



Lo spazio dell'etica nella poesia contemporanea

Journal:	<i>Forum Italicum</i>
Manuscript ID	Draft
Manuscript Type:	Original Article
Keywords:	poesia italiana contemporanea, etica, Franco Buffoni, Antonella Anedda, Mario Benedetti, Maria Borio, canone, Fabio Pusterla, Antonio Riccardi, Umberto Fiori
Abstract:	<p>Nei paragrafi introduttivi del saggio l'autore ripercorre e commenta un recente studio dedicato alla poesia italiana degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, discutendo alcune questioni di metodo e soffermandosi sulle modalità di definizione di un canone e sui rapporti che esso intrattiene con una forma di conoscenza poetica definibile di tipo etico. Il problema affiora più volte nel volume, nonostante lo scopo del libro non sia quello di fornire una trattazione esplicita della questione. La seconda parte del saggio è dedicata ad approfondire la dimensione etica presente in raccolte poetiche pubblicate tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Zero, analizzando alcuni testi significativi di Antonella Anedda, di Franco Buffoni e di Mario Benedetti in cui la necessità del soggetto poetico di offrire una rappresentazione sincera dell'esperienza determina un ripensamento della funzione dello stile.</p> <p>In the introductory paragraphs of this essay, the author goes through and comments a recent book which is dedicated to the Italian poetry of the seventies, eighties and nineties. He discusses some method issues, dwelling on how to define a canon and on relationships that it might maintain with a form of ethical definable poetic knowledge. This problem comes up several times in the volume, despite the purpose of the book is not to provide an explicit discussion of the question. The second part of the essay is dedicated to deepening the ethical dimension present in poetic collections published between the end of the nineties and the beginning of the Zero years, analysing some significant texts by Antonella Anedda, Franco Buffoni and Mario Benedetti, in which the need to offer a sincere representation of the poetic experience determines a rethinking of the function of style</p>

SCHOLARONE™
Manuscripts

Lo spazio dell'etica nella poesia contemporanea

Un'analisi relazionale tra Auerbach e Bordieu

Il 1971 è un anno importante per la storia della poesia italiana. Nell'arco di qualche mese sono pubblicate le raccolte di autori affermati che mettono in crisi e problematizzano il rapporto finora ritenuto organico tra il sistema dei generi e il canone ereditato dalla tradizione. In *Viaggio d'inverno* di Attilio Bertolucci, *Trasumanar e organizzare* di Pier Paolo Pasolini, *Satura* di Eugenio Montale e, soprattutto, in *Invettive e licenze* dell'esordiente Dario Bellezza, si assiste a una presa di distanza critica operata nei confronti degli stili e dei registri dominanti nel classicismo moderno della prima metà del secolo, caratterizzanti la lirica tragico-esistenzialista, fino almeno alla grande frattura causata dalla pubblicazione degli *Strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni (vedi a proposito Mazzoni, 2017: 1-26). Le scritture che del nuovo decennio percepiscono come non più conciliabile la rottura operata dal Sessantotto nei confronti di un sapere umanistico in grado di proporre alla società una visione unitaria dell'arte e della storia. Le stesse idee di genere e di canone che nel corso del Novecento avevano sostenuto secondo forme di conformità o di contrasto lo sviluppo e il susseguirsi delle poetiche entrano in crisi e non sono più in grado di dialogare con una visione organizzata dell'intero campo letterario. Quest'ultimo si ritrova attraversato da forme rizomatiche di scrittura sostenute da una sempre più decisa centralità dell'io poetico, la cui soggettività assume un ruolo simile a quello ricoperto dall'ideologia per una parte dei poeti appartenenti alla terza generazione.

Non è facile orientarsi in un panorama dai contorni tanto vasti e frastagliati, tanto più se le consueti categorie di genere e di canone dimostrano qualche difficoltà nel tracciare la rotta di scritture, di riviste e di movimenti che costruiscono le loro poetiche individuali basandosi sulla perdita di un qualsiasi *a priori* organico e riconoscibile. In tale contesto, la necessità di una trattazione critica che non rinunci in partenza al rigore storicistico e alla profondità ermeneutica nell'analisi di un arco cronologico suddivisibile per decenni (ma i cui effetti di reazione mostrano spesso un carattere di lunga durata) si scontra spesso con l'adozione di criteri di lettura dei fenomeni storici e letterari anacronistici rispetto allo stesso oggetto dell'indagine. *Poetiche e individui*, il recente saggio di Maria Borio (2018) dedicato alla poesia italiana degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, riesce a offrire al lettore uno strumento di lavoro che può essere ritenuto un importante punto di riferimento per chi, in futuro, si occuperà dell'evoluzione della poesia italiana degli ultimi quarant'anni. Il pregio del volume non risiede tanto nelle risposte fornite, ma dalla rilevanza dei problemi sollevati, i quali attendevano da tempo una disamina ragionata. L'autrice riesce a costruire una convincente ipotesi ermeneutica dei fenomeni esaminati grazie a una impalcatura metodologica che stabilisce in primo luogo l'utilità di ricorrere al concetto di poetica, maggiormente estensivo rispetto alle categorie di genere e di canone. Ogni poetica possiede infatti un lato empirico e uno teorico che il poeta matura attraverso un rapporto di assimilazione e di contrasto operato nei confronti delle altre poetiche e degli stili, dell'ambiente culturale e delle istituzioni politico-sociali in cui si trova a scrivere e a vivere. Da tale assunto Borio ricava la necessità di effettuare una «lettura relazionale» delle raccolte di autori contemporanei, la quale consideri «l'opera per il suo essere in situazione, parte di un campo complesso di rapporti tra teoria e prassi, ontologia e fenomenologia». (Borio, 2018: 11). Lo scandaglio delle poetiche diventa la «base per il metodo di indagine» che si propone di indagare «la trasformazione dei sistemi della tradizione – canoni, genere, lirica e avanguardia», i quali «da forme strutturali di sistema, entrano a far parte delle dinamiche, tre le

1
2
3
4 forme strutturali di poetica» (Borio, 2018: 17). In passato, chi si è cimentato con operazioni di
5 questo tipo ha visto almeno in parte inficiata la riuscita complessiva dell'analisi a causa di una
6 estrema parcellizzazione dello spazio riservato alla trattazione dei singoli autori e delle
7 rispettive poetiche perché il campo letterario aperto dal Sessantotto – a partire da
8 Castelporziano e dintorni – presenta una densa concentrazione di scritture dagli esiti assai
9 difforni tra loro. Tuttavia, sotto il punto di vista dell'*inventio* e dell'analisi dei meccanismi di
10 creazione dell'io lirico, queste scritture possiedono tratti di stile e di contenuto che possono
11 indurre a una esposizione unificata dei singoli percorsi. Il rischio maggiore è di dar luogo a una
12 serie di medaglioni che si sostituiscono a un'indagine approfondita delle opere esaminate. La
13 scelta di basare l'analisi dei testi a partire dalle poetiche evita, almeno in parte, questo problema,
14 spostando il campo dell'indagine all'interno di «uno spazio relazionale in cui sono trascesi i
15 tratti empirici» dei singoli autori considerati, in modo tale da «tenere insieme il metodo
16 dell'interpretazione dei testi e un'estetica anti-idealistica» (Borio, 2018, 13).

17
18 Fondamentali diventano i punti di riferimento offerti da *Mimesis* (1956) di Auerbach e dalla
19 *Distinzione* (1983) di Bordieu esplicitamente menzionati come modelli su cui si base
20 l'architettura dell'intero saggio. L'impianto mutuato dal primo consente infatti di prelevare un
21 solo testo ritenuto esemplare tra la produzione di un autore e di espandere conseguentemente il
22 campo dell'analisi all'intera opera, a poeti o a correnti considerate affini. Si potrebbe tuttavia
23 appuntare che tale metodo comporta una certa dose di schematicità se impiegato per l'analisi
24 di autori la cui produzione è segnata da cambi di registro e di contenuto a volte anche piuttosto
25 bruschi come, per esempio, accade in Bellezza. Il criterio di lettura alla base di *Mimesis*,
26 secondo cui ogni rappresentazione letteraria intrattiene sempre un rapporto con la realtà extra-
27 letteraria, risulta certamente applicabile alla poesia moderna, tradizionalmente caratterizzata da
28 un rapporto problematizzato tra la percezione soggettiva dell'io e la restituzione, in forme
29 condivisibili dall'esterno, dell'esperienza di quella percezione.

30
31 Da Bordieu si desume invece il concetto di campo, funzionale a un inquadramento dei
32 fenomeni letterari considerati nelle loro connessioni con la sfera etica e storico-sociale, il cui
33 immaginario hanno contribuito a definire, pur se in misura minore rispetto alle arti considerate
34 di dominio nella cultura popolare. Secondo la classica definizione teorizzata dal sociologo
35 francese, il campo riesce a strutturarsi e a generare i propri effetti quando tutti i soggetti che lo
36 compongono risultano interconnessi fra loro mediante diverse forme di relazione, ovvero
37 quando non è pensabile concepire il funzionamento del sistema analizzando un solo elemento
38 considerato in sé autonomo e sufficiente. Applicare questa teorizzazione a uno studio storico
39 della poesia italiana contemporanea presenta il vantaggio di porre in evidenza e di esaltare la
40 diacronia dei legami e dei rapporti di causa ed effetto generati dall'insieme delle relazioni attive
41 nel panorama poetico e culturale negli ultimi trent'anni del Novecento. Tuttavia enfatizzare la
42 funzione gerarchizzante del campo comporta il rischio di un uso improprio dello strumento sul
43 piano storico, poiché, se è senz'altro possibile individuare l'esistenza di un campo nella poesia
44 italiana precedente al 1968, dopo questa data i meccanismi di relazione tra i diversi attori sono
45 messi in discussione al punto tale da produrre i noti *Effetti di deriva* annunciati da Berardinelli
46 nel saggio introduttivo all'antologia *Il Pubblico della poesia*. (Berardinelli Cordelli, 1975;
47 sull'antologia vedi Crocco, 2015).

48
49 Nonostante Auerbach e Bordieu siano impiegati quasi come categorie formali entro le quali
50 far confluire il discorso critico, al centro di tale strutturazione è possibile cogliere l'influsso del
51 pensiero di Guido Mazzoni, insieme a una rilettura delle premesse di metodo alla base di *Sulla*
52 *poesia moderna* (Mazzoni, 2005). In *Poetiche e individui*, lo storicismo hegeliano del saggio di
53 Mazzoni viene posto in dialogo con un'impostazione prevalentemente sociologica (dall'autrice
54 definita «relazionale») favorita dalla stessa applicazione del concetto di campo, la quale si
55 propone di indagare i cambiamenti avvenuti nella poesia ponendoli in dialogo con la realtà

1
2
3
4 culturale italiana dell'ultimo trentennio del Novecento. Parallelamente, due dei problemi
5 centrali affrontati in *Sulla poesia moderna* – il rapporto tra soggettività e scrittura e l'affermarsi
6 dello stile soggettivo come paradigma distintivo della moderna lirica occidentale – sono da
7 Borio letti alla luce del problema della conoscenza e del significato accordato all'esperienza
8 del singolo (quest'ultima intesa come una zona residuale dove è ancora possibile praticare
9 forme di interrogazione critica della realtà), laddove Mazzoni poneva l'accento sulle cause
10 sociali responsabili della perdita di un valore riconoscibile a livello collettivo nella poesia della
11 seconda metà del Novecento. Il problema sembra definirsi in concomitanza con la trattazione
12 dedicata agli autori degli anni Novanta, dove la riflessione sul ruolo da assegnare a un tipo di
13 comunicazione poetica definibile come etica si lega alla questione dell'individuazione di un
14 canone del decennio in buona parte ancora da definire. È d'altronde inevitabile che tale
15 impostazione finisca a sua volta per generare un canone, implicito e definito in maniera
16 deduttiva dall'insieme dei testi sottoposti ad analisi: se in ogni epoca la struttura profonda del
17 canone è costituita dall'insieme dei valori che una individuata comunità esprime e riconosce
18 come propri, allora la delineazione di un canone contemporaneo non potrà non partire da un
19 ripensamento dei valori che oggi la poesia può ancora essere in grado di veicolare e delle stesse
20 forme attraverso cui questi trovano espressione. Se nel trentennio esaminato spazi come
21 l'università, le accademie, i giornali, le riviste, ecc. – i quali in precedenza assicuravano circa
22 la bontà del duplice scambio intercorrente tra società e sistema culturale – conoscono la
23 progressiva perdita dell'esclusività nell'elaborazione di valori, il problema di una lirica che
24 imposta il proprio stile, i propri contenuti e lo stesso dialogo con la tradizione secondo modi
25 fondati su presupposti etici della comunicazione diventa un nodo centrale per la delineazione
26 di un canone poetico contemporaneo.
27
28
29
30
31
32

33 **Gli anni Settanta e Ottanta: etica e canone, conferme e proposte**

34
35

36 La prima sezione di *Poetiche e individui* individua negli effetti di deriva, nel decentramento e
37 nel policentrismo delle produzioni culturali le principali categorie con cui analizzare la poesia
38 degli anni Settanta. La crisi delle ideologie storiche e il senso di incertezza riguardo l'efficacia
39 dei programmi collettivi in seguito al movimento di contestazione del 1977 propiziano
40 l'affermazione di un pensiero esistenzialista e tragico-nichilista e, in poesia, facilitano la
41 circolazione delle scritture neo-individualistiche. Gli autori attivi in tale contesto pongono al
42 centro del discorso lirico il rapporto quasi del tutto privato dell'io con la propria psiche e con
43 una personale forma di rappresentazione della realtà, non più ancorata al grande stile del
44 modernismo o a una esplicita funzione politica riconosciuta alla lirica. *Il mare di soggettività*
45 *sto perlustrando* di Bellezza costituisce uno dei testi che maggiormente esemplificano il
46 processo di rifunzionalizzazione a cui la scrittura in versi viene sottoposta, in quanto in esso si
47 ritrovano efficacemente riassunti alcuni tratti salienti dello stile confessionale, quali la licenza
48 a rifondare la lirica a partire dalla biografia del soggetto, le riprese formali della tradizione
49 sottoposte a processi di abbassamento e di straniamento, un andamento cantabile del verso
50 perlopiù incurante delle misure tradizionali, ecc. L'esistenzialismo *maudit* di Bellezza, così
51 come gli altri casi di «letteratura del vissuto» (Borio, 2018: 42) indagati, trovano il loro
52 inquadramento in una disanima critica che dichiara la natura di operazione attenta al profilo
53 storico-fenomenologico e, pertanto, dal carattere non militante. Ciò nonostante, la natura non
54 militante di *Poetiche e individui* pertiene maggiormente alle intenzioni professate dall'autrice
55 che non all'effettiva prassi metodologica impiegata nel saggio. Infatti, al di là dell'ovvia
56 componente soggettiva presente in ogni operazione critica, veri e propri giudizi di valore
57
58
59
60

1
2
3
4 possono essere ricavati tanto a livello implicito, desumibile dal maggior spazio e dal più ampio
5 scavo interpretativo dedicato a determinati autori, quanto su di un piano esplicito, evidente nei
6 giudizi critici espressi a proposito di un singolo poeta o di una corrente stilistica. Il taglio
7 calorosamente partecipativo dell'analisi è inoltre desumibile da una serie di locuzioni che
8 puntellano prospettive di ricerca a cui l'autrice sembra incline ad assegnare una valenza più
9 ampia rispetto ad altre: si vedano, per esempio, il puntuale interrogativo circa l'esistenza di
10 «un'origine e un limite» (Borio, 2018, 244) entro cui disporre l'esperienza del soggetto e il suo
11 rapporto con la realtà o la frequente messa in rilievo di una via «non ingenua alla conoscenza»
12 (Borio, 2018, 271) raggiungibile mediante la comunicazione poetica.

13
14 Per gli anni Settanta, il panorama descritto, se da un lato conferma la preminenza di autori
15 ampiamente riconosciuti quali Milo De Angelis e Maurizio Cucchi, le cui opere vengono
16 esaminate alla luce della nota poetica delle somiglianze del primo e sulla base dell'attenzione
17 di marca lombarda nei confronti della realtà referenziale del secondo; per altro verso assegna
18 un posto di rilievo a scritture come quella di Cesare Viviani e a quelle meno indagate (da un
19 punto di vista stilistico e tematico) di Valentino Zeichen, di Giuseppe Conte e di Giampiero
20 Neri. Significativa è poi la scelta di assegnare un posto di rilievo alla lirica femminile che nel
21 decennio, in parallelo con l'affermarsi del movimento femminista, «diventa sinonimo di un
22 nuovo ruolo storico e sociale oltre che letterario». (Borio, 2018, 69). Partendo «dalla specificità
23 biologica femminile», la poesia delle donne approfondisce i concetti di identità e di diversità in
24 una prospettiva meta-storica e di denuncia sociale che trascende le questioni di genere, fornendo
25 dunque «una prospettiva artistica e critica inedita» (Borio, 2018: 71). Attraverso la lirica di
26 Patrizia Cavalli, di Vivian Lamarque, di Iolanda Insana e di Biancamaria Frabotta, Borio
27 ricostruisce le diverse poetiche delle autrici, caratterizzate da un conflitto tra la percezione della
28 propria soggettività e il bisogno di comunicare all'esterno tale diversità, condotta in forme
29 critiche e meditative. I modi impiegati dalle diverse autrici sono però quanto mai differenti, al
30 punto tale da dubitare dell'esistenza di una specificità di genere riscontrabile in tali scritture (si
31 va dalla finzione ironica realizzata attraverso uno stile limpido della Cavalli, al *transfert*
32 mitopoietico della favola di Lamarque, dalla «sciara amara» della Insana alla «femmina
33 culturale» con cui Frabotta decostruisce gli stereotipi culturali legati alla stessa condizione di
34 donna impegnata in un progetto di scrittura).

35
36 Nella scelta di dedicare un'indagine ampia alla lirica femminile, ai rapporti tra linguaggio e
37 psicanalisi presenti nella poesia di Viviani o ancora all'opzione neo-crepuscolare di Zeichen si
38 può riconoscere una volontà di sistematizzazione del panorama poetico degli anni Settanta
39 costruita intorno a criteri inevitabilmente soggettivi, anche se basati su un sicuro impianto
40 storicistico. Il canone diventa un paesaggio dai contorni delineati, dove, in dialogo con le
41 poetiche degli autori già canonizzati, trovano spazio alcune esperienze ancora in attesa di un
42 assestamento storico-critico, mentre il complessivo panorama culturale del decennio costituisce
43 lo sfondo della narrazione (si veda la trattazione di fenomeni come la poesia di Eros Alesi, le
44 poetiche legate alla *performance*, ecc.). In questo scenario è possibile scorgere in filigrana una
45 specifica predilezione per il filone lirico-tragico che dalla stagione sereniana e modernista,
46 attraverso le mediazioni della poetica della dispersione di Cucchi e di quella basata su una
47 «tensione conoscitiva», «tragica», e di «ricerca» di De Angelis (Borio, 2018: 86, 100, 105),
48 segna l'approdo alle scritture neo classiche della postmodernità (Magrelli) e al «lirismo
49 rifunzionalizzato» degli anni Novanta, inteso come «ricerca di una scrittura come riflessione
50 critica e conoscenza», in grado di superare lo «scollamento tra ispirazione e realtà storica»
51 (Borio, 2018, 244) fatto coincidere con il neo-orfismo.

52
53 Gli anni Ottanta, inaugurati sotto il segno dell'eclettismo e della restaurazione in seguito alla
54 dispersione degli stili e delle correnti post Settantasette, sono caratterizzati dall'emergere di
55 aspetti tipici del postmoderno come la fine delle istanze conflittuali e l'avvenuta
56
57
58
59
60

1
2
3
4 neutralizzazione di ogni forma di partecipazione organica dell'intellettuale alla vita sociale
5 nelle democrazie occidentali. Questi fenomeni non sono posti in confronto con le logiche di
6 produzione culturale della società del tardo capitalismo, se non mediante un cursorio richiamo
7 al saggio di Jameson (2007). È possibile individuare nella minore dipendenza della lirica dalle
8 logiche di mercato una fondamentale differenza tra poesia e narrativa, destinata a giocare un
9 ruolo strutturale nel panorama editoriale degli anni Ottanta. Penso che la marginalità
10 commerciale della poesia ha reso infatti possibile lo sviluppo di scritture che, seppure immerse
11 nella liquidità amniotica del periodo, hanno sviluppato caratteri originali rispetto al dibattito in
12 corso (per il quale vedi Jansen, 2002) e alla situazione europea, contaminando modi tipici del
13 postmoderno quali il riutilizzo ironico o straniato di forme e temi della tradizione con una
14 riflessione originale sul significato e sulla portata storica che queste stesse operazioni
15 significano. Non tutti partecipano alla stagione di eclettismo e di normalizzazione con lo stesso
16 grado di speculazione teorica. Anche all'interno del cosiddetto neometricismo è possibile
17 rinvenire diverse declinazioni del recupero delle forme classiche, come i casi di Patrizia
18 Valduga e di Gabriele Frasca esemplificano. Per Valduga, l'impiego del sonetto e della terzina
19 risponde a un'esigenza di formalizzazione manieristica della lirica vicina alle ibridazioni
20 feticistiche del postmoderno in quanto il risultato dell'operazione conduce alla liberazione della
21 «scrittura femminile da ogni legame ideologico e politico» (Borio, 2018: 186). L'io lirico si
22 colloca in uno spazio delle forme spettacolarizzato – «l'estetica della simulazione» (Borio,
23 2018:190) – opposto a quello della poesia femminile degli anni Settanta e allo stesso tempo
24 lontano dagli esiti del tragico universale di Amelia Rosselli. Al contrario, per Frasca la gabbia
25 di un metro percepito come 'difficile' quale la sestina rappresenta il corrispettivo formale di
26 una polemica messa in rilievo delle aporie e delle contraddizioni della società postmoderna. La
27 rifunzionalizzazione del metro si fonda su una riflessione sulle forme di comunicazione del
28 presente, sempre più strutturate secondo flussi e circuiti di informazione dal carattere reticolare
29 (da qui, in Frasca, il rinvio a testi come l'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari e l'*Archeologia del
30 sapere* di Foucault). Secondo questa prospettiva la rigidità del metro si trova impiegata per
31 contenere le molteplici esperienze vissute dal soggetto poetico divenendo al contempo simbolo
32 di una situazione di impasse e di immobilità.

33
34 Nel generale clima di reazione alle forme sperimentali della neoavanguardia appare centrale
35 la figura di Valerio Magrelli, la cui opera è caratterizzata dall'esigenza di mettere a punto nuove
36 soluzioni formali, in equilibrio tra classico e maniera. La rilevanza del poeta di *Ora serratae
37 retinae*, già ampiamente confermata dalla critica, si riconosce nell'*arte della miopia*, il
38 procedimento che, come recita il titolo dell'autocommento dello stesso Magrelli alla poesia *Sto
39 rifacendo la punta al pensiero*, apparso nella rubrica *I poeti leggono se stessi*, sulla rivista
40 «Nuovi Argomenti» (Magrelli 2016, :204-206) costituisce la cifra stilistica distintiva di una
41 scrittura in bilico tra ricerca di linearità comunicativa e offuscamento temporaneo della visione.
42 La razionalizzazione del periodo e lo sforzo di delineazione stereoscopica dei confini del verso
43 consentono al poeta di muoversi in uno spazio caratterizzato da un progressivo processo di
44 avvicinamento all'oggetto. La stereoscopia diventa autoscopia mediante il costante tentativo di
45 definire le qualità del pensiero nel momento stesso in cui esso viene trasferito sulla pagina. In
46 questo modo, la scrittura si avvicina a un'anamnesi metapoetica che si propone di verificare le
47 possibilità di esistenza della stessa lirica sulla base di un'impostazione razionalizzante,
48 debitrice della tradizione filosofica inglese (il Berkeley del *Trattato sui principi della
49 conoscenza umana* a cui fa riferimento l'unica poesia con titolo dell'esordio).

50
51 Negli anni Ottanta, uno spazio fondamentale per la delineazione delle poetiche individuali è
52 rappresentato dalle esperienze di gruppo maturate intorno alle riviste considerate come centri
53 aggregatori di stili e di tendenze. Le romane «Braci» – con Arnaldo Colasanti, Claudio Damiani,
54 Giuseppe Salvatori, Beppe Salvia e Gino Scartaghiande – e «Prato Pagano» – diretta da

1
2
3
4 Gabriella Sica insieme a Paolo Prestigiaco e Michelangelo Coviello –, pur conservando
5 elementi accostabili alla fase postmoderna contengono *in nuce* il proposito di differenziare la
6 comunicazione poetica da esiti teatralizzanti per raggiungere un contenuto di verità
7 trasmettibile all'esterno, grazie a un rapporto diretto con l'elemento classico, non più piegato
8 verso soluzioni manieristiche ma proteso al ripristino di una lingua autentica, da ricondurre alle
9 originarie potenzialità creative, indebolite in seguito alla «desertificazione ideologica»
10 (Damiani, 2005: 287) degli anni Settanta. Anticipatrice di alcuni fra i più significativi esiti della
11 lirica negli anni Novanta e attenta alle coeve vicende internazionali appare inoltre l'attività della
12 rivista «Scarto minimo», fondata a Padova da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando
13 Marchiori e attiva dal 1986 al 1989. La ricerca linguistica e tematica della rivista si sofferma
14 sulla creazione di uno stile in grado di veicolare la conoscenza del mondo da parte
15 dell'individuo nelle società tardocapitalistiche attraverso l'adozione di un linguaggio e di una
16 forma percepiti come *sinceri*, in grado, cioè, di impiegare una distanza *minima* tra i modi del
17 linguaggio quotidiano e quelli propri alla comunicazione poetica e alla tradizione lirica. Lo
18 scarto, dunque, nasce come un bisogno etico della scrittura e, in parte, come reazione agli
19 esperimenti destrutturanti sul linguaggio operati dalla Neoavanguardia, in aperto contrasto con
20 modelli estetizzanti e/o neo-metrici. Rifacendosi alla definizione di defamiliarizzazione
21 teorizzata in ambito formalista da Šklovskij, secondo cui ogni rappresentazione artistica
22 possiede la capacità di fare percepire all'individuo la realtà circostante in modi diversi e
23 straniati rispetto a quelli usati nella comunicazione ordinaria, ampliando di conseguenza le
24 possibilità di una riflessione critica su ogni fenomeno dell'esistenza (Šklovskij, 1965), tanto
25 Dal Bianco quanto Benedetti propongono l'adozione di uno *scarto minimo* tra i modi del
26 linguaggio quotidiano e quelli propri alla tradizione lirica. In seguito alla vicenda di «Scarto
27 minimo» la riflessione sullo stile si legherà fortemente a quella sull'esperienza e a un
28 ripensamento del valore etico della scrittura in versi. Non penso sia secondario che il saggio –
29 al di là di un criterio cronologico non esente da esclusioni e parzialità – concluda l'indagine
30 con Benedetti e con la sua raccolta del 2004, riconoscendo al poeta un ruolo quasi
31 paradigmatico per le scritture contemporanee attraverso alcune considerazioni sulla sua opera
32 estendibili a un indirizzo di metodo che l'autrice intende proporre tanto a livello delle poetiche
33 personali, quanto sotto il profilo dell'analisi critica e della ricerca nel campo della poesia
34 contemporanea (Borio, 2018: 327-328). L'importanza e il valore di *Poetiche e individui* mi
35 sembra possano allora nelle domande che il libro implicitamente pone a livello metodologico;
36 queste costituiscono un problema critico aperto e obbligano lo studioso di poesia
37 contemporanea a interrogarsi su quali strumenti e chiavi di analisi utilizzare per
38 l'interpretazione di una componente sensibile a valori soggettivi e temporali come la
39 componente etica all'interno di un testo letterario.
40
41
42
43
44
45
46
47

48 **L'esperienza come limite**

49
50
51 Nel passaggio cruciale del decennio emergerà con sempre maggiore concretezza, fino a
52 costituirsi come uno dei maggiori tratti della rifunzionalizzazione del genere lirico, la necessità
53 di superare vuoti formalismi e nichilistiche rappresentazioni della realtà mediante una
54 soggettività attenta alla lingua e allo stile considerati come degli strumenti in grado di
55 rappresentare eticamente (attraverso lo scarto) la «condizione discontinua e accidentata
56 dell'esperienza» (Borio, 2018: 230). Secondo Borio, questa prerogativa della lirica di fine
57 millennio ha avuto, tra le principali conseguenze, quella di fare collassare definitivamente le
58 ultime roccaforti del canone nonché i confini di genere largamente attestati per buona parte del
59
60

1
2
3
4 Novecento. Parlare di un collasso totale dell'intero sistema può forse apparire non del tutto
5 appropriato, qualora si scelga di includere nell'analisi anche singoli casi e resistenze di autori
6 spesso provenienti da circuiti poco emersi rispetto alla linea maggiore, i quali utilizzano
7 strutture e modi del canone accettandone la funzione gerarchizzante e compiendo una
8 rilettura personale, senza avvertire la sensazione di trovarsi di fronte a una rottura insanabile.
9 Ciò che definitivamente viene a mancare è semmai la funzione normativa precedentemente
10 svolta dal canone. Si tratta di un progressivo processo di erosione condotto dai poeti della nuova
11 generazione in concomitanza con la ridefinizione dei generi tradizionali secondo modalità
12 fluide e aperte a processi di ibridazione. Emblematico è per esempio il modello della poesia in
13 prosa, le cui sperimentazioni proseguiranno negli anni Duemila, fino all'importante volume
14 collettivo *Prosa in prosa* (Bortolotti, Broggi, Giovenale, Inglese, Raos, Zaffarano, 2009; per la
15 poesia degli anni Zero vedi Giovannetti, 2017). In tale contesto, le poetiche individuali basate
16 su un rapporto problematizzato tra stile e conoscenza maturano la consapevolezza
17 dell'esistenza di un limite nell'esperienza del soggetto nei confronti della storia e dei processi
18 di rielaborazione cognitiva del vissuto (su questi aspetti vedi Casadei, 2018). Anche
19 l'esaurimento della componente epifanica-modernista, a ben guardare, non smette di essere
20 interessata da un processo di rifunzionalizzazione, condotto questa volta sulla base di paradigmi
21 distanzianti di tipo ironico e parodico, tuttora operanti, spesso in composizione con altre arti
22 (vedi il recente caso di Ophelia Borghesan). L'avvertimento di un limite dell'io nella
23 restituzione di un'esperienza in termini poetici costituisce ancora la caratteristica unificante di
24 queste esperienze e determina la necessità di operare un distanziamento di tipo critico e
25 riflessivo ogniqualvolta chi scrive si pone il compito di decifrare la realtà attraverso il
26 diaframma della propria soggettività. L'indagine sulla progressiva presa di coscienza
27 dell'esistenza di un limite individuabile in termini etici è uno degli aspetti di maggiore incisività
28 del saggio di Borio, anche perché l'autrice associa al rigore della trattazione storica una
29 personale riflessione poetica, di ascendenza sereniana, rinvenibile nella sua produzione in versi
30 (Borio, 2017):

31
32
33 Il rapporto tra lirica e conoscenza riguarda anche un altro aspetto. Con la crisi delle
34 ideologie e la complessità senza conflitto del postmoderno, l'io non ha più un orizzonte
35 umanistico di valori cui fare riferimento. La conoscenza che può portare dipende dal
36 limite della sua esperienza. Prendere coscienza di questo limite diventa essenziale:
37 ridimensiona un paradigma ingenuo di valori assoluti, ma supera anche l'espressivismo
38 che non si pone affatto il problema di valori assoluti e che si esaurisce in una voce
39 confessionale, oppure deflagra in un narcisismo nichilista. La lirica che cerca la
40 conoscenza, che combina l'epifania con il saggio, ha invece ben presente che lirica non
41 vuol dire solo espressività, ma consapevolezza etica di un limite individuale. Questa
42 consapevolezza va oltre il modello ontologico individualista della lirica moderna (di una
43 soggettività integra, ma spesso autoreferenziale), e supera anche la sua riduzione e
44 frammentazione postmoderna (Borio, 2018, 252).

45
46
47 Tentare il collaudo di tali principi in sede di valutazione stilistica dei testi appare tuttavia
48 problematico a causa della scarsa sovrapponibilità del concetto di etica a esperienze di tipo
49 estetico. Il gusto del critico e la soggettività dei criteri di selezione stabiliscono un ordinamento
50 fondato su basi etico-ideologiche funzionali alla rappresentazione storica di un panorama
51 poetico come quello degli anni Novanta, ancora non sufficientemente indagato. La nuova
52 proposta di canone viene dunque costruita in base all'idea di una lirica "rifunzionalizzata" nella
53 quale il rifondato rapporto tra soggettività e conoscenza dà luogo a una fenomenologia
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3
4 dell'esperienza e a un lirismo critico basato sui presupposti etici e stilistici definiti da ciascun
5 autore al livello delle poetiche personali.

6 In questo senso, allora, Borio sceglie di dedicare poco spazio all'esame della ricostruzione
7 allegorica della realtà portata avanti dal Gruppo 93 – erede delle avanguardie che rivendicano
8 la sperimentazione «come radicalità per una resistenza critica dell'arte sulla realtà» (Borio,
9 2018: 250) – per concentrarsi sull'individuazione dei caratteri particolari del lirismo critico in
10 una serie di raccolte pubblicate nell'arco del decennio 1994-2004 (Pusterla, 1994; Riccardi
11 1996; Anedda 1999; Buffoni 2000; Benedetti 2004). Nonostante i poeti esaminati presentino
12 tratti di stile e di contenuto anche assai differenti tra loro, l'elemento unificatore delle diverse
13 poetiche viene individuato nella dialettica aperta e in una riflessione problematizzata compiuta
14 dal soggetto in rapporto a memoria e biografia, a storia e cronaca, a esperienza e realtà. Mi
15 sembra opportuno, allora, evidenziare come la comune esigenza di ripensare lo statuto del
16 soggetto determini, in alcuni casi, una serie di convergenze sul piano dello stile e dei modi
17 testuali.

18 Per la poesia di Fabio Pusterla è possibile parlare di un «classicismo straniato» (Borio, 2018:
19 262), dal momento che il poeta, partendo da una prospettiva realistica, erede dell'attenzione
20 fenomenologica della linea lombarda, rifunzionalizza la lirica mediante una costante riflessione
21 sulla natura e sulla storia del dato di realtà di volta in volta osservato. La fedeltà nei confronti
22 di una riproposizione oggettiva del vissuto si trova ancorata a un interrogativo condotto su base
23 etica: l'inerte condizione delle cose e degli oggetti è quanto rimane di verificabile al poeta in
24 una condizione di ipermodernità (Donnarumma, 2015). Il tono medio della lingua e il
25 sentimento del classico, turbati – come ha scritto Enrico Testa – da «sommovimenti drammatici
26 della sintassi ottenuti con sereniani inserti parlati e dialogici [...] derivano da una percezione
27 insoddisfatta e sofferta della realtà» (Testa, 2005: 395) e intervengono per trarre dall'esperienza
28 un insegnamento senza trascendenze. La vocazione gnoseologica di Pusterla è del resto un tratto
29 comune a diversi autori appartenenti alla stessa generazione, come per esempio Tiziano Rossi
30 (che Borio non cita) e può essere accostata alla concezione del mondo ricavabile dall'opera di
31 Antonio Riccardi. Anche in questo caso, infatti, la componente morale della scrittura poetica
32 svolge un ruolo significativo: nel *Profitto domestico* il racconto è di frequente mediato da una
33 misura che lega la versificazione al tono della discussione filosofica o alla trattatistica. Spazi e
34 ambienti della biografia del soggetto sono fissati e riprodotti nel diorama, la forma che per
35 Riccardi rappresenta la struttura allegorica con cui è possibile rappresentare icasticamente
36 frammenti di vissuto in un presente astratto e incorporeo. Le coordinate spaziali e temporali
37 stabilite durante la fase della descrizione consentono all'aspetto memoriale di evitare l'effetto
38 epifanico poiché il momento del ricordo viene dilatato nel presente assoluto nel diorama.
39 L'oggettivazione della scena risponde a coordinate etiche poiché consente la proposta di una
40 istanza morale ricavabile implicitamente dal lettore senza che l'io prorompa in scene istrioniche,
41 facendo al contrario percepire il «dovere» della comunicazione attraverso la «misura» della
42 poesia (vedi la postfazione a *Il Profitto domestico*, Casadei, 2015: 157).

43 In parte diversa è la strategia dialettica realizzata nei testi di Umberto Fiori. Il rapporto tra
44 l'individuo e il mondo è il nucleo centrale dal quale si sviluppa la poetica dell'autore, a partire
45 dalla raccolta *Case* del 1986. Come per Pusterla, anche per Fiori l'eredità lombarda di Sereni e
46 di Raboni rappresenta una lezione importante, approfondita in direzione della componente
47 visibile della realtà. Da tale atteggiamento deriva una predisposizione per l'oggetto, sottratto
48 alla dimensione allegorico-montaliana e utilizzato come centro nevralgico della composizione,
49 come testimonianza neutra e *quindi* etica dell'esperienza del soggetto. Le strade, le case, gli
50 autobus, i treni e tutti gli elementi che nella tradizione lirica novecentesca facevano da
51 proscenio o fondale alle epifanie dell'io diventano in Fiori protagonisti stessi della narrazione,
52
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3
4 *exempla* – *Esempi* è infatti il titolo della successiva raccolta dell'autore – che il lettore può
5 riconoscere nella sua esperienza, indicati con chiarezza dalla voce dell'autore:
6

7
8 Anche nelle regole dell'*exemplum* infatti è d'obbligo che il tempo e i luoghi vengano trattati
9 astrattamente e genericamente, e che i personaggi siano dei *quidam*. Ed è solo così, così
10 disciplinate e spersonalizzate, che quelle sintetiche narrazioni possono essere *esempi* al massimo
11 rappresentativi dei comportamenti umani, senza distinzioni di specie, di classe, di appartenenza
12 storica o ideologica». (Afrifo in Fiori, 2014: XI)
13

14 Anche in questo caso, lo stile piano, basato sulla similitudine e incline a misurate inflessioni
15 comiche e il ritmo del verso, modulato su una scansione tendente a restituire sul piano fonico
16 il carattere impersonale della voce del soggetto, significano innanzitutto coscienza
17 dell'esistenza imposto dalla storia all'esperienza, non aggirabile dai consueti strumenti retorici
18 e stilistici, pena una rappresentazione della realtà nella quale forma e ideologia alterano la
19 qualità morale del dato trasmesso. In sede critica ciò comporta una messa in risalto della linea
20 sabiana e anti ermetica che attraversa tutto il Novecento, riconosciuta come la modalità
21 espressiva più incline a favorire il discorso lirico in un'epoca di fluidità e di totale azzeramento
22 di ogni *auctoritas* (nonostante, da un punto di vista strutturale, alcuni modelli di Fiori siano
23 individuabili in scritture dall'impostazione ermetica – Ungaretti e il Montale delle *Occasioni* –
24 parodiate e 'laicizzate'). Sotto un altro punto di vista, la questione mi sembra riveli il ruolo di
25 assoluta centralità che la poesia e la postura intellettuale di Sereni continuano ad avere per i
26 poeti attivi negli ultimi venti anni del secolo, in base alla quale sarebbe lecito ipotizzare
27 l'esistenza di una vera e propria *funzione* Sereni, in grado di travalicare gli steccati del
28 postmodernismo e delle poetiche nichilistiche degli anni Ottanta e a riconfigurarsi come spazio
29 aperto di sperimentazione per la lirica di fine millennio. Naturalmente, il magistero sereniano
30 – insieme a quello di Raboni e di Fortini – è stato ampiamente indagato dalla critica per ampie
31 zone della poesia della seconda metà del Novecento, a partire dall'inserimento del poeta di
32 Luino nella nota *Linea Lombarda* di Anceschi (Anceschi, 1952; l'inclusione nell'antologia è
33 stata peraltro contestata dallo stesso Sereni, come si legge nella lettera inviata allo stesso
34 Anceschi nell'aprile del '52 e ora consultabile in Sereni, 2013: 169-185). Uno studio che
35 verifichi la validità e la durata della funzione Sereni nei poeti più giovani può tuttavia costituire
36 un importante tassello per l'individuazione delle strategie linguistiche e formali attive in quel
37 tipo di poesia che, senza rinunciare alla lirica – intesa tanto in senso formale quanto come
38 struttura mentale in grado di portare un peso di conoscenza specifico e insostituibile rispetto ad
39 altri generi e stili praticabili – si pone il problema di rifunzionalizzarla mediante modi e timbri
40 non eccessivamente sfalsati rispetto al piano dell'esperienza.
41
42
43
44
45
46
47

48 **La memoria, il tempo, la scrittura: Anedda, Buffoni, Benedetti**

49
50 La riflessione meta-letteraria sui limiti e sulla responsabilità della scrittura poetica conosce esiti
51 di rilievo in autori come Anedda, Buffoni e Benedetti e si configura come un tratto peculiare
52 dei singoli poeti, contribuendo a plasmarne in maniera determinante le rispettive poetiche. In
53 *Notti di pace occidentale*, definito da Borio come «uno dei libri più significativi della poesia
54 italiana di fine Novecento» (Borio, 2018: 283), Antonella Anedda sintetizza con efficacia la
55 dimensione dell'esperienza e quella della poesia, servendosi di una voce che appare al
56 contempo etica (cioè sincera) e lirica (cioè strutturata secondo un discorso che affida al dato
57 poetico il compito di produrre una forma di conoscenza). Il piano della Storia – «i drammatici
58 avvenimenti che vanno dalla guerra del Golfo sino alle soglie del conflitto in Kosovo» (Anedda,
59
60

1999: 71) – è filtrato sulla pagina attraverso il particolare punto di osservazione del soggetto (la Sardegna, luogo di origine dell'autrice) e da una precisa interrogazione sui limiti e sul significato della scrittura. Memoria personale e memoria collettiva attivano una funzione critica di interrogazione della realtà nello spazio della «tregua», il momento «che si stende tra il peso del prima / e il precipitare del poi», quando la rielaborazione stilistica del vissuto «rende misura lo spavento», nella consapevolezza che il «metro» – l'aspetto formale fine a se stesso – «non protegge» (*Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa*, in Anedda, 1999: 12) dai drammi della storia. Di conseguenza, lo stile, il ritmo e lo stesso linguaggio acquistano importanza in quanto mezzi per ripristinare il valore violato dalla tragedia («Non volevo nomi per morti sconosciuti / eppure volevo che esistessero / volevo che una lingua anonima / – la mia – / parlasse di molte morti anonime», Anedda, 1999: 10). L'attenzione speculativa nei confronti della cronaca e una forma di tensione tragica nei confronti della conoscenza (vicina alla lezione di Rosselli) recuperano alla lirica uno spessore ermeneutico che dopo la fine delle ideologie e dell'impegno sembrava essere definitivamente precluso all'intellettuale. Nella seconda sezione di *Notti di pace occidentale, In una stessa terra*, Anedda sembra rispristinare invece il monito del Fortini di *Traducendo Brecht* («Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», Fortini, 1978: 218), riconducendo lo spazio dell'impegno e della militanza a una misura etica di impianto universale:

«Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita
per gli esseri felici
stretti nell'ombra della sera
per la sera che di colpo crollava sulle nuche.
Scrivevo per la pietà del buio
per ogni creatura che indietreggia
con la schiena premuta a una ringhiera
per l'attesa marina – senza grido – infinita.

Scrivi, dico a me stessa
e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma
perché gli occhi mi allarmano
e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
– da brughiera –
sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino a togliere peso
al peso nero del prato. (Anedda, 1999: 31)

La componente di conoscenza deducibile dalla lirica appare inscindibile da una continua operazione di riposizionamento critico degli eventi che delineano l'esperienza vissuta dal soggetto: dai gesti e dalle azioni minime («la sera che di colpo crollava sulle nuche», «la schiena premuta a una ringhiera», «il silenzio dei passi», ecc.), riportati con un'attenzione per i dettagli che lascia intravedere la possibilità di una visione allegorica del quotidiano, agli eventi della cronaca e della storia contemporanea all'autrice, la cui lettura condotta nello spazio proustiano della «tregua» riposiziona il lessico del poeta all'interno dell'uso linguistico contemporaneo. Linguaggio e memoria diventano un binomio non separabile, «la parola *bosco* / trema più

1
2
3
4 fragile del bosco», dal momento che essi rappresentano lo spazio individuato per operare un
5 ripensamento etico del vissuto.

6 Uno degli ostacoli che la lirica contemporanea sembra porsi il compito di superare consiste
7 allora nel ripristino della memoria personale e storica, depurata dal *pathos* di una postura
8 eccessivamente romanzesca, e nell'abolizione dello scollamento realizzatosi tra linguaggio e
9 oggetti, parole e cose. In questo senso la scrittura lirica, in forza della sua ininfluenza in termini
10 di produttività e mercato, si pone in contrasto con quella «formulazione essenziale dell'impatto
11 postmoderna», la quale, secondo la rilettura del Jameson di *The Antinomies of Postmodernity*
12 operata da Mark Fisher, consiste nella già adorniana «incapacità di produrre ricordi nuovi»
13 (Fisher, 2018: 119-120) e basati su un'esperienza percepita dal soggetto come effettivamente
14 vissuta:
15
16

17
18 Il paradosso da cui dobbiamo partire è l'equivalenza tra la quantità di immani cambiamenti a tutti i livelli della
19 nostra vita sociale e l'altrettanto impareggiabile standardizzazione di tutto quanto appaia incompatibile con tali
20 cambiamenti, si tratti di sentimenti, beni di consumo, linguaggio, architettura... Capiamo allora come nessun'altra
21 società è mai stata tanto standardizzata quanto la nostra, e che lo scorrere della temporalità umana, sociale e storica
22 non è mai stato tanto omogeneo quanto oggi. Di conseguenza, quello che cominciamo a percepire – e quello che
23 sta emergendo come un profondo tratto della postmodernità, quantomeno nella sua dimensione temporale – è che
24 d'ora in poi, laddove tutto si presta al continuo succedersi di mode e rappresentazioni mediatiche, nessun
25 cambiamento sarà più possibile. (Jameson in Fisher, 2018: 118-119)
26

27 Proprio in forza della loro insistenza sulle facoltà memoriali e sulla necessità di operare un
28 riposizionamento etico del vissuto, poetiche come quelle di Anedda, di Buffoni e di Benedetti,
29 possono essere lette come dei tentativi di argine al processo di indistinzione culturale attivo nei
30 tardi anni Novanta e nel primo decennio del nuovo secolo. L'opera di Buffoni, a partire almeno
31 dalla raccolta *Suora carmelitana e altri raccolti in versi* (1997), insieme alle successive *Il*
32 *Profilo del rosa* (2000) e *Theios* (2001), costituisce a proposito una vera e propria «trilogia
33 della *Bildung*» (secondo la definizione di Gezzi in Buffoni, 2012: XII-XIX), fondata sul
34 riconoscimento di una funzione morale della lingua e del ricordo. In seguito, lo scandaglio
35 dell'esperienza bellica compiuto in *Guerra* (2005) rappresenterà una tra le maggiori operazioni
36 di combinazione del vissuto personale con la memoria collettiva dell'esistenza umana, indagata
37 a ritroso, seguendo una linea temporale talvolta anche molto estesa (come nel caso di *Tecniche*
38 *di indagine criminale*, dedicata all'uomo preistorico Oetzi rinvenuto nel ghiacciaio del
39 Similaun nei primi anni Novanta). Per Buffoni la pratica della memoria corrisponde a un
40 esercizio etico di verifica e di testimonianza, legato a una concezione laica, antielegiaca e
41 razionale della scrittura. Il linguaggio non è fatto oggetto di una riflessione meta-poetica come
42 accade nella poesia di Anedda; a esso viene invece attribuito un valore innanzitutto civile. Lo
43 stesso procedimento ecfrastrico rappresenta lo strumento mediante cui oggettivare il vissuto,
44 sottoponendo gli eventi a una valutazione dell'io che parla nel testo, la quale presuppone una
45 prospettiva etica di conoscenza (Testa, 2013: 52-53 parla appunto di «ecfrasi conoscitiva» della
46 poesia di Buffoni). In quest'ottica, ad apparire significativa è proprio l'impressione che fatti e
47 persone sedimentano nella coscienza dell'individuo. A questo viene affidato il compito di trarre
48 un monito dalla storia e dall'immanente, come si legge nella *quasi* epigrafe introduttiva di
49 *Guerra*: «Se il mondo è stato creato / Per l'uomo e le sue esigenze / Dio alla fine dei tempi /
50 Premierà le vittime della storia», da leggere, secondo quanto dichiarato dallo stesso autore, in
51 maniera antifrastrica: «se il mondo non è stato creato per l'uomo e le sue esigenze, allora tocca
52 solo a noi uomini fare sì che non ci siano più vittime della storia» (Buffoni, 2006: 125).
53
54

55 Nel *Profilo del rosa* l'esercizio della memoria acquista la concretezza di un atto di resistenza
56 critica e contribuisce, allo stesso tempo, a eliminare l'impressione di una pronuncia insincera
57 da parte del soggetto, poiché i ricordi evocati coincidono largamente con i tempi e i temi
58
59
60

1
2
3
4 fondamentali per la costruzione della biografia dell'io (l'infanzia, il rapporto con il padre
5 biologico e con quelli letterari, i luoghi della nativa Lombardia, l'omosessualità, ecc.).
6 L'immagine utilizzata per indicare l'azione *a posteriori* della memoria sulla descrizione è
7 quella del polittico con la quale si apre la raccolta (sull'articolazione della silloge a partire da
8 *Nella casa riaperta*, la *plaque* allestita nel 1994 per il premio San Vito al Tagliamento, vedi
9 Cescon, 2005 55-69):
10
11

12 *Come un polittico che si apre*
13 *E dentro c'è la storia*
14 *Ma si apre ogni tanto*
15 *Solo nelle occasioni,*
16 *Fuori invece è monocromo*
17 *Grigio per tutti i giorni,*
18 *La sensazione di non essere più in grado,*
19 *Di non sapere più ricordare*
20 Contemporaneamente
21 *Tutta la sua esistenza,*
22 *Come la storia che c'è dentro il polittico*
23 *E non si vede,*
24 *Gli dava l'affanno del non essere stato*
25 *Quando invece sapeva era stato,*
26 *Del non avere letto o mai avuto.*
27 *La sensazione insomma di star per cominciare*
28 *A non ricordare più tutto come prima,*
29 *Mentre il vento capriccioso*
30 *Corteggiava come amante*
31 *I pioppi giovani*
32 *Fino a farli fremere.* (Buffoni, 2012: 89)
33
34
35

36 Come ha scritto Mazzoni, ricordare in letteratura significa «sempre rappresentare, cioè,
37 letteralmente, ripresentare, riportare alla presenza» (Mazzoni in Cescon, 2015: 135). Nella
38 poesia di Buffoni la consapevolezza dell'insincerità di qualsiasi valore epifanico
39 aprioristicamente rinvenibile nell'esperienza del soggetto contemporaneo, immerso nel
40 «*monocromo / Grigio per tutti i giorni*», genera una sorta di impasse tra quanto vissuto e la
41 successiva fase in cui il ricordo opera un sopralluogo sull'esperienza trascorsa. Nel divario tra
42 «*La sensazione di non essere più in grado, / Di non saper più ricordare / Contemporaneamente*
43 */ tutta la sua esistenza*» e la cognizione di aver *comunque* vissuto una biografia, trova spazio
44 nel *Profilo del rosa* la necessità etica della memoria e del ritorno sui luoghi dell'infanzia,
45 affinché l'io possa raggiungere una forma di verità e di conoscenza laica, da contrapporre
46 all'insensatezza del quotidiano e alle illuminazioni ingenuie della lirica. Lo stesso stratagemma
47 della cornice – come il diorama di Riccardi – e l'utilizzo della terza persona («la sua esistenza
48 [...] gli dava affanno»), spostano la comunicazione sul piano dell'esperienza riportata e
49 suggeriscono che la rappresentazione riguardi un soggetto diverso dall'io. Ne *Profilo* il corsivo
50 incipitario di *Come un polittico che si apre* ha valore strutturante, rappresenta l'apertura della
51 pala d'altare, così come il testo di chiusura ne decreta la chiusura:
52
53
54

55 *Di quando la giornata è un po' stanca*
56 *E cominciano le nuvole a tardare*
57 *Invece del nero all'alba che promette*
58 *Costruzioni di barche a Castelletto con dei legni*
59 *Morbidi alla vista, già piegati.*
60

1
2
3
4 *Non con la ragione ma con quella*
5 *Che in termini di religione militante*
6 *È la testimonianza*
7 *TI dico: tornerai a San Siro,*
8 *Sotto vetro la cravatta a strisce nere*
9 *Sul triangolo bianco del colletto*
10 *Come nella fotografia del cimitero.* (Buffoni, 2012: 134)
11
12
13

14 La biografia contenuta nelle sezioni del polittico consente al soggetto di prendere parola e
15 di esplicitare l'esercizio della memoria, «la testimonianza», nei termini di una vera e propria
16 «religione militante». «La ragione» informa la struttura, non il contenuto. In coerenza con
17 l'impostazione razionale della propria poetica, lo stile del Buffoni 'maggiore' – erede della
18 fenomenologia lombarda di Sereni, Giudici e Raboni, di Byron e Keats, nonché di esperienze
19 di reazione al simbolismo come l'acmeismo di Mandel'stam – preferisce mascherare i
20 *calembour* e gli espedienti retorici più arditi, che pure contraddistinguevano la prima parte della
21 sua produzione – le sillogi *I tre desideri* (1984), *Nell'acqua degli occhi* (1987) e *Quaranta a*
22 *quindici* (1987) – con l'impiego di una sintassi tendenzialmente piana e di un andamento del
23 verso di tipo perlopiù descrittivo-narrativo, nel quale le pause e gli accenti non corrispondono
24 a un valore fonico-musicale insito nella lingua, bensì hanno il compito di esprimere lo stesso
25 «ritmo del pensiero» (Borio, 2018: 314) della voce narrante. Non credo sia secondario
26 considerare come una simile transizione che riguarda, in fondo, la stessa funzione che il singolo
27 poeta sceglie di attribuire allo stile si sia verificata per motivi riconducibili a un piano etico
28 della comunicazione, ossia legati alla volontà di trasmettere nella pagina una rappresentazione
29 credibile dell'esperienza vissuta dal soggetto. E non è neppure marginale che una delle radici
30 di questo mutamento sia osservabile all'interno della produzione di Buffoni, tra gli eredi diretti
31 della disposizione umana e stilistica sereniana (Crocco, 2013). Per i poeti delle generazioni
32 successive attraversare Sereni significa anche considerare il problema dell'etica all'interno di
33 una comunicazione di tipo lirico, interrogandosi sulle possibilità ancora concesse alla lirica di
34 effettuare una narrazione dell'esperienza con un carattere di esemplarità (dovuto al fatto di
35 essere un frammento della totalità di biologica e cognitiva di un individuo) senza rinunciare a
36 una intonazione della voce e dello stile non artefatto.
37

38 All'interno di questo processo la componente della memoria personale e collettiva svolge
39 un ruolo decisivo, com'è naturale supporre se si pensa a come l'intera storia della lirica moderna
40 occidentale, sin dalle sue fondamenta petrarchesche, si sia sempre mossa nello spazio di
41 rielaborazione dell'*ethos* pubblico e del *pathos* privato. Alcune differenze possono essere colte
42 al nella preferenza che il poeta di volta in volta accorda all'aspetto soggettivo dell'esperienza
43 (la memoria) rispetto a quello più propriamente 'oggettivo', costituito dallo scorrere del tempo.
44

45 Nella poesia di Benedetti il recupero di una dimensione pienamente lirica si costruisce
46 attraverso un continuo processo di elaborazione e di riflessione del soggetto di fronte alle
47 categorie di spazio e di tempo (per Benedetti riprendo in estrema sintesi l'analisi condotta in
48 Brancati, 2020: 231-243). La facoltà memoriale e soggettiva guadagna il massimo grado di
49 oggettività nello stesso momento in cui dichiara il punto di vista parziale in base al quale la
50 visione generata al livello dell'*inventio* dell'io dà vita al mondo circostante. Le diverse sezioni
51 in cui è articolata *Umana gloria* lasciano intuire una particolare cura nella disposizione dei dati
52 e degli elementi geografici e cronologici, facendo trasparire un'architettura che ricalca quella
53 di un *Bildungsgroman* dell'io lirico. Le prime due sezioni (*In fondo al tempo* e *Un fiore che*
54 *crebbe più di quello che possa*) contengono poesie ambientate presso i luoghi dell'infanzia del
55 poeta nelle quali il trattamento del tempo viene sottoposto a un processo di indeterminazione
56 elegiaca con lo scopo di restituire la sensazione fluttuante degli spazi rivissuti attraverso il
57
58
59
60

ricordo (preponderante è infatti l'uso dell'imperfetto). Le successive *Altri luoghi* e *In città* costituiscono il momento di formazione della coscienza di un soggetto adulto immerso in una realtà ancora periferica (*Brest, Pas-de-Calais*, ecc.), urbana (*Che cos'è la solitudine, Nel quartiere*, ecc.) e di confine (Ambleteuse in alta Francia sulla Manica: in Benedetti il limite costituisce spesso, concretamente, anche un *limes*). Nelle *Prose* e in *Qualcuno guarderà il bene* è ancora lo statuto dell'esperienza personale legato a luoghi, eventi e tempi concreti a essere messo in discussione dal soggetto che tenta un avvicinamento al presente attraverso la realizzazione della permeabilità dello stesso fattore temporale (in *Figure*, un ciclo di brevi testi posti in apertura a *Qualcuno guarderà il bene*). Le ultime zone del libro – *Sassi, posti di erbe, resti* e *Ultimi mondi* – testimoniano l'importanza rivestita dalla nomina puntuale in una prospettiva di trasmissione in versi della biografia dell'individuo che aspira a dirsi etica: all'imprecisione evocativa dello straniamento novecentesco si sostituisce l'individuazione puntuale dei singoli dati di realtà attraversati dall'io.

L'unico testo non compreso nelle otto sezioni, *Lasciano il tempo e li guardiamo dormire*, è posto in apertura e svolge una funzione proemiale all'intera raccolta. Nella poesia la percezione del tempo sembra perdere la preferenza accordata a una dimensione fondata su un criterio esclusivamente antropocentrico: lo sguardo umano interpreta lo scorrere del tempo da un punto focale interno all'io nonostante gli effetti di questo fluire – riscontrabili in ogni manifestazione della realtà – esistono a prescindere dalla condizione di enti osservabili propria delle cose e degli oggetti. Descrivere e testimoniare il loro stato facendo ricorso a uno sguardo 'umile' diventa quasi un obbligo di tipo morale per l'io (Scarpa, 2005. 419 descrive la scrittura di Benedetti nei termini di una «pertinace fede ottica»):

Lasciano il tempo e li guardiamo dormire,
si decompongono e il cielo e la terra li disperdono.

Non abbiamo creduto che fosse così:
ogni cosa e il suo posto,
le alopecie sui crani, l'assottigliarsi, avere male,
sempre un posto da vivi.

Ma questo dissolversi no, e lasciare dolore
su ogni cosa guardata, toccata.

Qui durano i libri.
Qui ho lo sguardo che ama il qualunque viso,
le erbe, i mari, le città.
Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi. (Benedetti, 2017: 31)

Nei primi due versi l'uso impersonale dei verbi e l'assenza di un soggetto riconoscibile suggeriscono l'insensatezza della perdita causata dall'azione del tempo in qualsiasi organismo vivente. Un soggetto corale apre il secondo movimento per ribadire l'errore di non aver «creduto» all'erosione della materia («le alopecie sui crani, l'assottigliarsi, l'aver male») facendo ricorso a criteri razionalisti e basati su una ottimistica fiducia riposta nella capacità dell'individuo di dominare il tempo («ogni cosa e il suo posto»; «sempre un posto da vivi», anche se la presenza dei due punti in funzione esplicativa e l'ordine degli elementi nel periodo rendono quantomeno incerta l'interpretazione complessiva del passo). L'entrata del soggetto nello spazio finora osservato da esseri appartenenti alla sfera umana-animale (poiché hanno la facoltà di «lasciare dolore / su ogni cosa guardata, toccata») è anticipata, al v. 10, dalla rielaborazione cognitiva del tragico propria della letteratura: i libri «durano» nello spazio della

1
2
3
4 dissolvenza e della sofferenza. Adottando una postura elegiaca e uno sguardo orizzontale «che
5 ama il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città» il soggetto riesce a fornire una rappresentazione
6 sincera dell'esperienza, mentre la fiducia riposta in ogni valore aprioristico e profetico in un
7 sapere di tipo umanistico viene ritenuta 'ingenua', come in *Che cos'è la solitudine* («Ho portato
8 un libro, mi dico di essermi pensato in un libro / come un uomo con un libro, ingenuamente»,
9 Benedetti, 2017: 71). In *Lasciano il tempo e li guardiamo dormire* l'elaborazione del vissuto –
10 «il tempo mostrato» – diventa il modo per assicurare una trasmissione etica della conoscenza
11 dall'io al tu-lettore e per rendere di conseguenza credibile la voce che parla nel componimento.
12 Attraverso l'esplicitazione del momento di formazione della visione straniata da parte del
13 soggetto, la memoria intesa come uno spazio autonomo di affermazione del sé ritorna a essere
14 il centro propulsore del discorso lirico, in contrasto con la visuale asfissiante di un presente
15 intaccato dalla perdita.

16 Il recupero di una dimensione pienamente lirica si costruisce attraverso un continuo processo
17 di elaborazione e di riflessione del soggetto di fronte alle categorie di spazio e di tempo. La
18 facoltà memoriale e soggettiva guadagna il massimo grado di oggettività nello stesso momento
19 in cui dichiara il punto di vista parziale in base al quale la visione generata al livello
20 dell'*inventio* dell'io dà vita al mondo circostante. In *Umana gloria* tale procedimento non
21 interessa soltanto la geografia e il tempo avvertiti dall'individuo ma si trova anticipato e
22 applicato alla costruzione dell'io-personaggio. Sotto questo punto di vista, la visione straniata
23 postulata da Šklovskij sembra riflettersi nella stessa autopercezione dell'io. Le azioni che egli
24 compie si trovano sottoposte a un processo di autoverifica necessario a stabilirne la validità e
25 che trova realizzazione mediante un frequente controcanto interno alla narrazione: «[...] Altri
26 giorni, in qualche parte di me. «Dove sono? / io dove sono?» Oggi è nuvoloso, [...]»; «[...] /
27 Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda. [...]»; «[...] e tu mi guardi come
28 qualcuno, perché sono qualcuno? [...]»; «[...] Alla fine, mi domando, come poter dire: alla
29 fine. / Dare a un posto un uomo, degli occhi, un cuore, un respiro. [...]»; «[...] Ho freddo. Ma
30 come se non fossi io. [...]»; «[...] / Io non ho più niente di me. / Respiro la fatica della stanza
31 a stare / dove gli uomini non sono più. / Io che sono qualcos'altro: distanza dalla vita»; «Non
32 sapevo se le mie parole erano le stesse / per tutti, la mia notte / se era la stessa nessuno lo diceva.
33 [...]»; «[...] Io faccio fatica a dire chi sono perché non è più niente l'erba che capita. [...]»;
34 «[...] Io che sono delle cose negli occhi, / ma non so come dire come sono quando le guardo»;
35 ecc. (Benedetti, 2017: 39, 40, 45, 59, 71, 117, 124, 128). In questo modo il continuo
36 riposizionamento critico delle motivazioni che autorizzano il soggetto a prendere parola in un
37 testo lirico permette di far coincidere il massimo grado di aderenza alla storia personale con lo
38 'scarto minimo' di natura stilistica; il limite – espresso sotto forma di dubbio nei confronti della
39 stessa percezione di sé («come se non fossi io») – contribuisce a enfatizzare la qualità visiva
40 della memoria e viene parzialmente arginato dalla *mise en page* di una riflessione che esplicita
41 la frammentarietà di ogni forma di conoscenza: «Poiché tutta l'esperienza umana è per
42 definizione provvisoria, quel che si può fare è cercare di testimoniare piccole parti» (Benedetti,
43 2010: 57).

44 Delineare il problema di una rifunzionalizzazione dell'io su basi etiche consente allora
45 l'inserimento del materiale proveniente dalla biografia dell'autore: i nomi, i volti, i luoghi e gli
46 oggetti della giovinezza trascorsa in Friuli, così come gli spazi, la cronaca e gli individui della
47 città, tracciano un itinerario che pertiene alla storia del singolo individuo e trasmette al lettore
48 il carattere di testimonianza privata di un'identità. Tuttavia, la selezione del materiale,
49 innanzitutto linguistico, appare sincera – cioè compatibile con la conoscenza del mondo di chi
50 non si trova all'interno del quadro temporale e geografico descritto dall'io – perché il residuo
51 di artificiosità dello scarto è ridotto al minimo in virtù dell'autoanalisi compiuta dal soggetto
52 poetico che pone sé stesso e il lettore sul piano comune della «povera umana gloria» (Benedetti,
53
54
55
56
57
58
59
60

2017: 128), «esposta nella sua umile storia reale» (Borio, 2018: 322), dalla quale colui che osserva e parla dimostra di essere soggiogato, come tutti:

Le mani sulla mela, sole con il verde
le dita avvoltolate nelle bucce.

Le cassette donate che Rina portava dal lavoro,
quelle cadute sul prato, mamma, che cosa mangi?

E il succo nella bocca della tua eternità
dove il mondo è stato unico e minuscolo.

Povera umana gloria
quali parole abbiamo ancora per noi? (Benedetti, 2017: 128)

Nell'ultimo componimento della sezione *Sassi, posti di erbe, resti* l'interrogativa finale conserva la componente dello stupore propria alla tradizione lirica di impianto tragico-esistenziale, mentre il modo di procedere nominale e per giustapposizione di elementi apparentemente incoerenti autorizza l'aggancio della biografia e della memoria del soggetto a una più vasta dimensione di impermanenza – la «povera umana gloria» – che riguarda e accomuna ogni essere. Del resto, «la reversibilità tra lacuna visiva e realtà parziale» (Scarpa, 2005: 419) costituisce una cifra stilistica caratteristica della scrittura dell'autore, presente fin dagli esordi e destinata ad ampliarsi nelle successive raccolte *Pitture nere su carta* e *Tersa morta* (vedi a proposito Fantini, 2011: 185). Riposizionare l'io al centro della lirica significa per Benedetti palesare i limiti che impediscono alle diverse porzioni di realtà di diventare uno sfondo unitario e di indicare i momenti di stasi e di dubbio da parte della persona che parla in un componimento poetico, la quale, attraverso il linguaggio e la selezione linguistica (lo stile), rappresenta il tempo e la storia in una sorta di sgrammaticatura dove il mancato accordo sintattico è un mancato accordo dell'io con la realtà, uno sgomento di fronte alla stessa percezione: «Come testimoniare i morti, / vivere come lo fossimo, / morire come lo siamo» (Benedetti, 2017: 303). La lingua stessa si fa *sincera*, sforzandosi di selezionare l'essenziale facendo dello spazio del verso il luogo di costruzione dell'identità del soggetto. Questa tendenza conoscerà un ulteriore processo di assottigliamento nella raccolta successiva, *Pitture nere su carte*, dove lo stesso «linguaggio risulta in prima istanza oggettivato [...], a indicare non più un rapporto diretto bensì mediato fra io e mondo esterno» (Casadei, 2011: 190) e conoscerà una sorta di sintesi dei due libri precedenti in *Tersa morte*, dove la forma elegiaca del canzoniere *in mortem* viene rifunzionalizzata, intrecciando il motivo del tempo a quello contiguo della morte, facendo coincidere estremo dramma individuale con estremo dramma collettivo.

Bibliografia

- Aneschi L (1952) *Linea lombarda*. Sei poeti a cura di Luciano Aneschi. Varese: Magenta.
 Anedda A (1999) *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli.
 Auerbach E (1956) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, 1946).
 Bellezza D. (1971) *Invettive e licenze*. Milano: Garzanti.
 Benedetti M (2010) *Materiali di un'identità*. Massa: Transeuropa.
 Benedetti M (2017) *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta. Milano: Garzanti.

- 1
2
3
4 Berardinelli A, Cordelli F (1975) *Il pubblico della poesia*. Cosenza: Lerici.
5 Bertolucci A (1971) *Viaggio d'inverno*. Milano: Garzanti.
6 Bordieu P (1983) *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino, (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979).
7
8 Borio M (2017) *L'altro limite*. Faloppio: Lietocolle.
9
10 Borio M (2018) *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Venezia: Marsilio.
11 Bortolotti G, Broggi A, Giovenale M, Inglese A, Raos A, Zaffarano M (2009) *Prosa in prosa*,
12 introduzione di Paolo Giovannetti, note di lettura di Antonio Loreto. Firenze: Le Lettere.
13 Brancati F (2020) «E tu mi guardi come qualcuno perché sono qualcuno?»: etica, memoria ed
14 esperienza in *Umana gloria di Mario Benedetti*, in «Italianistica», XLIX 1, pp. 231-243.
15 Buffoni F (2005) *Guerra*. Milano: Mondadori.
16 Buffoni F (1984) *I tre desideri*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
17 Buffoni F (2000) *Il profilo del Rosa*. Milano: Mondadori.
18 Buffoni F (1987) *Nell'acqua degli occhi*, in «Quaderni della fenice» 54. Parma: Guanda, pp.
19 23-59.
20
21 Buffoni F (2006) *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*. Roma:
22 Sossella.
23
24 Buffoni F (2012) *Poesie 1975-2012*. Milano: Mondadori.
25 Buffoni F (1987) *Quaranta a quindici*. Milano: Crocetti.
26 Buffoni F (1997) *Suora carmelitana e altri racconti in versi*. Parma: Guanda.
27 Buffoni F (2001) *Theios*. Novara: Interlinea.
28 Casadei A (2018) *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: Il Saggiatore
29 Casadei A (2011) *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano:
30 Mondadori.
31
32 Cescon R (2005) *Il polittico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in
33 appendice saggi di Guido Mazzoni, Andrea Inglese ed Alessandro Baldacci, Roma: Pieraldo,
34 pp. 55-69.
35 Crocco C (2013) “essere per qualche istante io, noi, solitudine”: un ricordo di Vittorio Sereni
36 attraverso cinque poeti contemporanei. Disponibile all'indirizzo:
37 [https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-](https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/)
38 [solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/](https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/) (ultimo
39 accesso effettuato in data 06. 07. 2020).
40
41 Crocco C (2015) *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*. Roma:
42 Carocci.
43 Damiani C (2005) *Intervista a Claudio Damiani*, in Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta*, (antologia di «Prato Pagano» e «Braci»). Roma:
44 Castelveccchi.
45
46 Donnarumma R (2015) *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il
47 Mulino.
48
49 *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005), a cura di Enrico Testa. Torino: Einaudi.
50 Fantini E (2011) *La riconfigurazione del mondo in Mario Benedetti*, in «Italianistica», XL 3,
51 pp. 185-193
52 Fiori U (1986) *Case*. Prefazione di Maurizio Cucchi. Genova: San Marco dei Giustiniani.
53 Fiori U (1998) *Tutti*. Milano: Marcos y Marcos.
54 Fiori U (2014) *Poesie (1986-2014)*. Milano: Mondadori.
55 Fisher M (2018) *Realismo capitalista*, prefazione di Valerio Mattioli, Roma: Nero (*Capitalist realism: is there no alternative?*. Zero Books, 2009).
56
57 Fortini F (1978) *Una volta per sempre, poesie 1938-1973*. Torino: Einaudi.
58
59
60

- 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
- Giovanetti P (2017) *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma: Carocci.
- Jameson F (2007) *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, con una prefazione dell'autore, postfazione di Daniele Giglioli, Roma: Fazi (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of late Capitalism*, Duke University Press, 1991)
- Jansen M (2002) *Il dibattito sul postmoderno in Italia, in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Franco Cesati.
- Magrelli V (2016) *Sto rifacendo la punta al pensiero*, in *I poeti leggono se stessi*, «Nuovi Argomenti», 73, pp. 204-206.
- Mazzoni G (2017) *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», [S.l.], n. 8, pp. 1-26, novembre 2017. Disponibile all'indirizzo <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236> (ultimo accesso effettuato in data 06.07.2020).
- Mazzoni G (2005) *Su "Il profilo del rosa"*, in Roberto Cescon, *Il polittico della memoria*
- Mazzoni G (2005) *Sulla Poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Montale E (1971) *Satura*. Milano: Mondadori.
- Pasolini P P (1971) *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti.
- Pusterla F (1994) *Le cose senza storia*. Milano: Marcos y Marcos.
- Riccardi A (1996) *Il profitto domestico*. Postfazione di Alberto Casadei. Milano: Mondadori.
- Scarpa R (2005) *Mario Benedetti in Parola plurale*. Roma: Sossella, pp. 419-421.
- Sereni V (2013) *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini. Milano: Feltrinelli.
- Šklovskij V (1968) *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson. Torino: Einaudi, pp. 75-94.
- Testa I (2013) *La sagomatura di una nuvola. Sulla poesia di Franco Buffoni*, in «Il Ponte», LXIX 4, pp. 52-53.