

eScholarship

California Italian Studies

Title

Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/56g143rb>

Journal

California Italian Studies, 8(1)

Author

Borio, Maria

Publication Date

2018

DOI

10.5070/C381040215

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

Autenticità e conoscenza.

Il pensiero emotivo e la funzione della lirica

Maria Borio

1.

La lirica ha prodotto la forma simbolica con cui è stata letta più frequentemente la poesia italiana del Novecento. Tuttavia, da un certo momento in poi, la lirica si è irrigidita in forme espressive che hanno cristallizzato l'idea del soggetto romantico e hanno prodotto una scrittura stereotipata. Questo fenomeno si è verificato in parallelo alla crisi del ruolo della poesia: se per gran parte del Novecento la poesia è stata il centro simbolico di valori umanistici, la scrittura in versi ha poi perso progressivamente lettori e supporto istituzionale. Per capire come la forma simbolica della lirica si sia irrigidita in uno stereotipo, occorre considerare anche lo sviluppo dell'idea di soggettività che ne è alla base e seguire le sue complesse articolazioni. Infatti, come la filosofia del soggetto ha attraversato molte trasformazioni, così è cambiata anche la funzione della soggettività nella scrittura poetica, nonostante la convinzione diffusa, almeno in Italia, che l'influenza del modello lirico abbia pesato sulla tradizione al punto da irretire l'uso della soggettività in uno schema che sembra ripetersi almeno da due secoli. Che cosa è accaduto sul crinale accidentato tra stereotipo e complessità?

2.

Nel 1971 escono alcuni libri che hanno contribuito a modificare la percezione della tradizione lirica nel Novecento: *Satura* di Montale, *Viaggio d'inverno* di Bertolucci, *Trasumanar e organizzar* di Pasolini e *Invettive e licenze* di Bellezza.¹ Con l'ironia e la frammentazione stilistica di *Satura* viene sgranato il modello lirico delle prime raccolte di Montale, che univa il punto di vista lirico a un senso classico della forma per costruire una riflessione dal fondo umanistico, potenzialmente portatrice di valori universali. Con *Viaggio d'inverno* e *Trasumanar e organizzar*, il rapporto composto tra l'io lirico, la natura e il tempo in Bertolucci, e la saldatura tra prospettiva lirica e civile di Pasolini, si trasformano in sguardi esistenzialistici, che riflettono una soggettività frammentata, espressione di un confronto ormai problematico tra individuo e valori collettivi. Con Bellezza, uno dei poeti più rappresentativi della generazione del Sessantotto, l'unico contenuto diventa lo stato d'animo soggettivo raccontato in forma confessionale o diaristica, senza tener conto né di un messaggio da comunicare al di fuori del vissuto individuale, né della possibilità di un orizzonte in cui la scrittura possa avere un ruolo critico e sociale. L'io diventa misura dell'io. La forma simbolica del modello lirico romantico sembra portata agli estremi, con una radicalizzazione individualistica e narcisista della soggettività.

Nel 1971 esce anche, sul primo numero dell'*Almanacco dello Specchio*, il poemetto *Un posto di vacanza* di Sereni, pubblicato poi nel 1973 in una plaquette da Scheiwiller, fino ad

¹ Vedi Eugenio Montale, *Satura* (Milano: Mondadori, 1971); Attilio Bertolucci, *Viaggio d'inverno* (Milano: Garzanti, 1971); Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar* (Milano: Garzanti, 1971); Dario Bellezza, *Invettive e licenze* (Milano: Garzanti, 1971).

essere incluso nella raccolta *Stella variabile* del 1981.² *Un posto di vacanza* è diviso in sette parti, dove una serie di scene che si incastrano l'una nell'altra, mescolano il racconto oggettivo della realtà con la sua percezione interiore e intrecciano l'epifania lirica, la narrazione, il dialogo. Leggiamo questo estratto dalla quinta parte (vv. 8–17):

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.
Sempre l'ho detto e qualche volta scritto:
segno, mi domandavo, che la riserva è agli ultimi,
che non resta, o non c'era, proprio altro?
Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.³

Questi versi potrebbero far pensare a un crollo irrimediabile della lirica. Se ci atteniamo all'idea di lirica ereditata dal Romanticismo, sicuramente le parole di Sereni segnano una crisi del genere lirico, persino una necessità di dismetterlo.

Tuttavia, se analizzati in relazione all'intero poemetto, questi versi non sembrano confermare un completo svuotamento di senso della lirica. Per Sereni la crisi riguarda la lirica moderna come stereotipo e il tipo di soggetto che la caratterizza, ma nulla a che vedere con la soggettività in poesia, né con la funzione della soggettività in letteratura e nelle teorie sul soggetto in filosofia.

3.

Quando Leopardi parla di poesia come “espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dall'uomo” (*Zibaldone*, 15 dicembre 1826)⁴ ci mette di fronte alla rivoluzione romantica che considera importante una forma letteraria legata al momento soggettivo dell'esperienza. Il rapporto tra soggettività ed esperienza diventa il punto cruciale della poesia moderna. Ma cosa s'intende con esperienza?

Hegel parla di *Erlebnislirik*: la lirica dell'esperienza, che soddisfa “il bisogno di esprimere sé stessi e di percepire l'animo nell'estrinsecazione del sé.”⁵ Dilthey la descrive come una poesia del sentimento personale, che si contrappone alla lirica formalistica delle epoche precedenti, plasmata su luoghi comuni rinnovabili.⁶ La soggettività riflette un io

² Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, *Almanacco dello Specchio*, 1, 1971; 2a ed. (Milano: Scheiwiller, 1973); Vittorio Sereni, *Stella variabile* (Torino: Einaudi, 1981); Vittorio Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di Dante Isella (Milano: Mondadori, 1995); Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni (Milano: Mondadori, 2013).

³ Sereni, *Un posto di vacanza*, 223.

⁴ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani (Milano: Mondadori, 2014), 576.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, con un'introduzione di Sergio Givone (Torino: Einaudi, 1997), 245.

⁶ Vedi Wilhelm Dilthey, *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi (Torino: Utet, 2004), 97–146. Per usare, ancora, un'altra definizione, possiamo dire che ad una “lirica biografica trascendentale,” che modella l'io personale su un sistema ultrasoggettivo codificato, si sostituisce una “lirica autobiografica empirica,” in cui l'io esprime la propria verità interiore con pathos esistenziale senza risultare rappresentativo e considera la propria esperienza il campo da cui gli è possibile esprimere significati universali: vedi Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005), 113.

personale e l'esperienza corrisponde al vissuto personale del poeta. L'idea di lirica moderna si fonda sulla coincidenza tra un io e il racconto della sua esperienza.

L'*Erlebnislirik* va di pari passo con la trasformazione del paradigma della soggettività dal mondo classico alla modernità. È il passaggio dalla fiducia che il mondo possa essere letto secondo teorie che riflettevano un ordine oggettivo (il *Logos*) alla convinzione che le leggi della ragione siano insite in un soggetto umano. La ragione non è più concepita in relazione all'Essere, ma come una qualità del soggetto. Può essere un soggetto ideale, astratto, innato in ciascun individuo, oppure una sorta di soggetto sovrastrutturale a cui ogni individuo è naturalmente legato. In questa prospettiva, la relazione tra ragione e soggettività continua ad esprimere uno "standard transoggettivo di portata sovraindividuale" che, però, mostra delle incrinature quando ci troviamo a fare i conti con la morale.⁷ La morale della modernità, infatti, apre un divario tra due culture morali. Quella dell'*autonomia*, che considera il rapporto tra condotta e ragione come una necessità completa e coerente (come per la *Wille* di Kant), e quella dell'*autenticità*, che a partire da Rousseau vede il valore morale non solo nella volontà di seguire principi autoimposti, ma anche nel riconoscere le spinte che ci portano a deviare dai nostri principi morali mentre continuiamo a seguire una condotta morale. Si tratta di tensioni che mettono al centro il problema della relazione tra l'azione etica e l'essere se stessi. Dal pensiero di Rousseau, che apre la via della riflessione sull'autenticità, si sviluppa una concezione della soggettività giustificata che va contro l'universalismo generalizzante della soggettività autonoma.⁸ Questa concezione individua come aspetto cruciale della modernità il rapporto tra il pensiero moderno e la soggettività in quanto capacità di essere sé stessi.⁹

4.

L'*Erlebnislirik* e la soggettività autentica sono alla base della poesia moderna. Tuttavia, è anche dalla loro interazione che nasce lo stereotipo di lirica come forma simbolica. Ciò che del paradigma della soggettività autentica passa attraverso l'*Erlebnislirik* è, da un lato, l'idea che la poesia esprima il momento soggettivo dell'esperienza vissuta di un io personale; dall'altro, che questo io incarni un assoluto che compare con il pathos della grandezza incompresa e provoca uno strappo tra sé e la società. La lirica dell'esperienza diventa la forma simbolica di una scrittura che non riflette più la possibilità di occupare uno spazio armonico nel mondo: l'io non solo rompe con la tradizione, ma incarna la figura del poeta come genio individuale, capace di un sentire superiore rispetto alla comunità, anormale, al punto che la poesia arriva a diventare la figura della sua sofferenza e la lirica l'espressione sublime di questa sofferenza, a cui è concesso di usare i mezzi della scrittura con una libertà estrema e incontestata.¹⁰

⁷ Alessandro Ferrara, *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica* (Milano: Feltrinelli, 1998), 19; in inglese: *Reflective Authenticity. Rethinking the Project of Modernity*, 1998. Grazie a un confronto con Italo Testa sul problema della soggettività in scrittura, ho scelto di seguire le analisi di Ferrara per la ricostruzione dell'evoluzione della filosofia del soggetto e del paradigma della soggettività moderna.

⁸ Vedi Jean Jacques Rousseau, *Le confessioni*, traduzione di Valentina Valente, introduzione e note di Andrea Calzolari (Milano: Mondadori, 1990); Jean Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, a cura di B. Carnevali, con un saggio di Ernst Cassirer (Milano: Mondadori, 2002).

⁹ Con Habermas si ha la prima forte distinzione tra autonomia e autenticità a livello di teoria morale: tra agire autonomo, quello di una coscienza morale rigida, e agire autentico, quello di una coscienza morale matura e flessibile. Vedi Jürgen Habermas, *La teoria dell'agire comunicativo*, a cura di Gian Enrico Rusconi (Bologna: il Mulino, 1986).

¹⁰ Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, traduzione a cura di Piero Bernardini Marzolla (Milano: Garzanti, 1958). Il "tempo interiore," che contrasta con la realtà opprimente, e la "fantasia creativa," che è il vero presupposto per la felicità, come ne parla Rousseau rispettivamente in *Les Rêveries du promeneur solitaire* e nella *Nouvelle Héloïse*, sono le caratteristiche determinanti dell'*Erlebnislirik*.

La soggettività autentica irrompe in poesia come espressione di una “fantasia dittatoriale (produttiva)” —per riprendere un’espressione di Novalis—con due effetti sostanziali: la preminenza dell’espressione del vissuto personale sul contenuto oggettivo e la sottomissione dello stile alla fantasia del soggetto. Tutto ciò avviene in un contesto in cui il genio romantico è isolato, ma considerato capace di un sentire illuminante, totale, proprio come in Novalis (“Noi sogniamo di viaggi per l’universo: / ma l’universo non è forse dentro di noi?”)¹¹ e in Leopardi (“Forse s’avess’io l’ale / da volar su le nubi, / e noverar le stelle ad una ad una, / o come il tuono errar di giogo in giogo, / più felice sarei, dolce mia greggia, / più felice sarei, candida luna. / O forse erra dal vero, / mirando all’altrui sorte, il mio pensiero: / forse in qual forma, in quale / stato che sia, dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il dì natale”).¹² La centralità del vissuto personale e la dipendenza dello stile dalla fantasia del soggetto restano cruciali anche quando, dalla seconda metà dell’Ottocento, la sensibilità romantica entra in crisi. Il genio romantico è sostituito da un io disforico, che concentra la propria vita su epifanie di cui riconosce il limite, ma a cui attribuisce la capacità di una individuazione di senso che trascende il suo vissuto in una prospettiva esistenzialistica. Il suo atteggiamento è anonimo, decentrato e—con Ortega y Gasset—disumanizzato.¹³

Il rapporto tra *Erlebnislirik* e soggettività autentica passa, quindi, da una poesia dell’esperienza di un io personale isolato, ma fiducioso che a partire da sé possa comunicare una visione universale, spesso spirituale, a una poesia dell’esperienza di un io personale alienato o criticamente scisso dalla realtà, che sempre a partire da sé trova un senso esistenziale con cui comunicare un’interpretazione del mondo relativa e condizionata.

Questo processo disegna anche la parabola di quello che Taylor chiama *espressivismo*. L’espressivismo ha origine con l’età romantica che valorizza la soggettività come luogo assoluto dell’espressione e del genio artistico. Il gesto creativo trae legittimazione dall’idea che ci sia un’identità tra morale e realizzazione espressiva. Si diffonde l’idea che “trovare il senso della vita vuol dire esplicitarlo” nella misura in cui “la modernità ha maturato l’acuta consapevolezza che per noi l’esistenza di un senso dipende dalle nostre capacità di espressione.”¹⁴ È una consapevolezza che rappresenta forse la caratteristica più forte della libertà dell’io moderno, che tenderebbe a cercare un orizzonte di significato—in forma fiduciosa oppure critica—secondo una prospettiva che in fondo eredita molti aspetti di un progetto illuminista della modernità. Dagli anni Sessanta e Settanta, quando ogni idea di sistema sovrastrutturale è messa in discussione, come l’idealismo e lo storicismo, e va in crisi il rapporto tra l’io e la sua ricerca di un orizzonte collettivo, l’espressivismo rischia di ridursi soprattutto a una soggettività inghiottita—come dice Lasch—in un’affermazione narcisistica del sé.¹⁵

Ripercorrendo questo itinerario, l’affermazione della soggettività in poesia sembrerebbe aver prodotto un paradigma degenerativo della lirica. Da un soggetto unico ed assoluto che compie la rivoluzione della “fantasia creativa” rispetto alla tradizione, a un soggetto narcisista che esprime un’involuzione rispetto all’enfasi liberatrice di quella fantasia. Una via

¹¹ Vedi Novalis, *Frammenti*, traduzione di Ervino Pocar, (Milano: Rizzoli, 1976), 57

¹² Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, con uno scritto di Giuseppe Ungaretti (Milano: Mondadori, 1987), 85.

¹³ Vedi José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, traduzione a cura di Salvatore Battaglia, con una nota introduttiva di Edmondo Berselli e un intervento di Elena Del Drago (Roma: Sossella, 2005). L’atteggiamento anonimo e decentrato dell’io è prefigurato nel poeta albatros di Baudelaire, nel poeta maledetto di Verlaine e Rimbaud. Uno dei suoi esempi più noti sarà quello dell’io in T. S. Eliot.

¹⁴ Charles Taylor, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, traduzione di Rodolfo Rini (Milano: Feltrinelli, 1993), 89.

¹⁵ Vedi Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo*, traduzione a cura di M. Bocconcelli (Milano: Bompiani, 1981).

per superare lo stereotipo si può forse trovare nella relazione tra la soggettività autentica e la funzione dell'esperienza nella scrittura.

5.

Quando, con il diffondersi del Romanticismo, inizia ad essere importante l'idea di una soggettività autentica, in parallelo diventa essenziale il riferimento all'esperienza. Per l'*Erlebnislirik*, l'esperienza coincide con il vissuto personale di un io. Ma il significato di esperienza si farà a mano a mano più complesso. Ad esempio, Husserl ci dice che l'esperienza comprende tutti i processi della coscienza: anzi, arriva a coincidere con la coscienza stessa. È una intenzionalità della coscienza, determinata dal fatto che questa per definizione è sempre coscienza di qualcosa. L'esperienza riflette il *vissuto intenzionale* di un soggetto, che non si limita a esprimere sé stesso, e acquista un senso gnoseologico e fenomenologico ben più ampio rispetto a quello che ha nell'*Erlebnislirik* (e nella forma simbolica di lirica che ne deriva). Diventa *Erlebnisfeld*, campo di esperienza, dove il vissuto personale si trasforma in vissuto intenzionale e porta la vita dell'io a confrontarsi con altre vite, a considerare il problema della diversità e della relazione tra io e mondo.¹⁶ Oltre a un significato legato all'eccezionalità espressiva di un sentire individuale, dunque, l'esperienza assume un significato di conoscenza della realtà. La soggettività, allora, può essere considerata non solo come il riflesso di sentimenti interiori, ma come un paradigma conoscitivo.

Questa concezione di esperienza amplia il concetto di soggettività in scrittura. Molti dei tentativi di superare la visione idealistica e romantica della lirica sono legati al significato di *Erlebnisfeld*.¹⁷ Il punto cruciale, per noi, è dunque cercare di andare oltre l'idea che la soggettività rappresenti solo un io personale, un punto di vista egocentrico a cui non appartengono le dinamiche di relazione e conoscenza degli *Erlebnisfelder*, perché è questo il nodo dove la forma simbolica diventa stereotipo e la lirica condannata alla decadenza. Può la lirica evolversi oltre il suo stereotipo, con una funzione rinnovata?¹⁸

6.

Una funzione rinnovata della lirica si trova, ad esempio, in *Un posto di vacanza* di Sereni. Come abbiamo detto all'inizio, è un poemetto diviso in sette parti. Ogni parte è composta da un intreccio tra più scene, che articola diversi dati e registri. Al centro del poemetto c'è un'interrogazione su come la poesia possa allacciare l'esperienza di un individuo agli eventi

¹⁶ Vedi Edmund Husserl, *Ricerche logiche*, traduzione di Giovanni Piana (Milano: Il Saggiatore, 2015), 365–380.

¹⁷ Tra i tentativi di superare la visione idealistica romantica della lirica, quello di Käte Hamburger che interpreta il testo letterario in base alle funzioni del linguaggio e in relazione al significato di *Erlebnisfeld*: vedi Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli (Bologna: Pendragon, 2015). Altri tentativi, sempre legati alle funzioni del linguaggio, a partire da Émile Benveniste e Gérard Genette, sono di Roman Jakobson. Vedi Roman Jakobson, "Linguistica e poetica," in *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann (Milano: Feltrinelli, 2005) e René Wellek, "Teoria dei generi letterari, lirica e Erlebnis," in *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, a cura di Marcella Morelli (Bologna: Boni Editore, 1980). Con l'antologia *Dopo la lirica* (Torino: Einaudi, 2005) Enrico Testa propone una lettura della poesia italiana del secondo Novecento non solo nella prospettiva di un superamento della visione idealistica della lirica, ma in quella di un esaurimento definitivo della poesia lirica.

¹⁸ In *Theory of the Lyric* Jonathan Culler affronta il genere della lirica come un paradigma della poesia occidentale senza i vincoli della forma simbolica del modello romantico. Vedi Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015). Ricordo anche il saggio *La persistenza della lirica* di Stefano Giovannuzzi (Firenze: La Nuova Italia, 2002), che osserva la persistenza di forme liriche nel Novecento e problematizza l'idea dell'intangibilità della lirica romantica come genere.

della storia (“Anno: il ’51. Tempo del mondo: la Corea,” *I*, v. 38)¹⁹ e raccontare la verità del vissuto individuale in rapporto con una dimensione collettiva. Per Sereni—legato alla lettura fenomenologica dell’esperienza di Banfi, ma anche di Anceschi—l’unico modo per tenere insieme questi due piani è cercare di rappresentare in poesia l’esperienza come *Erlebnisfeld*. I campi di esperienza assomigliano al mare, quello del posto di vacanza (Bocca di Magra, tra Toscana e Liguria), che nel suo perpetuo moto e divenire è un’allegoria esistenziale. Il mare riassume in sé la sostanza dei diversi livelli di cui è fatta l’esperienza.

Ogni situazione—quella del posto di vacanza diventa esemplare—è il risultato della dinamica tra l’evidente e il possibile, il vero e il falso, la certezza e la domanda. Ci sono sempre un “lato comune” e “il suo rovescio” (per riprendere due parole chiave della poesia “Situazione,” vv. 15–16, da *Gli strumenti umani*, 1965),²⁰ che aprono lo spazio vuoto del vuoto, tra l’evidente e il possibile, rappresentato dal colore amaranto, il “colore del vuoto” che torna in “Autostrada della Cisa” (v. 31) e che risalta metaforicamente nel poemetto attraverso il richiamo allitterativo tra il mare e l’aggettivo amaro.²¹ Questa idea di vuoto non ha nulla di nichilistico, come potrebbe sembrare, ma indica invece una presa di coscienza: non si può credere ingenuamente di interpretare l’esperienza avendo fiducia nel vissuto personale di un io che si esprime in una lirica ideale (“la cosa scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,” *V*, v. 9);²² ma nemmeno riporre la fiducia nelle ideologie che indicherebbero con sicurezza un senso e una conoscenza condivisibili (ad un certo punto viene evocato Vittorini, come un personaggio fantasma che simboleggia l’ideologia comunista, ma l’apparizione si dissolve velocemente risucchiata dall’aria marina: *V*, vv. 26–46).

Per rappresentare autenticamente l’esperienza, la soggettività non deve essere più quella di un io personale, ma lo spazio di una dialettica: tra un piano retrospettivo, esclusivo dell’io, e un piano prospettivo, in cui l’io partecipa e al tempo stesso si lascia partecipare dai fenomeni dell’esperienza. La rappresentazione dell’esperienza come *Erlebnisfeld* rende la soggettività uno spazio di relazione dinamica tra io e mondo. Il vissuto e la realtà esterna diventano campi di senso che la soggettività cerca di mettere in relazione. L’esperienza di *Un posto di vacanza* è una relazione di campi di senso.

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi.
[...] Sapere sempre che l’angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato,
ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire meglio a quanto
ha di vario il moto dell’esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.²³

In questo brano dalla prosa *Il silenzio creativo* (1962) sono contenute le linee guida della poetica che si è andata strutturando nella composizione degli *Strumenti umani*, durata circa vent’anni. Sereni ci dice che, partendo da un momento dove l’esistenza è percepita solo in modo intuitivo—simile a quello della “quota Elpenore” per Seferis (“la piattaforma esistenziale dell’ancora indifferenziato, del non percepito appieno, o dell’appena percepito per via sensoria” di fronte a cui il poeta si pone in ascolto “finché non comincia a dilatarsi e arricchirsi di nuove esperienze e riflessioni, a interferire con altri elementi, a produrre una lunga serie di reazioni a catena [...] fino a staccarsi dal fondo opaco e acquisire una vita

¹⁹ Sereni, *Un posto di vacanza*, 125.

²⁰ Vittorio Sereni, “Situazione,” in *Poesie e prose*, cit., 72.

²¹ Vittorio Sereni, “Autostrada della Cisa,” in Id., *Poesie e prose*, cit., 152.

²² Sereni, *Un posto di vacanza*, 124.

²³ Vittorio Sereni, *Il silenzio creativo*, in *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni (Milano: Mondadori, 1998), 69–70.

autonoma”)²⁴—l’io deve arrivare a conoscere l’esperienza per saperla *comunicare*: deve far diventare il vissuto personale uno spazio di relazione e un’ipotesi di conoscenza.

Leggiamo un frammento dalla prosa *Morlotti e un viaggio* (1982):

L’oblio di sé della cosa di cui parlava De Sanctis trova sviluppi impensati nel nostro secolo. [...] Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento dell’effusione romantica. Alle estreme conseguenze dell’oblio di sé c’è la tensione della domanda dalla cosa a noi.²⁵

La pittura di Morlotti fa un uso del colore e del tratto in modo plastico, tanto che sembra che fluidifichi la grana reale dei paesaggi in una stratificazione di segni e cromie. Osservare i suoi quadri non dà l’impressione di un guardare, ma di un respirare. Sembra veramente che l’io partecipi alla realtà e sia partecipato dalla realtà, e non le si imponga mai. Anche la fantasia non è più orientata sull’io, ma viene legata in modo profondo a un “mondo a portata di sensi,” alla fenomenologia, come dice Sereni per Montale: “finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera.”²⁶

Nello stile, questo porta a una forma plastica e fluida—come un caleidoscopio dove si intrecciano varie scene, temi, spazi e tempi, insieme a una testualità vibratile ricca di parentetiche, incidentali, discorso diretto, ellissi, uso del corsivo, citazioni da lingue straniere—che sembra crescere secondo una “fluidità sostanziosa, disponibile a tutte le assimilazioni organiche.”²⁷ Lo stile assomiglia a un “organismo vivente” che riflette il moto dell’esistenza—un’immagine che arriva a Sereni da W. C. Williams.²⁸

Considerare la soggettività come uno spazio di relazione ha un risvolto etico cruciale, che va oltre sia il punto di vista dell’io lirico romantico, isolato, egocentrico e assoluto, sia la sua declinazione critica, alienata o decentrata, secondo la dialettica dell’illuminismo. Sereni rifiuta l’io romantico:

Sempre meno il poeta si compiace della propria solitudine, sempre meno ne tesse l’elogio. Con Pavese (vedi in *Lavorare stanca* la poesia omonima) siamo addirittura alla sconfessione di essa come di una stortura sociale. Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario.

In queste frasi di commento a una sua traduzione del *Pont Mirabeau* di Apollinaire (*da Apollinaire*, 1957),²⁹ Sereni afferma chiaramente che la forma simbolica egocentrica della lirica non vale più. È accaduto qualcosa. La poesia ha iniziato a far parlare un’individualità cosciente di avere “conti da saldare con l’esperienza”: per conoscerla e comunicarla non può prescindere dal considerarsi parte di una relazione.

²⁴ Vittorio Sereni, “Giorgio Seferis,” in *Lecture preliminari* (Padova: Liviana, 1973), 126–127.

²⁵ Vittorio Sereni, “Morlotti e un viaggio,” in *La tentazione della prosa*, 119–120.

²⁶ Vittorio Sereni, “Dovuto a Montale,” in *La tentazione della prosa*, 149.

²⁷ Giacomo Debenedetti, “Nota alla prima edizione,” in Sereni, *La tentazione della prosa*, 6.

²⁸ Vedi Vittorio Sereni, “Prefazione a W. C. Williams,” in William Carlos Williams, *Poesie*, traduzione di Cristina Campo e Vittorio Sereni (Torino: Einaudi, 1961), 21–32; poi, con il titolo “La musica del deserto,” in Sereni, *Lecture preliminari*, 65–76.

²⁹ Sereni, *La tentazione della prosa*, 55.

La rappresentazione dell'esperienza può diventare un modo attraverso cui la lirica trova una nuova prospettiva umanistica? Come abbiamo già detto, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, quando ogni idea di sistema sovrastrutturale che può trascendere l'individuo va in crisi, l'io lirico tradizionale che si considera la voce di un orizzonte di senso resta in trappola.

Il quadro forse potrebbe cambiare se l'io iniziasse a pensarsi non isolato, assoluto, e a vedere il mondo non più come riflesso di una separazione negativa tra sé e gli altri, tra sé e un sistema. Se l'io non facesse di ciò che considera una verità individuale la pretesa di una verità universale, se considerasse la separazione tra sé e il mondo non come un modo di negarlo ma di conoscerlo, se non si limitasse a *esprimere sé* stesso ma *riflettesse* sulla realtà, una nuova visione umanistica sarebbe possibile: quella dell'esperienza e dei suoi campi di senso, dell'io come spazio di relazione.

7.

Il paradigma della soggettività moderna ha un'evoluzione articolata. Se la modernità porta a due modelli di soggettività, quella autonoma—illuminista—e quella autentica—romantica—, la soggettività autentica ha due sviluppi. Il primo è esistenzialista e individualista, sulla scia di Sartre e di Adorno.³⁰ Il momento intersoggettivo ha solo un significato formale: la società e la cultura sono un ostacolo negativo imposto all'io, che si oppone a loro in modo agonistico. L'io afferma la propria unicità per "sottrazione": "la sua unicità è uguale alla somma totale del nostro essere meno ciò che condividiamo con gli altri."³¹ Tuttavia, nel momento in cui entra definitivamente in crisi l'idea che questo io esistenzialista e individualista possa comunicare un senso che lo trascende, l'individuo si ritrova irrimediabilmente bloccato nel suo mondo: non può esprimere altro che se stesso, non ha fiducia in un senso che dal suo mondo arrivi a quello degli altri; la comunicazione avviene solo per negazione, narcisista oppure nichilista.

Questa visione riflette anche l'idea che gli individui, soli e chiusi nei loro mondi, siano condizionati da sistemi di cui inconsapevolmente fanno parte, che non li rappresentano più, ma li determinano e li soffocano nelle solitudini individuali, come dentro bolle in cui provano a immunizzarsi dagli effetti dell'esterno.³²

Nell'evoluzione del paradigma della soggettività moderna c'è anche uno sviluppo relazionale della soggettività autentica: quello che Ferrara chiama *autenticità riflessiva* e che considera determinante soprattutto per le sue implicazioni nel campo della morale. L'etimologia stessa di autentico sembrerebbe, in fondo, più vicina allo sviluppo relazionale della soggettività che a quello egocentrico. *Autentikós* è composto da *eaútón* e *theto*, che ha la radice di *tesi*. Autentico è colui che "porta sé stesso a tesi," ossia "porta sé stesso a espressione."³³ La capacità di portare sé stesso a espressione è legata al fatto che le caratteristiche dell'unicità del soggetto si sono costituite attraverso processi formativi dove l'io e il mondo hanno interagito, processi che sono stati determinati da relazioni.

Il portarsi a espressione, dunque, diventa effettivo solo in una dimensione intersoggettiva. Il momento intersoggettivo non può essere considerato formale, come nella concezione individualistica della soggettività, ma sostanziale. Nel portarsi a espressione, infatti, entrano in gioco almeno due requisiti che non possono essere indipendenti dal

³⁰ Vedi Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità*, traduzione di Pietro Lauro (Torino: Bollati Boringhieri, 1988).

³¹ Ferrara, *Autenticità riflessiva*, 95.

³² Vedi Slavoj Žižek, *La violenza invisibile*, traduzione di Carlo Capararo (Milano: Rizzoli, 2007) e Peter Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, traduzione di Gianluca Bonaiuti (Roma: Meltemi, 2009).

³³ Ferrara, *Autenticità riflessiva*, 37. Vedi anche Thomas Harrison, "Autenticità o Auto-Parodia?," *Carlo Michelstaedter. Kunst—Poesie—Philosophie*, a cura di Yvonne Hütter (Tübingen: Narr Verlag, 2014), 49–62.

rapporto tra io e mondo: l'identità, individuata comunque da un confronto tra un individuo e gli altri, e l'autorealizzazione, che presuppone un riconoscimento intersoggettivo.

È vero che l'essere autentici comporta sempre il rischio di non avere riconoscimento se non quello che l'individuo cerca—da cui la retorica della *risolutezza* di Adorno—perché un'identità costruita con lo scopo di un riconoscimento non è autentica. Anche il riconoscimento è legato a un'etica. È l'autorealizzazione che indica un punto importante nel rapporto tra autenticità e etica:³⁴ infatti, dipende da caratteristiche come la fiducia in sé, il rispetto di sé, l'autostima, che mettono sempre in relazione l'unicità di un individuo a un contesto sociale e culturale.

La società e la cultura non sono necessariamente costrittive e repressive, ma sono lo spazio di un materiale simbolico fondamentale per costruire una condotta di vita autentica. Secondo la soggettività relazionale, dunque, l'individuo non si lacera e non si decentra, ma tende a tenere uniti i vari livelli dell'esperienza e i momenti della vita individuale nell'orizzonte di un progetto (“non una storia mia o di altri / non un amore nemmeno una poesia / ma un progetto / sempre in divenire sempre / ‘in fieri’ di cui essere parte,” *Un posto di vacanza*, VII, vv. 21–25). L'unicità dell'individuo esiste non per sottrazione, ma nel rapporto tra “la sua differenza e ciò che condivide con gli altri, gli aspetti universali e particolari della propria identità.”³⁵

La soggettività autentica può indicare, allora, un paradigma etico cruciale.³⁶ Immaginando la differenza tra la soggettività individualista e quella relazionale attraverso un immaginario geometrico, si può far corrispondere, come fa la Cavarero, alla prima una geometria dove al centro c'è un io diritto, verticale, mentre alla seconda una geometria dove l'io è inclinato. Nella tradizione morale l'inclinazione indica una deviazione, una passione che compromette l'ordine generale—come l'inclinazione artistica per Platone o il modo in cui per secoli è stato demonizzato il desiderio dell'inclinazione sessuale. Liberata da questa tradizione morale, la concezione di inclinazione fa rileggere la condizione ontologica della soggettività e fa ripensare la soggettività individualista in termini di relazione.

Nella concezione di inclinazione c'è una prospettiva etica basilare, che non dipende da un voler “correggere l'ontologia individualista innestandovi la categoria di relazione,” ma dal “pensare la relazione stessa come originaria e costitutiva, ovvero come una dimensione essenziale dell'umano.”³⁷

8.

Alla soggettività esistenzialista e individualista, che porta all'isolamento dell'individuo fino al punto in cui la sua comunicazione avviene solo per negazione (narcisista o nichilista), si possono legare molte delle forme di poesia che reagiscono allo stereotipo della lirica in modo intellettuale. Quelle di una sperimentazione che eredita l'esempio dell'avanguardia, soprattutto nei modelli di Sanguineti e Balestrini, ma anche quelle della più recente “poesia in prosa,” soprattutto nel modello di Gleize, a cui alcuni poeti italiani, soprattutto nati fra anni Sessanta e Settanta, sembrano fare riferimento.³⁸

³⁴ Jürgen Habermas, *Fatti e norme*, a cura di Leonardo Ceppa (Milano: Guerrini e Associati, 1996).

³⁵ Ferrara, *Autenticità riflessiva*, 96.

³⁶ L'etica dell'soggettività autentica può avere un modello, secondo Ferrara, nell'etica della legge individuale di Simmel. Vedi Georg Simmel, *La legge individuale e altri saggi*, a cura di Ferruccio Andolfi (Parma: Pratiche, 1995).

³⁷ Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine* (Milano: Raffaello Cortina, 2013), 24.

³⁸ Vedi Gherardo Bortolotti et al., *Prosa in prosa*, a cura di Andrea Cortellessa, introduzione di Paolo Giovannetti (Firenze: Le Lettere, 2009).

Queste scritture sperimentali si oppongono allo stereotipo cercando di togliere la soggettività dalla scrittura o rappresentandola alienata, decentrata, annichilita o disarticolata. Hanno una visione sostanzialmente post-umanistica e, in fondo, nonostante tutto, individualista: perché se la centralità del soggetto può essere negata nella sperimentazione della scrittura, la teoria da cui muove rispecchia un punto di vista che deriva soprattutto dall'idea individualistica dell'intellettuale separato dalla società.

L'autenticità riflessiva può proporre un'esperienza umanistica rinnovata rispetto a quella tradizionale o alla visione illuminista. Il presupposto è una soggettività capace e disponibile di confrontarsi con il mondo, senza smettere di essere consapevole che la propria identità e le proprie dinamiche psichiche sono il risultato di una dialettica tra il vissuto e la realtà. Una soggettività matura, capace di esistere nella differenza tra l'io e il mondo senza annichilirsi o disarticolarsi, e che restando sempre sé stessa interagisce in modo flessibile con il reale. Come può la poesia diventare una forma *intrinseca* di questa soggettività?

9.

Una soggettività che ha le caratteristiche dell'autenticità riflessiva e che è alimentata dall'esperienza come relazione di campi di senso, porta a una scrittura dove, innanzitutto, la *rappresentazione* e la *verità* acquistano un valore diverso rispetto a quello che hanno nella lirica moderna. Se la soggettività è relazionale, anche la rappresentazione e la verità possono basarsi su un'idea di relazione. Diventano espressione di una *mediazione*. La mediazione indicherebbe una via attraverso cui la scrittura può rinnovare in modo *intrinseco* la poesia rispetto allo stereotipo della lirica.

La lirica moderna ha portato a uno stereotipo di poesia—come si diceva all'inizio—in cui la rappresentazione e la verità hanno le stesse caratteristiche della sensibilità romantica. L'io considera sempre la rappresentazione come manifestazione del proprio vissuto e delle proprie intuizioni. Rappresentare un paesaggio, un sentimento o una storia è il frutto della fantasia creativa dell'individuo, che impone sé stesso al mondo.

Rappresentare la realtà è la sua trasfigurazione: le situazioni oggettive sono trasfigurate dagli stati d'animo soggettivi; lo spazio e il tempo esteriori sono trasfigurati dallo spazio e dal tempo interiori. Potremmo aggiungere che l'idealismo vince la fenomenologia.

Per una soggettività come quella dell'autenticità riflessiva, la rappresentazione non può più essere una trasfigurazione soggettiva della realtà. Rappresentare comporta una mediazione. L'io cerca di far interagire il momento della trasfigurazione con il momento della lucidità: l'interno e l'esterno, l'io e il mondo arrivano se non a equivalersi, a controbilanciarsi.

La mediazione comporta anche un rinnovamento dell'idea di verità. La poesia moderna ha superato l'idea che la verità sia espressione di un *Logos* universale. La verità è quella dell'io personale, una coscienza rappresentativa. La verità non comporta mediazione, ma impone l'io al mondo. Se consideriamo la soggettività da un punto di vista relazionale, la verità non può più essere unidirezionale, dall'io al non-io, quindi statica. Si costituisce con un *incontro* e un *discorso*—per riprendere Lévinas lettore di Buber—che è interattivo, costituito da uno scambio reciproco e fluido, prospettivo e retrospettivo. La verità interattiva e dinamica fa dissolvere la soggettività individualista in relazioni e rompe lo schermo del soggetto chiuso in sé. Il soggetto “è in situazione prima ancora di essersi situato.”³⁹ Non può

³⁹ Emmanuel Lévinas, *Martin Buber e la teoria della conoscenza*, in *Nomi propri*, traduzione di Corrado Armeni (Roma: Castelvecchi, 2014), 32.

imporre la sua verità al mondo, la sua parola non è un assoluto dire-vero, ma diventa un adeguamento al vero che è il risultato di un'interazione.⁴⁰

10.

La rappresentazione e la verità come forme di mediazione diventano assi portanti di una scrittura che riflette sul mondo senza imporgli il punto di vista di un soggetto, né interpretandolo secondo una ideologia. In questa scrittura la mediazione può far individuare altre due dimensioni: l'*armonia* e la *trasparenza*.

Con la lirica romantica, che distrugge l'idea che la poesia possa occupare uno spazio armonico nella società ed esprimere in modo idealizzato i fenomeni, non è più possibile l'armonia: tra i sistemi e il vissuto dell'individuo si crea una frattura, l'universale non concorda in modo ideale con l'uomo, così come l'uomo stesso non può essere idealizzato. I fenomeni sono scomposti in frammenti e la vita inizia ad essere intesa come un complesso disarmonico di frammenti, che vengono rappresentati nelle forme del sublime opposto al bello o del dionisiaco opposto all'apollineo. L'etimologia di armonia ci può far aggiungere altro. In un passo dell'*Odissea* Ulisse si trova in mezzo a una tempesta marina e tiene uniti i tronchi della zattera. Le parole che pronuncia possono essere tradotte così: "terrò uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò" (*Od.*, V, 361–362). Il verbo che indica il tenere uniti i tronchi è *armózo*, che ha la radice di armonia e significa *collegare*, *connettere*. Armonia non indica solo qualcosa di sereno, pacificato; non corrisponde solo al bello e all'apollineo come stati assoluti, ma indica anche una tensione per collegare, tenere uniti punti disconnessi come atto di resistenza. Si tratta di una tensione non spontanea, naturale, ma indotta: crea un contatto indotto. In questa accezione, l'armonia è una tensione che non esclude mai una dimensione critica di relazione. Diciamo che l'armonia di una totalità deve essere sempre consapevolezza critica della relazione tra i suoi frammenti.

Questa idea di armonia va di pari passo con quella di trasparenza. Togliamo alla trasparenza il significato sociologico e politico, e consideriamola come un qualcosa di sensibile, cogliamola dal punto di vista della sua fenomenologia intrinseca e dell'estetica. Un oggetto trasparente è un oggetto che ci fa vedere attraverso, che collega più parti di realtà in uno spazio dove, nella nostra percezione, le parti entrano in relazione. Il vetro in cui si riflette la mia immagine è anche la superficie attraverso cui vedo il paesaggio esterno. Un oggetto artistico che rappresenta bene il concetto di trasparenza è *Il grande vetro* di Duchamp: una lastra dove ci sono segni criptici e oggetti meccanici, misteriosi, con un significato simbolico a cui si possono attribuire le più varie interpretazioni, la cui origine è la trasposizione di una relazione sessuale (che, in realtà, si capisce solo leggendo il sottotitolo dell'opera: *La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*).

Qui non ci interessa il messaggio che Duchamp vorrebbe comunicare, di che cosa l'opera sarebbe o no un'allegoria. Ci interessa il fatto che i materiali incrinano la pulizia e

⁴⁰ Se volessimo interpretare l'essere *in situazione* dal punto di vista semiotico, secondo un rapporto tra un enunciatario e chi riceve l'enunciato, potremmo far riferimento alla semiotica generativa. Questa supera l'idea che "la lettura di un segno sia un atto di riconoscimento che permette di scoprire l'esistenza di un referente." La lettura di un segno dipende da un processo generativo in cui "la nascita di un segno parte da un'occultazione iniziale, che apre un ventaglio di possibilità di costruzione del segno" (traduzione mia). Nell'interazione il segno viene scoperto: è determinato dall'*invenio*. Chi riceve l'enunciato scopre il segno retrospettivamente e l'enunciatario propone prospettivamente le condizioni che rendono possibile la generazione del segno. Si smaschera l'illusione che la prospettiva dell'enunciatario sia la forma di proposizione della verità, che si trova nella prospettiva relazionale tra enunciatario e chi riceve l'enunciato. Questa è quella dell'*invenio* e di uno sguardo prospettivo e retrospettivo come componenti interattive della verità. Vedi Roberto Flores, "Les jeux de la véridiction dans l'interaction," *Nouveaux actes semiotiques*, 39–40 (1995): 36–37.

corrompono la purezza della superficie. Uno spazio trasparente è quello in cui una visione diretta può subire l'interferenza di una visione indiretta: guardando attraverso il vetro vediamo l'ambiente che c'è dietro, ma anche il nostro riflesso, e questo riflesso può esprimere le nostre proiezioni mentali, la nostra idea subliminale della realtà, creando una visione di secondo grado che interferisce con quella di primo grado, come i segni e gli oggetti contenuti nel *Grande vetro* interferiscono e turbano la visione dell'ambiente che sta dietro l'opera. La trasparenza mette in relazione il puro e l'impuro, la comprensione diretta, oggettiva, del mondo, e una indiretta, soggettiva, trasversale, la realtà scomposta in frammenti e il sogno.

Qualcuno, ora, potrebbe ricordare che molte poetiche del Novecento si costruiscono come una polifonia di frammenti (si pensi a T. S. Eliot). A un primo sguardo, le caratteristiche dell'armonia e della trasparenza potrebbero valere, in genere, anche per gli autori del Modernismo. Ma questa poesia è ancora legata alla fiducia in una soggettività individualista che può veicolare un senso universale, anche se ad esempio riduce l'io all'impersonalità come stratagemma retorico che serve per parlare di una realtà caotica e drammatica, trasfigurandola nella dimensione letteraria. La rappresentazione e la verità sono strutturalmente ancora le stesse della poesia moderna. L'armonia e la trasparenza, invece, mostrano che il collegamento tra il puro e l'impuro, la totalità e il frammento riflette l'idea di rappresentazione e di verità che è quella dell'esperienza come relazione di campi di senso, dove la soggettività è relazionale, inclinata, interagisce—prospettivamente e retrospettivamente—in modo fluido e flessibile con la realtà. L'armonia e la trasparenza fanno vedere una sostanza di rapporti che si basano sulla mediazione.

La lirica può essere così ripensata intrinsecamente, ponendo fine all'età dell'espressivismo. Il soggetto non considera più che l'espressione del sé basti a legittimare la scrittura. La poesia lirica rifunzionalizzata non è più introflessa, ma estroflessa, pensa e riflette sul mondo. Diventa la forma di una poesia di pensiero. Non perché cerca di descrivere la realtà o di speculare intellettualmente su di essa in modo razionale o quanto meno il più oggettivo possibile, come potrebbe fare la filosofia. È la forma di un *pensiero emotivo* che rende la scrittura un mezzo di conoscenza sempre a partire da una condizione di relazione: il soggetto parla di sé e del mondo, porta la testimonianza della sua esperienza e si pone il problema dell'interazione tra gli stati d'animo soggettivi e il reale, tra il regresso e il sociale, tra il vissuto personale e la tensione speculativa. Può rifondare così anche un'idea umanistica di letteratura, dove l'umanesimo da sistema è incanalato nell'esperienza, è il risultato della conoscenza dei suoi campi di senso.

11.

Questa visione umanistica, che trova riscontro, ad esempio, nella poetica di Sereni, ci mostra il momento in cui la soggettività esce dalla dimensione dello stereotipo della lirica moderna e si pone come spazio di una dialettica. È una poesia di conoscenza fenomenologica.

Una poesia che si basa sul rapporto tra scrittura e esperienza può essere una poesia intellettuale? Nel Novecento, di solito, la conoscenza intellettuale è stata, in Italia, per lo più associata all'ideologia e considerata priva di ogni effusione del sentire, di ogni riferimento al vissuto personale che non fosse strutturato da una ricerca speculativa. Se si parlava del vissuto personale lo si doveva fare per riflettere sulla realtà, interpretandola secondo una visione ideologica che spesso proiettava su di essa un'utopia, ad esempio politica. Ora, come abbiamo visto, l'importanza data da Sereni alla conoscenza fenomenologica si lega a un pensiero emotivo, che rispecchia un paradigma di soggettività relazionale, distante da ogni visione in senso stretto ideologica, e rende la scrittura una via per conoscere l'esperienza come relazione di campi di senso. Non è questo un giusto modo di guardare alla poesia,

considerandola un'espressione sensibile e intelligente, in una contemporaneità dove i sistemi e le ideologie sono in crisi, dove una conoscenza della realtà non può essere davvero ideologica—almeno nella forma tradizionale dell'ideologia? Questo modo di guardare alla poesia può indicare una forma di umanesimo contemporaneo.

Sereni non è isolato. Molte scritture che sono state lette, nel secondo Novecento, come fanalino di coda del modello della lirica moderna, hanno le caratteristiche della lirica rifunzionalizzata: basti pensare ad autori come Anedda (*Notti di pace occidentale*, 1999; *Dal balcone del corpo*, 2008), Benedetti (*Umana gloria*, 2004; *Pitture nere su carta*, 2008), Buffoni (*Il profilo del Rosa*, 1999), Fiori (*Tutti*, 1998; *Voi*, 2009).⁴¹ Ma la lirica rifunzionalizzata apre anche una costellazione internazionale che attraversa il Novecento in modo trasversale: da Stevens a Sereni a Brodskij.

Con questo saggio si è cercato di mettere a fuoco alcuni presupposti dell'evoluzione di una forma apparentemente intangibile come quella della lirica moderna. La lirica ha esaurito la funzione di parlare solo del vissuto individuale sulla base dell'identità tra morale e realizzazione espressiva. Lo sviluppo parallelo della lirica e del paradigma della soggettività ci ha fatto notare caratteristiche cruciali che danno alla lirica un nuovo aspetto e suggeriscono una rilettura di molta poesia del Novecento, appiattita sulle spoglie di una soggettività romantica e egocentrica. Ma, soprattutto, questa nuova funzione fa emergere l'importanza del pensiero emotivo come veicolo di un pensiero produttivo umanistico.

⁴¹ Vedi Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale* (Roma: Donzelli, 1999); Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo* (Milano: Mondadori, 2008); Mario Benedetti, *Umana gloria* (Milano: Mondadori, 2004); Mario Benedetti, *Pitture nere su carta* (Milano: Mondadori, 2008); Franco Buffoni, *Il profilo del rosa* (Milano: Mondadori, 1999); Umberto Fiori, *Tutti* (Milano: Marcos y Marcos, 1998); Umberto Fiori, *Voi* (Milano: Mondadori, 2009).