testuale che potesse in un certo qual modo fornire nuovi spazi alla poesia per fronteggiare, all'interno dell'omologante processo di estetizzazione subito dal linguaggio ordinario ad opera dei mezzi di comunicazione di massa, la resistenza delle società postindustriali contemporanee all'accettazione di codici poetici che potessero dar ragione delle contaminazioni continue a cui sono soggetti le lingue e i linguaggi.

L'altro era quello di tornare a discutere, in termini nuovi e con nuovi e più articolati presupposti teorici, in merito alle strade percorribili dalla poesia emersa nella corrente allegorico-materialista ed ai suoi possibili esiti formali, da opporre al riflusso lirico veicolato dalla corrente neo-romantica. Entrambe le questioni risultano però incomprensibili, se non inserite all'interno di un implicito e più complesso problema quale il presunto rischio di una possibile impotenza della poesia, e delle sue manifestazioni, nel divenire rappresentativa delle condizioni storiche ed extra-letterarie ad



essa correlate. Se ne avvertiva cioè la possibile compromissione della sua funzione storica e pragmatica.

Una poesia destituita della sua capacità di agire con, sulla e per la prassi, come quella auspicata dalla *Parola Innamorata*, determinava in ultima analisi, per coloro che diedero vita alla corrente allegorico materialista, l'impraticabilità di una delle prerogative fondamentali dell'agire poetico, in quanto ne risultava compromessa la possibilità di espressione del dissenso e dunque il suo valore politico. Il linguaggio poetico, che con il neo-orfismo si era votato ad una esplicita autoreferenzialità, rischiava di rimanere recluso in un sistema che, lungi dall'integrarsi alla convulsa condizione formale della fine del XX secolo, pretendeva un isolamento che investiva di un carattere autoreferenziale non solo il proprio bagaglio linguistico, ma la stessa poesia *tout court*.

Veniva così soppresso qualsiasi intrinseco valore antagonista per rifugiarsi in ciò che Niva Lorenzini, in merito al fiducioso recupero del simbolismo sul finire degli anni Settanta, definisce come una «[...] super-ideologia dell'originario, del non contaminato del Valore insomma, della verità (in una totale libertà da riserva indiana aperta, previa autocertificazione, ai "poeti", e alle esercitazioni innocuamente alternative ai sistemi, alle ideologie, alla storia)» (Lorenzini, 2005, p. 160).

Il rischio percepito in tal senso dai poeti e dai teorici materialisti, tra gli anni Settanta e Ottanta, fu quello di un ipotetico cortocircuitare della poesia nel fragore semiotico delle società postindustriali contemporanee e di un suo allineamento ad esso nel suo essere prodotto dell'ormai assoluto e ineludibile dominio delle logiche di mercato. I protagonisti della corrente allegorico-materialista si riconoscevano nello sforzo di incentivare una poesia che partisse dal presupposto di fare proprio il principio della contraddizione al fine di contrastare la diffusione e generalizzazione dell'incapacità di assumere un ruolo forte di tipo antagonista, incapacità che veniva promossa dalla corrente neo-romantica come necessaria e strutturale a qualsiasi agire poetico.

Lo stesso linguaggio venne messo sotto accusa dagli esponenti della corrente allegorico-materialista in merito alla sua riluttanza ad assumere configurazioni tali da creare una referenzialità capace di veicolare significati ideologici potenzialmente concorrenti.

Vi era la sensazione che si stessero vanificando gran parte degli sforzi volti in questa direzione dalla neoavanguardia degli anni Sessanta. In tali termini è da valutare la continua attenzione e supervisione costante da parte degli esponenti del Gruppo 63, la relazione con il gruppo degli esordienti e la volontà di esprimersi all'interno dei vari dibattiti degli anni Ottanta. Relazione che sancisce la normalizzazione di un'idea di avanguardia intesa come paradossale tradizione possibile, la cui funzione si riduce, nonostante la volontà di «scongiurare "il rischio di un'accademia dell'avanguardia», a forma cristallizzata. Come sintomo della graduale e paradossale fissazione della deflagrazione del canone novecentesco può anche essere inserita la produzione di poeti, precedenti ai poeti che avevano dato vita al dibattito degli anni Ottanta, che pur sostenendo il ritorno ad un lirismo tragico novecentesco non si sottraevano alle scansioni temporali delle società iperaccelerate e alla "smaterializzazione" dell'esperienza ad esse correlate. Come dimostrato da Niva Lorenzini attraverso l'analisi delle strategie testuali, in relazione ad una rifunzionalizzazione dell'uso dei deittici, di poeti come Caproni, Sereni, Fortini, Zanzotto e Sanguineti, che ci offre un'idea di come la violenta destituzione dell'esperienza-evento, dovuta alla contrazione dell'arco del presente, stesse percorrendo già da tempo il canone novecentesco italiano (Lorenzini, 2003), prima ancora di determinarne la fissità della sua disgregazione.

#### 4.8 Lo scontro in senso egemonico attraverso la nascita di nuovi canali editoriali

Un elemento aggiuntivo che segnala la presenza di un confronto di tipo egemonico culturale consiste nell'apporto alla corrente allegorico-materialista fornito da un sistema di distribuzione parallelo al circuito ufficiale e alimentato da una costellazione di piccole case editrici. Sospinto inizialmente dalla sola passione degli editori, tale sistema mostrò il graduale intento di assumersi il ruolo di alternativa rispetto alle proposte dei colossi editoriali dell'epoca, basti pensare alla allora giovanissima *Manni* di Lecce che accolse nei propri cataloghi autori come Cacciatore, Malerba, Sanguineti, Pagliarani e successivamente Voce e Frixione. Questi canali editoriali emergenti si impegnavano di fatto ad assumere un atteggiamento concorrenziale nei confronti di una editoria "ufficiale" oramai dichiaratamente adagiata su posizioni concilianti, per mere ragioni di profitto economico, nei confronti del gusto di un pubblico ritenuto oramai talmente acritico da tollerare la sola facile trasparenza proposta dal manierismo neo-romantico a discapito di qualsiasi forma di sperimentalismo, in evidente collusione dunque con il riflusso neo-ermetico. Un pubblico percepito quindi dalle grandi case editrici e dagli autori neo-ermetici quale attore passivo, la cui partecipazione pareva essere prevista nei soli termini di una accettazione acritica delle verità dispensate da una poesia che si riappropriava in tal modo di una funzione catechizzante, ricucendosi sul petto il vessillo di un'aura a cui per l'ennesima volta la figura del poeta in Italia dimostrava di non sapere e volere rinunciare. Il riflusso neo-romantico si riallacciava in tal modo, per via diretta, ad un superomismo di marca dannunziana che già all'epoca del poeta pescarese scontava il proprio evidente anacronismo se confrontata con la lungimiranza del Baudelaire dei *Fleurs du Mal*.

*Poesia della contraddizione* è quindi un'antologia che tenta di sottrarsi alla condizione di monopolio che già si andava estendendo in quegli anni sui

canali editoriali italiani (Frasca, 2016, p. 27) estromettendo dal mercato quella costellazione di case editrici che, durante tutti gli anni Ottanta, avevano sostenuto una certa idea di poesia. Estensione di una condizione di monopolio - pienamente realizzatasi nel 2015 (Fontanarosa, 2016) con l'acquisizione del Gruppo RCS da parte di Mondadori, non senza preoccupazioni (Gazoia, 2015) - che si palesa con l'acquisizione del gruppo Einaudi da parte di Mondadori nel 1994 (Calabrò, 1994), e che significativamente coincide proprio con lo specializzarsi delle modalità selettive delle nuove proposte inserite nelle antologie della sezione poesia<sup>121</sup> della casa editrice (ex) torinese e a curiose cancellazioni di prestigiosi progetti editoriali già avviati, come l'edizione critica dell'ultimo lavoro di Benjmin curata da Agamben, che ne aveva rinvenuto i manoscritti originali, la cui pubblicazione, prevista nel 1996, verrà annullata dalla nuova proprietà di casa Einaudi, per poi vedere la luce solo nel 2012 ad opera della casa editrice Neri Pozza (Agamben, 2013, min. 13:26-13:55). Questo riferimento al cambiamento in senso unipolare delle strutture editoriali non è quindi casuale. L'acquisizione delle case editrici storicamente antagoniste al taglio ideologico di Mondadori, e il conseguente controllo delle loro scelte editoriali, metterà in condizione di minorità, decretandone la fine, la vitale costellazione di piccole case editrici che, come abbiamo visto almeno sino alla seconda metà degli anni Novanta, era ancora in grado di diffondere un certo tipo di poesia e di alimentare un dibattito dalla fisionomia ancora novecentesca. Dibattito che riusciva ancora a prodursi tramite uno scontro dialettico basato sulle oscillazioni in senso gramsciano del rapporto tra egemonia e subalternità veicolato anche dalla compresenza di scelte editoriali differenti orientate da differenti posizioni ideologiche. Processo egemonico culturale il cui movimento dialettico risulta oggi essere praticabile solo in forma cristallizzata, e autoreferenziale, unicamente all'interno delle prospettive dei singoli critici e fuori dalla grande distribuzione dei canali editoriali contemporanei, se ancora nel 2018 Paolo

---

<sup>121</sup> Vd. § 1.3.

Giovannetti, evocando la dicotomia tra tendenze neo-orfiche/simboliste e allegorico-materialiste, con esausta ironia commenta:

[...]Stamattina, ho messo in evidenza in evidenza a fianco del pc tre libri in particolare, con cui ho deciso di misurarmi. Di cui voglio rendere conto, per lo meno simbolicamente (o allegoricamente? Non so) [...] (Giovannetti, 2018, p.9).

#### 4.9 Conclusioni: La storia senza fine della fine della storia.

La stesura nel 1989 della *Poesia italiana della contraddizione* per la Newton Compton, alimentata da un respiro dialettico che attraversa gli undici anni di distanza che la separano dall'uscita della *Paorla innamorata*, e gli eventi contestualmente accaduti a Milano Poesia sancirono in ultima analisi l'ultima estensione, ad un pubblico non necessariamente specialistico, della questione di un recupero dell'azione poetica intesa come momento oppositivo.

Si assistette così, a dieci anni di distanza dalla presa di posizione ideologica veicolata dalla *Parola innamorata*, alla creazione di un'antologia che contrapponeva un modello alternativo maturato attraverso il conflitto posto in essere da una selezione di artisti uniti nello sforzo di recuperare una poetica che si facesse critica, e non passivamente collusa, nei confronti delle aspre contraddizioni della realtà coeva.

Bisogna però specificare che la poesia della fine della seconda metà del Novecento tende ad estromettere, sia esplicitamente che implicitamente, le nozioni di progetto, manifesto o programma, nozioni a cui si vanno sostituendo il principio dell'intenzione o della tendenza.

L'idea di tendenza dà la misura della volontà di aderire, con strumenti che possono essere assai diversi, ad uno sforzo percepito da alcuni gruppi di poeti come comune ed esercitato su più fronti problematici, più che ad un esplicito *corpus* di regole, e rappresenta in buona sostanza lo scioglimento dei legami egemonici interni al campo di forze nel quale tale *corpus* dovrebbe costituirsi. Scioglimento che corrisponde alla paradossale natura ipostatica della vorticoso disgregazione della soggettività determinata dall'atomizzazione dei possibili orizzonti d'attesa dovuti ai processi di desincronizzazione, indotti dalla stasi iperaccelerata, che compromettono prossimità ed esperienza e determinano la 'convivenza' di mondi diversi,<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Vd. § 2.1.2

nessuno dei quali quindi dominante e capace di «trasformare i gusti di un gruppo in gusti condivisi, sommando insieme il potere di imporre certe idee e l'abilità di rispondere alle attese del corpo sociale» (Mazzoni, 2005, p. 21). Tra la fine degli anni Settanta e la prima metà dei Novanta si assiste così alla categorizzazione della deformazione dello spazio lirico e anti-lirico sulla scia di scelte espressive che si configurano come risposte personali (egocentrate) ispirate dal problema del significato dell'azione poetica rispetto ai processi temporali alienanti delle società iperaccelerate.

Si tratta, in ultima analisi, dell'adeguamento a un contesto che mostra la propria evidente complessità sia a causa del carattere convulso della condizione linguistica, sia a causa del susseguirsi di macro-eventi storici che culmineranno, nel 1991, con la caduta del blocco sovietico e, sempre nello stesso anno, con la nascita del web che avvierà il consolidamento tecnologico dell'intersecata ricettività massmediologica della trasmissione di valori alienanti e che porterà al parossismo, da questo momento in poi strutturale, l'accelerazione sociale, tecnologica e dei ritmi di vita delle società tardo moderne e le de-sincronizzazioni ad essa correlate.

Sia il costituirsi di poetiche neo-orfiche sia i tentativi di rivitalizzare pratiche di tipo sperimentale possono così trovare una propria collocazione attraverso il filtro dell'analisi di una contemporanea sociologia dell'accelerazione che ci descrive strutture temporali alienanti e contestuale compromissione del concetto di esperienza e prossimità.

Il carattere puramente esornativo di una poetica che tenta la fuga dal reale attraverso tecniche d'annunziane di fusione panica dell'io, o di un neo-simbolismo che tenta la via di una ritrovata parola ridotta a rifugio, ci può riferire quindi di una condizione extra-letteraria proprio attraverso la sua sclerotizzazione nel farsi estremamente letterario.

Così come viene altresì investito di un senso panico anche la continua idea della dissoluzione dell'autore o comunque di un disinteresse teorizzato per qualsiasi funzione dell'io, sia essa aggregante sia essa "disseminante", che solo può farsi operatore attraverso un'estrazione selettiva, all'interno di un linguaggio percepito come subito, che ripristina il soggetto nella sua

intenzionalità, nel suo ricostruirsi nell'elefantiasi della semiosi, utilizzando una scrittura quasi automatica volta alla ricostituzione di una coscienza in senso estroflesso.

Il modello culturale delle società iperaccelerate tende così, con il paradosso intrinseco dell'equivalenza tra stasi e mutamento che lo sorregge, a mescolare vorticosamente intenzioni, modalità operative all'interno di classificazioni che svolgono il solo ruolo di "patina" delle tradizioni la cui appartenenza, prodotta dalla dimensione statica della stasi iperaccelerata, è solo apparenza, creando, come in modo esemplare ci riferisce nel 1996 Edoardo Cacciatore in *Noi non siamo altro che parzialmente questo imparziale nubifragio di atomi*, una:

[...] semola di antenati in cui si sbucciano le figure ideali e si spula il pensiero vivo e i fantasmi sfarinati del ricordo trovano forma di embrione e prendono corpo e sostanza e fanno istanza per una costanza da trattenere in servizio sfibrante [...]

Risultato di questa dimensione contemporaneamente statica e dinamica sono, ad esempio, la sovrapposizione di istanze tra poetiche in conflitto come quella neo-orfica e quella allegorico materialista. Il tentativo di fuggire *L'infinitamente mutevole* (Alfano, et al., 2005, p. 101), messo in pratica da Giuseppe Conte nel suo *Dialogo del poeta e del messaggero* del 1992 (Alfano, et al., 2005, p. 96) attraverso una poetica dell'evasione, rivela, ad esempio in *Fuorché me stesso* (Alfano, et al., 2005, p. 101), un lo eterodiretto ed estroflesso,

Vorrei essere tutto, fuorché  
me stesso. Se tu puoi  
dammi il tremore dell'oleandro  
la gloria febbricitante di Alessandro  
le mani di un pescatore  
il sapere e il dolore  
che spingono i salmoni verso le foci  
il volo della tortora  
il riflesso che imporpora  
rose e cieli quando è sovrana  
Venere. Tutto, fuorché  
Me stesso, fuorché tornare  
in me stesso.



che traduce in angoscia la sua incapacità di trattenere, come descritto in *Cosa salda* (Alfano, et al., 2005, p. 100), il carico emozionale dell'inaffidabilità dell'esperienza-evento:

La conosco, Giuseppe, la tua angoscia  
di non essere sostanza, cosa salda.  
La vedo nelle tue mani, incapaci

di afferrare, di avere presa,  
nei tuoi occhi abitati da furiose  
gioie e malinconie troppo veloci

Condizione a cui il poeta giunge attraverso la parossistica ricerca di un'esperienza, intuita già ne *Il processo di comunicazione secondo Sade* del 1975, che, nel moltiplicarsi nelle sue possibilità, nella logica impossibile di un vivere senza tempi morti, tradisce la propria dimensione alienata attraverso il rimpianto per ciò che non si è riusciti a fare (Alfano, et al., 2005, p. 97):

[...] resterà quello che non  
abbiamo fatto, che abbiamo imma-  
ginato. Il futuro è l'immaginario che ne assume  
la forma, che veste la finzione  
temporale: è la speranza di quella forma:  
un giorno esisterà solo quello che avremo sognato.

Istanze condivise anche da poeti profondamente avversi alle posizioni neo-romantiche e che hanno contribuito, durante gli anni Ottanta, alla nascita della controparte allegorico-materialista apertamente antagonista rispetto al riflusso neo-ermetico.

Come Marcello Frixione, in questa rappresentazione dell'insolubilità della costruzione del soggetto presente in *proverbi*, testo inserito nella sezione *begriffsschrift (1984-1986)* che chiude *Diottrie* del 1991 (Frixione, 1991, p. 77):

[...]

iii.

scialban le tracce onde la mente a zero  
piana s'annulli o si dispone in cento

e cento nomi né converge in uno

benché il soggetto arrocchi e spinga ad uno  
per mìnimi intervalli tende a zero  
o in sparse clonazioni fingi cento

o superman se si declini cento  
come proliferare in dispregio all'uno  
ecco rinnova l'èstasi di zero.

o replicarsi in cento d'uno zero.

O come Tommaso Ottonieri che, rinunciando a contesti esterni dal tono effusivo e ancorandosi alla dimensione extra-letteraria in funzione di contrapposizione in chiave anti-lirica, ci riferisce, in *Luci sull'asfalto* (Ottonieri, 2002, p. 60) della natura eterodiretta e impraticabile di un qualsivoglia tentativo di costruzione della soggettività:

io che cammino parallelamente  
acclimatata imago a questo vetro  
luce la notte già fusa sul retro  
dell'afflosciarsi mio nebbioso,  
mentre, negli occhi, battono fanali  
la mente si consuma a farsi asfalto  
d'onda scoccata rasa arco è lo sguardo  
che mi riassorbe alla mia posa, radio,  
io, che rilascio in macchia la mia immagine  
cioè che risuono al fondo del comburio  
di metallica dimora più segreto  
motore che m'assimila al suo faro,  
fuoco, io  
che mi partivo dalla strada dritta  
verso motels a coltivare insonnie  
diviso basta adesso questo suono  
a non distrarmi mai dal giusto corso,  
ora che luce mi trapassa fitta  
da parte a parte trapanando il vetro  
cioè mi perfora dentro dal mio verso,  
ora che sono il fuoco della luce  
di questa luce ardo che in me verso  
così che a questa luce ora mi saldo, io  
che di me mi sfaldo,  
che mi sfaldo:

Impraticabilità della costruzione del soggetto anche questa volta indotta dalla natura caduca di un'esperienza compressa dalla contrazione dell'arco

del presente e dalla sua distorta dimensione metafisica,<sup>123</sup> come descritto in *Cucina (a New Haven)* emblematicamente inserita con *Luci d'asfalto* nella stessa sezione, dal titolo *Insomnia III* che propone testi dal 1989 al 1998, pubblicata in *Contatto* (Ottonieri, 2002, p. 56):

an and yet, and yet, and yet-

tu rovinosa quiete quotidiana  
scoscesa in palpebra, l'orbita spalanca  
lo sbattere di ciglia sulla tronca  
frana delle attese: e l'ora allarga, allaga

dalla quiete sospesa dell'istante  
di questa quiete, ombra tu ti stagli  
di stracca quiete lunga meridiana  
la casa si spalanca, la palpebrà è deserto

delle insonnie deglutite in un boccone  
delle ansie vomitate nel tepore  
d'un mezzo pollo crudo a ricavarne

cavarne fuori

spazi, vertigini di spazi, evisceri  
vertigini già pronte alla cottura  
inforna queste fami nella dura  
quiete vorace uscio del tuo cedere

Si assiste cioè ad un continuo ribaltamento di ruoli e funzioni che si producono simultaneamente e che investono nel suo insieme tutta la sfera estetica, il cui volume è collassato sotto la pressione della contrazione dell'arco temporale del presente ad un punto tale da essere ridotta a "linea", in realtà limite della circonferenza tendenzialmente infinita in cui è stata compressa.

All'interno di questa compressione, l'oggetto estetico non si pone in un *continuum* di tipo tridimensionale con le relazioni che la sostengono dal punto di vista culturale, ma viene letteralmente schiacciato, espanso e costretto a intrecciare il carico di tutte le istanze di tutte le tradizioni a prescindere dalla tradizione a cui pretenderebbe di appartenere o meno,

---

<sup>123</sup> Vd. § 2.2.8

intrecciando così la simultaneità della sincronia con la linearità della diacronia che contraddistingue la stasi-iperaccelerata.

Per tale motivo, allo stato attuale dei fatti risulta difficile formulare e districare le fisionomie delle varie tendenze ed il loro grado di rappresentatività e forse può anche essere superfluo farlo, se non nella misura di sintomo, appunto, di una dimensione extra-letteraria influenzata dalle strutture temporali alienanti delle società iperaccelerate che compromettono l'affidabilità dell'esperienza, il concetto di prossimità e, quindi, la costruzione di comunità all'interno delle quali condividere un'idea di mondo.

In questo senso, e ai fini di questo lavoro di ricerca, preme sottolineare che qualsiasi tipo di classificazione rigida sarebbe quindi riduttiva e mistificante nei confronti di una realtà che mostra forti caratteri di eterogeneità anche all'interno delle tendenze indicate. La stessa apparizione delle tendenze si rivela, come è intuibile dalla precedente analisi comparata tra Conte, Frixione e Ottonieri, come proliferazione di posizioni e di esiti intermedi e conferisce alla poesia contemporanea quella variegata fisionomia prodotta dal cortocircuito dei processi egemonico culturali il cui carattere di simultaneità, intesa come convivenza residuale dei tempi di ricezione di tutte le possibilità formali e informali, si rivela in ultima analisi come sintomo dell'inerzia culturale prodotta dall'accelerazione delle strutture temporali. Il senso di un collettivo che si auto-definisce "Gruppo'93" più che stabilire la chiusura di una stagione poetica e l'inizio di una nuova, sancisce in realtà la fine della possibilità di stabilire rapporti conflittuali di tipo egemonico culturali.

L'ineludibile necessità di classificare, che viene sostanzialmente espressa in ambito critico attraverso il parametro estremamente variabile della tendenza, non è da intendersi dunque come giustificazione alla creazione di contenitori rigidi, all'interno dei quali includere una serie di poeti che condividono in maniera incondizionata delle posizioni teoriche comuni, ma bensì deve essere percepita come categoria descrittiva mobile nella misura in cui fornisce degli orientamenti ai quali ogni autore partecipa poi in misura

ed in maniera assolutamente differente, autonoma e auto-riferita rispetto alle molteplici, e oramai simultanee, direzioni indicate dai rivoli in cui si è cristallizzata un'idea di tradizione mobile sostenuta dalla dissoluzione dell'esperienza, come descritto in sede teorica.

Tale considerazione non inficia comunque il fatto che, durante gli anni Ottanta, il dibattito potesse ancora articolarsi su termini che contrapponevano sostanzialmente, e in sedi ancora percepite come autorevoli, due concezioni e definizioni di poesia: quella simbolista *neo-romantica*, e quella *allegorico materialista*, il cui conflitto ha certificato, contestualmente, la fine di un'idea di confronto ancora novecentesca (e l'inizio della natura sospesa in senso residuale di tutte le poetiche possibili) all'interno della quale si assiste ad una riflessione profonda sul concetto stesso di poesia e sulle sue condizioni di possibilità.

Vista sotto questa ottica, la collaborazione tra Antonio Porta ed Enzo Siciliano segna quindi l'inizio, nella sua ricerca di sintesi, della dissoluzione dei processi dialettici tra poetiche concorrenti. E anche questo tentativo di sintesi, che si giustifica in parte come desiderio di produrre una nuova poetica, una volta palesatosi, persisterà nell'inerzia culturale in cui oggi fluttuano in sospensione gli elementi disgregati del canone novecentesco.

Lo stesso confronto dialettico, indotto come visto dalla collaborazione tra Porta e Siciliano, seguirà la stessa sorte ripetendo da allora sempre e solo se stesso cristallizzando il dibattito teorico in uno stato di inconciliabilità che, senza grossi aggiustamenti, è sostanzialmente ancora quello prodottosi tra gli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, a sua volta retaggio di quella crisi che investì la poesia già all'altezza della seconda metà degli anni Cinquanta e che sfocerà in quel desiderio di incrinare il corpo della tradizione lirica che a suo tempo diede vita alla nascita del Gruppo 63.

La lotta per l'egemonia, che trae proprio dal tempo necessario alla sedimentazione del circuito dialettico la propria linfa, non è più praticabile a causa dell'istantaneità di un tempo la cui mancanza compromette il terreno di gioco, ossia la stessa dialettica intesa come processo nel tempo. Il cortocircuito dei rapporti egemonici, questa «calce viva sul vivo della

controversia» (Cacciatore, 1996, p. 6) è ravvisabile anche nella ricezione che il dibattito degli anni Ottanta ha prodotto, sia durante lo svolgimento degli eventi descritti sia nel periodo successivo, perché in realtà si offre non come confronto ma come soliloquio, in reciproca convivenza e disinteresse l'una per l'altra, di posizioni personali, dettate da esperienze personali, a dimostrazione dell'infiltrazione dell'inerzia culturale della stasi-iperaccelerata.

La manifestazione di conflitti che non accettano il confronto, pur non essendo il solo possibile indizio per giustificare la multiforme realtà che contraddistingue le condizioni di possibilità della poesia sul finire del XX Secolo e il dibattito a essa correlato, suggeriscono comunque alcune suggestioni possibili.

L'adesione, ad esempio, alle direttrici di una corrente come quella allegorico-materialista, che ha esplicitamente richiamato in causa le esperienze avanguardiste e sperimentaliste in virtù anche del suo conclamato tentativo di contrapporsi alla poetica espressa dal ritorno neo-ermetico, non significa di per sé sostenere un riflusso avanguardista. Per una serie di poeti l'attuale senso della storia sembra essere vissuto come cortocircuito, alienante, di strutture temporali lineari e circolari scatenato dalla eterogeneità della ricezione e fruizione determinati dalla convivenza e intersezione dei differenti media concretizzatasi poi a partire dal 1991 con la nascita del *web* che sostiene la brusca accelerazione della componente tecnologica del "ciclo chiuso" descritto da Rosa. L'idea di una cessazione del solo movimento lineare a scapito di una ritrovata percezione circolare del fluire del tempo non è chiara e più che a un processo di sostituzione richiama a un processo di sovrapposizione della trasmissione delle condizioni dell'esperienza legato al parossismo dello sviluppo tecnologico contemporaneo che, è opportuno ricordare, è parte fondante del *Regime dell'accelerazione* e della diffusione dei suoi valori alienanti.

Viene cioè sancita l'introiezione, nel sistema culturale iper-accelerato, del concetto di rottura e il congelamento dell'attuazione della condizione primaria sottesa alla nascita di un'avanguardia, ossia quella della

liquidazione consapevole dell'orizzonte culturale che la precede, attraverso la convivenza di strutture temporali circolari e lineari propagata sia dalla convivenza di media differenti sia dai processi di intermedialità e ipertestualità diffusa che veicolano i processi di destrutturazione dell'esperienza. Destutturazione che si pone come nucleo gravitazionale dello spazio dell'agire poetico, determinandone al suo interno una riflessione sulla centralità o meno dell'io che di tale destrutturazione è effetto e simultaneamente causa. L'idea di liquidazione di un "precedente" si dissolve quindi nel cortocircuito di una temporalità accelerata convulsamente percepita come simultaneamente lineare e circolare e che giustifica, in parte, la costante oscillazione della nominalizzazione storica tra "postmoderno" e "tardo moderno" e l'emersione, e cristallizzazione, delle correnti *neo-orfica* e *allegorico-materialista* alle quali oggi corrisponde un'ingannevole dicotomia tra "lirismo" e "sperimentalismo" che in realtà appartiene ad un *unicum* speculare.

La categoria della "conseguenza" viene destituita di qualsiasi efficacia operativa all'interno della condizione di una paradossale compresenza di strutture temporali de-sincronizzate la cui sovrapposizione rivela la compromissione, in senso alienante, delle possibilità di condivisione empatica tra soggetti di cui l'inconciliabilità delle posizioni del dibattito degli anni Ottanta si fa sintomo. I processi di de-sincronizzazione interni alla trasmissione del sapere nel modello culturale della stasi iperaccelerata non comprovano però nichilisticamente la fine della storia, ma la modificazione della percezione che noi di essa abbiamo e di cui in parte è responsabile l'attuale livello di intersezione degli strumenti attraverso i quali potersi cimentare nella creazione delle nostre rappresentazioni del mondo, in ultima analisi, la cristallizzazione di tutti gli strumenti operativi elaborati dall'arte del discorso, dal *logos*, sin dalle sue origini.

Ad una giustapposizione di idee differenti del movimento della storia corrisponde, infatti, un conseguente cambiamento del concetto stesso di tradizione che si adegua come giustapposizione, ed autorizzazione d'uso, di tutte le soluzioni formali possibili. Giustapposizione che sancisce in senso

paradossale il congelamento dell'idea di tradizione proprio all'atto del suo dissolversi all'interno di uno spazio simbolico creato dalla sovrapposizione tra una simultaneità sincronica alimentata da un'idea di fine della Storia, data dalla contrazione dell'arco del presente, e una linearità diacronica alimentata da un'idea di storia della fine, data da una caduta dell'affidabilità dell'esperienza e delle aspettative percepita come irrimediabile e che quindi tende a ripetersi nello spazio simbolico.

Accettare lo stato di sincronia veicolato dal postmoderno, quindi, non può eludere la percezione di un senso rettilineo della storia che ha le sue origini in quella linearità alfabetica utilizzata progressivamente come strumento privilegiato per la conservazione delle rappresentazioni del mondo in seno alle società moderne, dall'invenzione (accelerante) della stampa sino agli inizi del Novecento.

L'utilizzo degli strumenti operativi messi a punto dalle avanguardie storiche e non, non veicola dunque di per sé una necessaria corrispondenza genealogica, ma attesta, sia nei casi in cui tale filiazione venga rivendicata sia nei casi in cui venga esclusa, l'inerziale inclinazione a pratiche oramai sedimentate nel nostro vissuto e nella nostra fisionomia culturale e che, alla luce della qualità dell'attuale sviluppo tecnologico, svolgono il solo ruolo storico di confermare la lungimiranza, oramai anch'essa inerziale, dell'avanguardia primo novecentesca. In essa infatti si realizzò, grazie ad un spazio operativo privilegiato dettato da una profondità temporale che ancora dava margine all'esercizio del sabotaggio nei confronti della tradizione, la possibilità di una dilatazione dei confini dell'oggetto poetico e la successiva frattura del corpo della tradizione alla luce del mutamento delle condizioni materiali e dell'avanzamento tecnologico dell'epoca, frattura che Benjamin confermò teoricamente a posteriori attraverso il concetto di perdita dell'aura.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup>«basti osservare che la teoria della perdita dell'aura, sostenendo l'avvenuta dissoluzione del modello ottocentesco di fruizione d'arte riprodotta, fornisce una conferma teorica della tesi principale delle avanguardie storiche europee, quella della grande rottura fra l'arte del XIX e del XX secolo, nella forma di una vera e propria mutazione, dovuta all'insorgere della tecnica come fattore essenziale, sia della società che dell'arte» (Pullega, 1991, p.178-179).



Le relazioni tra logica dell'accelerazione, esperienza contemporanea, identità e sfera estetico/culturale sollevano dunque una gran quantità di questioni. Una, su tutte, sembra però doveroso segnalare in fase conclusiva, ossia la paradossale chiusura degli spazi rappresentativi dettata dalla dilatazione del campo esperienziale e dall'accelerazione delle strutture temporali. Il paradosso risiede nel fatto che la percezione di una contrazione degli spazi rappresentativi contemporanei è originata dall'eccesso di possibilità espressive che l'esperienza così come oggi si è configurata, tramite l'accelerazione sociale, culturale e tecnologica, produce. In poche parole: non riusciamo a vivere esperienze portatrici di "identità" e conseguentemente non siamo capaci di esprimere stabilmente qualcosa a qualcuno nel tempo, perché in linea di principio possiamo diventare una sorta di "tutto" ed esprimere qualsiasi cosa con qualsiasi modalità a chiunque in ogni luogo istantaneamente e per sempre. La logica dell'accelerazione che sorregge il modello culturale della "stasi-iperaccelerata" promuove, quindi, un generalizzato spazio rappresentativo la cui temporalità tende all'infinitamente "piccolo" e nel quale la capacità di produrre uno "spessore" per una rappresentazione del mondo condivisibile è diventata, in ultima analisi, una lotta contro il tempo.

## Bibliografia

- Adornetti, I. (2012, Gennaio). *Origine del linguaggio*. Tratto da Aphex Portale italiano di filosofia analitica network:  
[http://www.aphex.it/public/file/Content20141117\\_01.APhEx5,2012TemiOrigineLinguaggioAdornetti.pdf](http://www.aphex.it/public/file/Content20141117_01.APhEx5,2012TemiOrigineLinguaggioAdornetti.pdf)
- Adorno, T. W., & Mann, T. (2003). *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*. (C. Gödde, & T. Sprecher, A cura di) Milano: Archinto.
- Agamben, G. (2013, Marzo 16). *Agamben su W. Benjamin: "C. Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato"*. Tratto il giorno Novembre 2020 da Youtube:  
[https://www.youtube.com/watch?v=60\\_PVc1O2R0](https://www.youtube.com/watch?v=60_PVc1O2R0)
- Agamben, G. (2013). *L'uomo senza qualità*. Macerata: Quodlibet.
- Alfano, G., Baldacci, A., Bello Minciocchi, C., Cortellessa, A., Manganelli, m., Scarpa, R., . . . Zublena, P. (A cura di). (2005). *Parola Plurale*. Roma: Luca Sossella.
- Auerbach, E. (2005). *Studi su Dante* (II ed.). (M. L. De Pieri Bonino, & D. Della Terza, Trad.) Milano: Feltrinelli.
- Azzaro, L. (2014). Intervista a Luigi Ballerini. *Quaderns d'Italia*, 195-205.
- Bàino, M. (2003). *Sparigli marsigliesi. (passar d'imgo in mago tra i tarocchi)*. Napoli: d'if.
- Bàino, M., Cepollaro, B., & Voce, L. (1990, Settembre). Appunti. *Baldus*(0), 6-7.
- Barilli, R., Curi, F., & Lorenzini, N. (A cura di). (2005). *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna: Pendragon.
- Barthes, R. (1988). Riflessione su un manuale. In R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (2016). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.
- Battisti, C., & Alessio, G. (1965). *Dizionario Etimologico Italiano* (Vol. II). Firenze: Barbèra.
- Baudelaire, C. (1996). Il pittore della vita moderna. In C. Baudelaire, *Charles Baudelaire. Opere* (p. 1272-1320). Milano: Mondadori.
- Baxandall, M. (2000). *Forme dell'intenzione*. Torino: Einaudi.
- Bello Minciocchi, C. (2005). Ancora avanguardie? In *Parola Plurale* (p. 613-626). Bologna: Sossella.
- Benjamin, W. (1991). *L'opera d'arte all'epoca della riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Berardinelli, A. (2015). Effetti di deriva. In *Il Pubblico della poesia* (p. 47-62). Roma: Castelvecchi.
- Berardinelli, A. (2017). *Non è una questione politica*. Roma-Trieste: Gaffi.

- Berardinelli, A., & Cordelli, F. (A cura di). (2015). *Il pubblico della poesia*. Roma: Castelvecchi.
- Berruto, G. (2011). *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari: Laterza.
- Bersani, M. (A cura di). (1995). *Nuovi poeti italiani* (Vol. 4). Torino: Einaudi.
- Bettini, F., & Muzzioli, F. (A cura di). (1990). *Gruppo'93. La recente avventura del dibattito teorico in Italia*. . Lecce: Manni.
- Biagini, E. (2004). *L'ospite*. Torino: Einaudi.
- Blanchot, M. (2018). *Lo spazio letterario*. (F. Ardenghi, Trad.) Milano: il Saggiatore.
- Bloom, H. (1987). *Lettura e tradizione*. Tratto il giorno Ottobre 29, 2020 da Parol on line: <http://www.parol.it/articles/bloom.htm>
- Boccaccio, G. (1992). *Decameron*. (V. Branca, A cura di) Torino: Einaudi.
- Bologna, C. (2000). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: il Mulino.
- Borio, M. (2013, Giugno 14). *Intervista a Gabriele Frasca (seconda parte)*. Tratto il giorno Novembre 2020 da Nuovi Argomenti: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-seconda-parte/>
- Bourdieu, P. (2013). *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- Cacciatore, E. (1996). *Discorso a meraviglia*. Torino: Einaudi.
- Calabrò, A. (1994, Novembre 6). *Timori per Einaudi targata Mondadori*. Tratto il giorno Novembre 2020 da la Repubblica: [https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/11/06/timori-per-einaudi-targata-mondadori.html?refresh\\_ce](https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/11/06/timori-per-einaudi-targata-mondadori.html?refresh_ce)
- Calogero, G. (1936). *Soggetto*. Tratto il giorno ottobre 07, 2020 da Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/soggetto\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/soggetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- Calvino, I. (1993). *Lezioni Americane*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1994). *Palomar*. Milano: Mondadori.
- Calzavara, E. (1974). *Come infralogie*. Milano: Scheiwiller.
- Carroll, L. (2002). *Alice underground. Con il manoscritto illustrato dell'autore*. Roma: Stampa alternativa.
- Cavalera, N. (1991). *Nascita del Gruppo 93, Bollettario 1991 n. 4 bis*. Tratto il giorno Ottobre 7, 2020 da [http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/cavalera\\_4\\_bis.html](http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/cavalera_4_bis.html)
- Cavallaro, R. (1984). *Paradigma e sociologia: un dibattito insensato?* Catania: ISVI.
- Cavalli, P. (1981). *Il cielo*. Torino: Einaudi.

- Cecchi, D. (2014). Introduzione. In J. Dewey, *Esperienza, natura e arte* (p. 7-19). Milano-Udine: MIMESIS.
- Ceserani, R. (2012, Gennaio-Dicembre). *la maledizione degli ismi*. Tratto il giorno Novembre 2020 da allegoria per uno studio materialistico della letteratura: <https://www.allegoriaonline.it/PDF/489.pdf>
- Clair, J. (1983, Giugno-Luglio). Dall'avanguardia al post-moderno. *L'illustrazione Italiana*(11), 81-87.
- Colloca, C. (2011). La polisemia del concetto di crisi: società, culture, scenari urbani. *Società Mutamento Politica*, 1(2), 19-40.
- Coluccio, B. (2020, Settembre 30). *Del fraintendimento: Gruppo 93 e avanguardie*. Tratto il giorno Ottobre 15, 2020 da Nazione Indiana: <https://www.nazioneindiana.com/2020/09/30/del-fraintendimento-gruppo-93-e-avanguardie/>
- Compagnon, A. (2000). *Il demone della teoria Letteratura e senso comune*. Torino: Einaudi.
- Cordelli, F. (2002). Prefazione. In P. P. Pasolini, *Trasuman e organizzar* (p. V-IX). Milano: Garzanti.
- Costa, C. (1995). *Cose che sono parole che restano. Antologia di testi*. (A. Tagliaferri, A cura di) Reggio Emilia: Diabasis.
- Crocco, C. (2015). *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*. Roma: Carocci.
- Curci, P., & Ruggerini, C. (1993, marzo-giugno). Innato ed acquisito nello sviluppo del linguaggio. Recenti teorie ed osservazioni cliniche. *Verri*, p. 89-110.
- Curi, F. (2003). Introduzione. In M. A. Bazzocchi, & F. Curi (A cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche* (p. 7-12). Bologna: Pendragon.
- de Man, P. (1975). *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*. Napoli: Liguori.
- de Saussure, F. (1992). *Corso di linguistica generale* (VIII ed.). Bari: Laterza.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2018). *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- Dewey, J. (2014). *Esperienza, natura e arte*. (D. Cecchi, A cura di) Milano-Udine: MIMESIS.
- Di Palma, P. (2004). Il delirio surrealista, tra Eros Thánatos. . In *I surrealisti francesi* (p. 3-29). Viterbo: Stampa Alternativa.
- Dixsaut, M. (2013). *Platon et la la questione de l'âme*. Paris: VRIN.
- Donnarumma, R. (2011, Luglio-Dicembre). *Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno*. Tratto il giorno Novembre 2020 da allegoria per uno studio materialistico della letteratura: <https://www.allegoriaonline.it/PDF/486.pdf>

- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2005). Prolusione. *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo, Bologna 8-11 maggio 2003, Atti del Convegno* (p. 20-43). Bologna: Pendragon.
- Esposito, R. (1997). La comunità della perdita: l'impolitico di George Bataille. In B. Georges, *La congiura sacra* (p. XI-XXXVI). Torino: Bollati Boringhieri.
- Ferroni, G. (2009). *La letteratura in Italia. XXI Secolo*. Tratto il giorno 2020 da Treccani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-letteratura-in-italia\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-letteratura-in-italia_%28XXI-Secolo%29/)
- Ferroni, G. (2010). *scritture a perdere la letteratura negli anni zero*. Bari: Laterza.
- Fish, S. (1987). *C'è un testo in questa classe?* Torino: Einaudi.
- Fontana, G. (2007). L'avventura sonora di «Baobab». Poesia della voce in Emilia-Romagna. In P. Pieri, & C. Cretella, *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. 1968-2007* (p. 49-76). Bologna: CLUEB.
- Fontanarosa, A. (2016, Gennaio 22). *Fusione Mondadori-Rcs, l'antitrust avvia l'istruttoria*. Tratto il giorno Novembre 2020 da la Repubblica: [https://www.repubblica.it/economia/finanza/2016/01/22/news/mondazzoli\\_1\\_antitrus\\_avvia\\_1\\_struttoria-131838427/#:~:text=La%20Mondadori%20Spa%20ha%20firmato,per%20cento%20del%20Marsilio%20Editore.](https://www.repubblica.it/economia/finanza/2016/01/22/news/mondazzoli_1_antitrus_avvia_1_struttoria-131838427/#:~:text=La%20Mondadori%20Spa%20ha%20firmato,per%20cento%20del%20Marsilio%20Editore.)
- Formenti, C. (2000). *Incantati dalla rete*. Milano: Raffaello Cortina.
- Fortini, F. (1994). *Composita solvantur*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2004). *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M. (2014). *Follia e discorso. Archivio Foucault I. Interventi, colloqui, interviste 1961-1970*. Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M. (2016). *Le parole e le cose*. Milano: BUR-Rizzoli.
- Foucault, M. (2018). *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)* (III ed.). Milano: Feltrinelli.
- Franzini, E. (2018). *Moderno e postmoderno. Un bilancio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Frasca, G. (1999). *Rame*. Genova: Zona.
- Frasca, G. (2001). *Rive*. Torino: Einaudi.
- Frasca, G. (2005). *La lettera che muore*. Roma: Meltemi.
- Frasca, G. (2013). *Rimi*. Torino: Einaudi.
- Frasca, G. (2016). *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*. Napoli: d'if.

- Frixione, M. (1991). *Diottrie*. Lecce: Manni.
- Garau, S. (2006). *Fedeli alla linea che non c'è. Affinità-divergenze tra il Gruppo'93 e il Gruppo 93*. Tratto il giorno Ottobre 15, 2020 da POESIA ITALIANA collane di Inediti e Ristampe Biagio Cepollaro E-dizioni:  
<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/GarauTes.pdf>
- Gazoia, A. (2015, Marzo 10). *La fusione tra Mondadori e Rcs riguarda tutti noi*. Tratto il giorno Novembre 2020 da Internazionale:  
<https://www.internazionale.it/opinione/alessandro-gazoia/2015/03/10/fusione-mondadori-rizzoli-rcs-libri>
- Gerratana, A. (2011, Gennaio). *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*. Tratto il giorno 2020 da <https://www.associazioneitalianagermanistica.it/>:  
[https://associazioneitalianagermanistica.it/docs/rivista\\_aig/baig4/\(3\)%20gerratana.pdf](https://associazioneitalianagermanistica.it/docs/rivista_aig/baig4/(3)%20gerratana.pdf)
- Giacomelli, A. (2012, Gennaio 26). *Giacomelli, Alberto (2012) Simbolica per tutti e per nessuno. Linguaggio e figurazione in "Così parlò Zarathustra". [Tesi di dottorato]*. Tratto il giorno Novembre 2020 da <http://paduaresearch.cab.unipd.it>:  
[http://paduaresearch.cab.unipd.it/4562/1/Tesi\\_PHD-Giacomelli.pdf](http://paduaresearch.cab.unipd.it/4562/1/Tesi_PHD-Giacomelli.pdf)
- Giovannetti, P. (2005). *Modi della poesia contemporanea italiana*. Roma: Carocci.
- Giovannetti, P. (2018). *La poesia italiana degli anni Duemila*. Roma: Carocci.
- Giovannetti, P., & Lavezzi, G. (2016). *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Giovenale, M. (2016). *Il paziente crede di essere. Racconti, forme intermedie, prose (in prosa), inconvenienti, dissipazioni dopo*. Roma: Gorilla Sapiens.
- Giuliani, A. (1984). *L'autunno del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Giuliani, A. (1989, Settembre 23). *Nasce il Gruppo 93?* Tratto il giorno Ottobre 16, 2020 da La Repubblica Archivio:  
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/23/nasce-il-gruppo-93.html>
- Giuliani, A. (A cura di). (2003). *I Novissimi. Poesie per gli anni '60. Nuova edizione*. Torino: Einaudi.
- Giuliani, A. (2003). Introduzione. In A. Giuliani (A cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60. Nuova edizione* (p. 15-32). Torino: Einaudi.
- Giuliani, A. (2003). Prefazione 2003. In A. Giuliani (A cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60. Nuova edizione* (p. V-VIII). Torino: Einaudi.
- Gleik, J. (2015). *L'informazione. Una storia. Una teoria. Un diluvio*. Milano: Feltrinelli.
- Goldsmith, K. (2019). *CTRL+C, CTRL+V*. Roma: Nero.
- Graffi, G., & Scalise, S. (2002). *Le lingue e il linguaggio*. Bologna: il Mulino.

- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del Carcere*. (V. Gerratana, A cura di) Torino: Einaudi.
- Gumbrecht, H. H. (2004). *Production of Presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Heidegger, M. (2006). *Il concetto di tempo* (VIII ed.). (F. Volpi, A cura di) Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (2009). *Identità e differenza*. Milano: Adelphi.
- Illich, I. (1971). *Deschooling society*. Tratto il giorno Novembre 2020 da Unwelcome Guests: [http://www.unwelcomeguests.net/archive/audiobooks/Deschooling%20Society/Deschooling\\_Society\\_introduction.html](http://www.unwelcomeguests.net/archive/audiobooks/Deschooling%20Society/Deschooling_Society_introduction.html)
- Jansen, M. (2002). *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: cesati.
- Jauss, H. R. (1996, aprile ). Il Monsieur Teste di Valéry e il Palomar di Calvino. *Intersezioni*, XVI(1).
- Johnson, G. (2001, Febbraio 27). *Claude Shannon, Mathematician, Dies at 84*. Tratto da The New York Times: <https://www.nytimes.com/2001/02/27/nyregion/claude-shannon-mathematician-dies-at-84.html>
- K.B., G. (1984). *Beat, Riscritture da King Crimson*. Napoli: Editoriale Aura.
- Krumm, E. (1996). Dagli anni '70 a oggi. In *Poesia italiana del Novecento* (p. 979-988). Milano: Skira editore - Berenice.
- Krumm, E. (1998). *Felicità*. Torino: Einaudi.
- Krumm, E., & Rossi, T. (1995). *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Skira editore - Berenice.
- Kuhn, T. (1969). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche (come mutano le idee della scienza)*. Torino: Einaudi.
- Leonetti, F. (1976). *Percorso logico del '960-975*. Torino: Einaudi.
- Levine, R. (1998). *Una geografia del tempo*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Lévy-Strauss, C. (2003). *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*. Milano: il Saggiatore.
- Lisa, T., & Raveggi, A. (A cura di). (2007). *Re: viste sulla letteratura e le arti ITA- ES- USA. Poetiche della precarietà*. Arezzo: Zona.
- Loi, F. (A cura di). (2004). *Nuovi poeti italiani* (Vol. 5). Torino: Einaudi.
- Lorenzini, N. (2003). *LA POESIA: tecniche di ascolto Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*. Lecce: Manni.

- Lorenzini, N. (2003). Nuove configurazioni del paesaggio testuale. In M. A. Bazzocchi, & F. Curi (A cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche* (p. 213-229). Bologna: Pendragon.
- Lorenzini, N. (2005). *La poesia italiana del Novecento* (II ed.). Bologna: il Mulino.
- Lorenzini, N. (2009). *Corpo e poesia del Novecento italiano*. Milano: Mondadori.
- Lotman, J. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lunetta, M., & Cavallo, F. (A cura di). (1989). *Poesia italiana della contraddizione*. Roma: Newton & Compton.
- Luperini, M. (1991). Introduzione. In L. Voce, (*Musa!*). Roma: Mancosu.
- Macdonald, D. (2018). *Masscult e Midcult*. Prato: Piano B.
- Magrelli, V. (1996). Nature e venature. In V. Magrelli, *Poesie (1908-1992)* (p. 102-215). Torino : Einaudi.
- Magrelli, V. (1996). Ora serrata retinae. In V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (p. 5-99). Torino: Einaudi.
- Maldonado, T. (2005, Febbraio). Mondo e techne. *il verri*.
- Manacorda, G. (1989, Settembre 16). Quarantatre poeti con il resto di due. *La Repubblica*.
- Manifesto*. (2018-2010). Tratto il giorno 2020 da MEP Movimento per l'Emancipazione della Poesia: <https://mep.netsons.org/manifesto/>
- Marcuse, H. (1968). *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi.
- Marx, K., & Engels, F. (1977). *Manifesto del partito comunista*. Roma: Newton & Compton.
- Mazzoni, G. (2005). *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
- Mazzoni, G. (2017). *La pura superficie*. Roma: Donzelli.
- Mazzoni, G. (2017, Novembre). Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*.(8), 1-26.
- McLhuan, M. (1994). *L'uomo e il suo messaggio. Le leggi dei media, la violenza, l'ecologia, la religione*. Varese: Sugarco.
- Mengaldo, P. V. (A cura di). (1983). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Mengaldo, P. V. (1996). *La tradizione del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Menicocci, S. (2018, luglio 31). *Convergenze: per un'estetica pragmatista*. Tratto da La Balena Bianca: [https://www.labalenabianca.com/2018/07/31/convergenze-unestetica-pragmatista/#\\_ftnref5](https://www.labalenabianca.com/2018/07/31/convergenze-unestetica-pragmatista/#_ftnref5)



- Mesa, G. (2002). *Chissà. Poesie 1999-2000*. Napoli: d'if.
- Minarelli, E. (1993). *Poesie doccaso*. Reggio Emilia: Elytra.
- Montanari, R., Nove, A., & Scarpa, T. (2001). *Nelle Galassie oggi come oggi. Covers*. Torino: Einaudi.
- Morbiato, G. (2017, Novembre). Metrica e forma nella poesia d'oggi. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*(8), 27-45.
- Morin, E. (2018). *Conoscenza. Ignoranza. Mistero*. Milano: Raffaello Cortina.
- Morin, E. (2019). *Pour changer de civilisation. Dialogue avec Denis Lafay*. La Tour d'Aigues: édition de l'aube.
- Mucchi, L. (s.d.). <http://www.lorenzomucchi.info/>. Tratto da <http://www.lorenzomucchi.info/DOCS/LETT/INFLETT/Corso%20Web%201.pdf>
- Muzzioli, F. (1994). *Le teorie della critica letteraria*. Roma: NIS.
- Nacci, L. (2006). *Poema disumano*. (G. Nerli, A cura di) Roma: Galleria Michelangelo.
- Nerli, G. (2006). Ascoltando non esserci: il destino malinconico di un'antropologia disumana. In L. Nacci, *Poema disumano*. Roma: Galleria Michelangelo.
- Niccolai, G. (1982). Non ho niente da dire. *BAOBAB, Informazioni fonetiche di poesia(11)*. (I. Burani, A cura di) Reggio Emilia. Tratto il giorno Novembre 5, 2020 da Fondazione Bonotto: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/nicolaigiulia/9/6662.html?from=6573>
- Niccolai, G. (2012). *Poema & Oggetti. Poesie complete*. Firenze: Le Lettere.
- Nicolini, N. (2006). *plastiche*. Tratto il giorno ottobre 07, 2020 da [www.treccani.it](http://www.treccani.it): [https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/plastiche_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)
- Nove, A. (2010). *A schemi di costellazioni*. Torino: Einaudi.
- Nove, A. (2014). *Addio mio Novecento*. Torino: Einaudi.
- Orecchini, F. (2014). *Pane Dismissione*. Bologna: Sossella.
- Ortega y Gasset, J. (2011). *Meditazione sulla tecnica e altri saggi su scienza e filosofia*. Milano-Udine: MIMESIS.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *La disumanizzazione dell'arte*. Milano: PGRECO.
- Ortoleva, P. (2002). *Mediastoria*. Parma: il Saggiatore.
- Ottonieri, T. (1998). *Elegia Sanremese*. Milano: Bompiani.

- Ottonieri, T. (2000). *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ottonieri, T. (2002). *Contatto*. Napoli: Cronopio.
- Ottonieri, T. (2008). *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*. Milano: NO REPLY.
- Padua, A. (2007). Baldus, la ricezione (1990-1993). In *Baldus antologia completa 1990-96* (p. 15-29). Milano: No Reply.
- Padua, A. (2017). *Still Life*. Torino: Miraggi.
- Pagliarani, E. (2006). *Tutte le poesie (1946-2005)*. (A. Cortellessa, A cura di) Milano: Garzanti.
- Papini, G., & Pancrazi, P. (1996). *Poeti d'oggi (1900-1920)*. Milano: Crocetti.
- Partesana, E. (2017, Gennaio-Giugno). *Il dominio della forma. Alcune osservazioni sopra Rimi di Gabriele Frasca*. Tratto il giorno Novembre 2020 da L'ospite ingrato. Rivista online del centro di ricerca interdipartimentale Franco Fortini:  
<http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/1.1.-PARTESANA.pdf>
- Pennisi, A., & Falzone, A. (2010). *Il prezzo del linguaggio. Evoluzione ed estinzione nelle scienze cognitive*. Bologna: il Mulino.
- Perniola, M. (2015). *L'arte espansa*. Torino: Einaudi.
- Phillips, D. L. (1978). Consenso e oggettività. In G. Statera (A cura di), *La sociologia della scienza*. Napoli: Liguori.
- Piccini, D. (A cura di). (2005). *La poesia italiana dal 1960 a oggi*. Milano: BUR-Rizzoli.  
*Poeti emergenti*. (s.d.). Tratto il giorno Dicembre 2020 da Poesie Report Online:  
<https://www.poesie.reportonline.it/poeti-emergenti/index.html#gsc.tab=0>
- Pontiggia, G., & Di Mauro, E. (A cura di). (1978). *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*. Milano: Feltrinelli.
- Porta, A. (A cura di). (1979). *Poesia degli anni Settanta*. Milano: Feltrinelli.
- Pullega, P. (1991). Nota 1991. In W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (p. 165-184). Torino: Einaudi.
- punto di fuga*. (2013). Tratto il giorno Novembre 2020 da Treccani:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/punto-di-fuga\\_%28altro%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/punto-di-fuga_%28altro%29/)
- Ragaù, S. (2011, luglio 12). *PAROLA / CRISI – Accenni etimologici*. Tratto da NONOSTANTE Rivista semiasologica: <https://nonostanterivista.wordpress.com/2011/07/12/parola-crisi-accenni-etimologici-2/>
- Reale, L. M. (2005, dicembre 7). *Parola Plurale*. Tratto da Italianistica Online:  
<http://www.italianisticaonline.it/2005/parola-plurale/>

- Ribemont, D., & AA.VV. (2013). *Storia del dadaismo di Ribemont Dessaignes & Un cadavre*. Torino: autoproduzioni fenix.
- Rosa, H. (2015). *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*. Torino: Einaudi.
- Rosadini, G. (A cura di). (2012). *Nuovi poeti italiani* (Vol. 6). Torino: Einaudi.
- Rovelli, C. (2014). *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*. Milano: Raffaello Cortina.
- Sacchetti, F. (1970). *Il Trecento novelle* (Vol. [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/sacchetti/il\\_trecentonovelle/pdf/sacchetti\\_il\\_trecentonovelle.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/sacchetti/il_trecentonovelle/pdf/sacchetti_il_trecentonovelle.pdf)). Torino: Einaudi. Tratto da [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/sacchetti/il\\_trecentonovelle/pdf/sacchetti\\_il\\_trecentonovelle.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/sacchetti/il_trecentonovelle/pdf/sacchetti_il_trecentonovelle.pdf)
- Sanguineti, E. (A cura di). (1969). *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, E. (2005). *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. (G. Galletta, A cura di) Genova: il melangolo.
- Sanguineti, E. (2008). Note per un testo. In T. Ottonieri, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* (p. 7-13). Milano: NO REPLY.
- Sartirana, E. (2018, Maggio 30). *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di TecheRai*. Tratto il giorno Ottobre 12, 2020 da EleA@Unisa: <http://elea.unisa.it/bitstream/handle/10556/3396/maggio2018-11.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Segre, C. (1974). Gioco interlinguistico e infradialettale nelle poesie di Ernesto Calzavara. In E. Calzavara, *Come se. Infralogie* (p. 7-12). Milano: Scheiwiller.
- Segre, C. (1993). *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Torino: Einaudi.
- Sereni, V. (2019). *Gli strumenti umani*. Torino: Einaudi.
- Simeone, A. (2018, febbraio 10). *Su Stefano Dal Bianco*. Tratto il giorno 2020 da La dimora del tempo sospeso: <https://rebstein.wordpress.com/2018/02/10/su-stefano-dal-bianco/>
- Simmel, G. (2012). *Metafisica della morte e altri scritti*. Milano: SE.
- Simone, A. (2018). *Dante in scena, percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al grande attore*. Tratto il giorno Novembre 2020 da [file:///Users/utente/Downloads/Tesi%20di%20dottorato\\_Andrea%20Simone\\_XXX%20ciclo.pdf](file:///Users/utente/Downloads/Tesi%20di%20dottorato_Andrea%20Simone_XXX%20ciclo.pdf)
- Sironi, A. (Regia). (1975). *La poesia italiana dal '65 al '75* [Film].
- Spatola, A. (1978). *Aviation Avieteur. BAOBAB. Informazioni fonetiche di poesia*. Reggio Emilia.

- Testa, E. (A cura di). (2005). *Dopo la lirica. Poeti italiani dal 1960 a oggi*. . Torino: Einaudi.
- Testa, E. (2005). Introduzione. In E. Testa (A cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (p. V-XXXIII). Torino: Einaudi.
- Vallega, A. (1996). *La nuova geografia umana*. Milano: Mursia.
- Vian, B. (1993). *Non vorrei crepare*. Roma: Newton Compton.
- Villa, E. (2014). *Emilio Villa L'opera poetica*. (C. Bello Minciocchi, A cura di) Roma: L'orma.
- Voce, L. (1999). *Farfalle da combattimento*. Milano: Bompiani.
- Voce, L., & Rizzante, M. (A cura di). (2007). *BALDUS antologia completa 1990-96*. Milano: NO REPLY.
- Voce, L., Bàino, M., & Cepollaro, B. (1989, Settembre 16). Antologia dall'antologia. *La Repubblica*.
- Wallace, D. F. (2005). *Tutto e di più. Storia compatta dell'∞*. Torino: Codice.
- Yule, G. (1997). *Introduzione alla linguistica*. Bologna: il Mulino.
- Zoja, L. (2009). *La morte del prossimo*. Torino: Einaudi.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: il Mulino.