

# La clinica delle dipendenze nelle poesie dell'Italia contemporanea

Vincenzo Lamartora\*

## Premesse

Lo studio dell'antologia *Poesie dell'Italia contemporanea*, di Tommaso Di Dio (Il Saggiatore, Milano, 2023) è stata l'occasione per intraprendere una riflessione sulla valenza sintomatologica di alcune dimensioni etiche ed estetiche della poesia italiana degli ultimi cinquant'anni.

Da oltre un secolo, da quella di G. Papini e P. Pancrazi (*Poeti d'oggi, 1900-1920*, Vallecchi, Firenze), le antologie italiane hanno suscitato polemiche immancabili e spesso velenose tra critici e poeti, antologizzati o meno, per ciò che riguarda i criteri di composizione dell'antologia, la coerenza tra i criteri dichiarati e la selezione effettuata, la motivazione più o meno strumentale dell'autore nella scelta e nell'esclusione di amici e nemici, eccetera.

Due metanalisi delle antologie degli ultimi cinquant'anni di poesia italiana sono state effettuate recentemente da Beatrice Dema ("La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone, 2016-2018", *Allegoria*, n. 78, dic. 2018) e Claudia Crocco ("Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo", *Polisemie*, II/2021).

Tommaso Di Dio – poeta, critico e docente di letteratura italiana all'Università di Milano – sceglie un criterio di composizione diverso da quello solitamente usato dalle cosiddette antologie *manifesto* o dalle antologie *museali*. Nelle prime, l'Autore è quasi sempre un partigiano di questa o quella posizione critica, e l'antologia seleziona poeti appartenenti alla poetica dichiarata. Nelle seconde, invece, l'Autore non propone (almeno esplicitamente) una linea poetica, e i poeti selezionati sono rappresentativi delle diverse appartenenze poetiche riconducibili al periodo considerato dall'antologia. In un caso come nell'altro, la struttura dell'antologia è la stessa: si tratta di una successione diacronica di autori, ognuno dei quali introdotto da un saggio critico al quale segue un ventaglio più o meno ampio della sua produzione poetica.

L'antologia di Tommaso Di Dio segue invece un'ispirazione diversa.

"La forma antologica classica – egli sostiene – fondata sugli assi cartesiani del profilo dell'autore e della cornice generazionale non credo riesca a farsi carico della radicale pluralità della poesia del nostro tempo... [...] Dinanzi alla natura proteiforme della poesia contemporanea ho sentito l'esigenza di una metafora diversa per direzionare il mio lavoro. Non più la metafora teatrale, ma quella panoramica [...] intendevo rappresentare la poesia contemporanea come un paesaggio [...] un ecosistema, dove forme diverse erano in contatto perché coesistenti nella medesima nicchia ecologica [...]. In questa impostazione è evidente che il testo della poesia assume una centralità assoluta: ma non ho mai inteso assegnargli uno spazio isolato e chiuso. Anzi, mi sembrava che il testo assumesse consistenza soltanto nella sequenza della decade solo se inserito come anello di una catena invisibile".

In realtà, oltre che consistenza, il testo poetico, ogni testo, può

assumere a nostro avviso il significato di un *sintomo*, se valutato all'interno di una *sindrome* e sullo sfondo di quel *paesaggio* sociale, economico e culturale che Di Dio fa evolvere per decenni, scandendolo in cinque decenni, dagli anni Settanta al decennio in corso.

Partendo da questi presupposti, abbiamo cercato di dare una cornice descrittiva (non interpretativa) a una serie di dimensioni psicopatologiche che potevano essere rilevate nei testi di ciascun decennio.

L'applicazione di un metodo statistico a un insieme ampio di dati è considerata una metodica consolidata, la stessa utilizzata per elaborare il Manuale Statistico Diagnostico con cui la comunità psichiatrica internazionale fa diagnosi e con cui si conviene di rilevare non i singoli sintomi ma un cluster di sintomi contestualizzati nel tempo e nel contesto.

Si tenga presente, tuttavia, che la condivisione dei criteri con cui correliamo due termini non è affatto *data* nel campo scientifico, né può essere considerata assodata una volta per tutte. Spesso, in ambiti di studio non ancora definiti scientificamente, si preferisce affrontare la questione con studi *osservazionali*, nei quali ci si occupa di rilevare la ricorrenza di sintomi, presenti con una rilevanza statisticamente significativa, all'interno di un campione definito di soggetti o di oggetti di analisi.

È questo anche il caso del nostro studio.

Cominciamo quindi a considerare le questioni inerenti il senso di questo studio e la sua struttura.

## Utilità di uno studio sulla poesia per le dipendenze patologiche

Le teorie della complessità si sono sviluppate nel corso della seconda metà del XX secolo sulla spinta della complessizzazione delle società. Secondo la teoria, i fenomeni complessi – quali per esempio l'insorgenza di una dipendenza patologica o la poetica di un periodo storico – si presentano sotto le insegne della imprevedibilità e della transdisciplinarietà. La molteplicità dei fattori rende impossibile una prevedibilità dell'evoluzione del sistema e necessario un approccio transdisciplinare al suo studio.

La teoria della transdisciplinarietà dimostra come l'integrazione di approcci disciplinari differenti permette una migliore comprensione dei fenomeni complessi, quali sono quelli sociali, clinici o letterari. Tommaso Di Dio parla di un "groviglio diffuso di ife", per descrivere l'integrazione invisibile di migliaia e migliaia di fibre che, sotterranee, sostengono la comparsa di specie vegetali nel bosco. Potremmo usare la stessa immagine per evocare la molteplicità di reti e conoscenze richieste per comprendere e gestire fenomeni complessi. Questo per dire che l'approccio transdisciplinare è il solo possibile se si vuole penetrare la complessità della patologia (e della poesia contemporanea).

Nella costituzione del testo precipitano necessariamente influenze familiari, sociali e culturali del suo autore. Gli studi di Pierre Bourdieu hanno messo a fuoco quali e quante informazioni am-

\* *Psichiatra, psicoanalista, direttore del dipartimento delle dipendenze della ASL Napoli 2 Nord.*

bientali e culturali sono state assorbite dal testo di Madame Bovary (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, 2022), e come il "romanzo familiare" di G. Flaubert sia finito nel suo celebre romanzo. Il testo diventa ciò che l'autore può conoscere ed esprimere di sé, ma questo significa anche che esso nasconde e richiama inevitabilmente tutto il restante mondo psichico dell'autore e la società che ne ha determinato la biografia e la fortuna.

## La clinica del vuoto

Il concetto di "clinica del vuoto" è stato introdotto in Italia da Massimo Recalcati, nel 2002, attraverso il volume omonimo. Sotto l'ombrello di *clinica del vuoto*, Recalcati annovera i disturbi del comportamento alimentare, le dipendenze patologiche, e le psicosi contemporanee, quali le nuove depressioni, le tendenze psicopatiche, i ritiri schizoidi. Come sottolinea G. Brusci ("Clinica del vuoto: anoressia, dipendenze, psicosi", Pagepress, sett. 2023), lo studioso lacaniano distingue la "clinica del vuoto" dalla "clinica della mancanza". Quest'ultima, tipica delle classiche nevrosi da repressione osservate fino agli anni '60, si fonda sulla considerazione del desiderio inconscio che si crea a partire dalla *perdita* di un oggetto d'amore. Il desiderio, attivato dalla mancanza, spinge a ricercare l'Altro, in modo da annullarne la mancanza. Nelle nevrosi classiche, il sintomo ha un *sensu* metaforico, è un vuoto che richiama il desiderio dell'Altro. La clinica del vuoto invece sottrae il soggetto alla relazione con l'Altro: i desideri e i "godimenti" sono cercati al di fuori della relazione con l'Altro. L'oggetto diventa una 'cosa', e permette un godimento ripetitivo sempre uguale a se stesso, un godimento autistico, auto-trofico, che è desiderio di morte, di odio verso l'Altro.

Nella logica del consumismo, e del tardo capitalismo (F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, 2007), il desiderio dell'oggetto di consumo è imperante e paradossale: per continuare a consumare occorre non avere una vera soddisfazione del desiderio ma un suo surrogato, sostituendo così la rappresentazione dell'oggetto del desiderio con l'oggetto stesso che non passa più per la relazione con l'Altro, ma si ricurva su di sé attraverso un godimento solipsistico e subitaneo che viene rinnovato senza fine. La forma del *discorso del capitalista* (J. Lacan) sembra escludere l'Altro, ponendo l'oggetto di consumo a rendere eterno il vuoto che pretenderebbe di colmare.

## Il campione studiato

Nel nostro studio, il campione riguarda le 640 poesie antologizzate da Tommaso Di Dio distribuite nell'arco di cinque decenni (1971-1979; 1980-1989; 1990-1999; 2000-2009; 2010-2021). Abbiamo esaminato i testi di ciascun decennio, uno dopo l'altro, considerandoli come segni, come *sintomi*, raggruppati in *cluster* corrispondenti al decennio di riferimento. Sono state considerate le dimensioni sintomatiche maggiormente ricorsive e poi sono stati effettuati raffronti tra i cinque decenni per la stessa dimensione.

Com'è noto, gli elementi che costituiscono un testo poetico sono: il lessico, la sintassi, il metro e i tropi. È chiaro che l'intenzione del poeta, il contenuto che vuole esprimere, il carattere e la forma che intende dare alla sua poesia devono tradursi in una certa configurazione formale, ovvero nell'utilizzo di certi vocaboli, in certe scelte sintattiche, nell'utilizzo di metri chiusi o aperti, e nella scelta di certe figure retoriche.

Noi abbiamo convenuto che certe scelte lessicali, sintattiche, metriche e retoriche siano "sintomatiche" di una configurazione sindromica. Abbiamo considerato una serie di *dimensioni* (non di ca-

tegorie) che ci sono parse maggiormente significative delle identità del nostro tempo, o dei disturbi dell'identità nel nostro tempo.

La scelta di quali dimensioni sintomatiche rilevare, ossia a quali scelte lessicali/sintattiche/metriche e retoriche assegnare un valore sintomatico è stata effettuata sulla base della ricorsività, all'interno del cluster/decennio di volta in volta analizzato, dell'elemento.

Ci è parso quindi di poter evidenziare, nell'insieme delle 640 poesie analizzate, 16 cluster di elementi maggiormente ricorsivi, a cui poter assegnare un significato sintomatico.

Ma come sono state definite le 16 dimensioni sintomatiche da assegnare alle 16 figure testuali più ricorrenti?

Innanzitutto, siamo partiti dalla composizione di un gruppo di studio costituito da professionisti di diversa appartenenza disciplinare ma accomunati dalla cultura condivisa in tema di dipendenze patologiche. Il comune denominatore ai membri del gruppo è stato la preparazione di base e il canone letterario introiettato nelle scuole secondarie superiori.

Le figure stilistiche più ricorrenti sono state trattate come una macchina di Rorschach, nel senso che ogni membro ha potuto esprimere liberamente il proprio punto di vista su ciascuna configurazione testuale e individuare quale sintomo questa significasse. Dopo aver individuato una dimensione sintomatica, ognuno è stato invitato a discuterne con gli altri, in modo da poterla rettificare o confermare. Le 16 dimensioni scelte dal gruppo sono quindi il risultato di un lavoro di confronto su suggestioni evocate liberamente dalla lettura dei testi e delle configurazioni stilistiche in essi più ricorrenti, e quindi rappresentano non l'unica possibile scelta, ma una scelta certamente integrativa delle diverse dimensioni che attraversano un testo reale (significati, emozioni, parole). Un altro gruppo di lavoro avrebbe potuto reperire diverse dimensioni sintomatiche, certo, ma dubito che queste altre dimensioni sintomatiche avrebbero modificato l'ambito clinico scaturito dall'analisi dei testi, quello della "clinica del vuoto".

Una riflessione importante, in tal senso, va effettuata sulla *competenza* dei membri del gruppo in tema di poesia contemporanea. Quando negli anni '80 Charles Garfield cominciò ad occuparsi della assistenza ai malati terminali di cancro negli USA, e a organizzare il suo progetto "Shanti", si pose la questione di quali competenze "tecniche" dovessero avere i volontari che avrebbero assistito i malati terminali. Garfield optò, intuitivamente, per uomini e donne che non avessero una definita competenza tecnico-scientifica ma che avessero una vasta esperienza di relazioni umane o di relazioni d'aiuto, e che avessero una disposizione personale alla creazione di legami affettivi.

A distanza di quarant'anni, appare chiaro che esistono ambiti complessi – quelli relativi alle relazioni di auto, per esempio, all'amore, all'educazione, alla creatività –, che non richiedono competenze specialistiche quanto una particolare tendenza all'integrazione, una capacità di tenere legati i pensieri alle emozioni, le emozioni ai gesti e alle parole, gli affetti alle condotte. È questa integrazione mentale che permette a un amico, un assistente, un poeta di istituire relazioni nelle quali non solo si rappresenta la propria creatività, ma la si mette a disposizione dell'Altro.

Per restare ai poeti, l'elenco di coloro che non sono stati letterati né critici o professori universitari è piuttosto ampio: possiamo dire che in tutti i tempi e in tutte le latitudini i poeti non sono stati tendenzialmente dei *tecnici* della lingua, poiché le qualità richieste a un poeta, come a uno psicoanalista, sono state quasi sempre quelle della sensibilità, della capacità di dire cose sensate ed emozionanti, di vedere e far vedere le cose del mondo secondo una prospettiva inedita.

Fatta questa presentazione del gruppo di lavoro, e dei criteri seguiti per la scelta delle dimensioni sintomatiche, discutiamo adesso le dimensioni sintomatiche scelte.

## Artifici formali

Questa dimensione sintomatologica registra il grado di artificiosità del testo. Parte dal presupposto che la forma *naturale* del linguaggio sia quella del “parlato” quotidiano. Roland Barthes ha definito questo grado dell’espressione linguistica “grado zero” della scrittura, cioè quel grado (nullo o *minimo*) di artificiosità o di alterazione (lessicale, sintattica, metrica e retorica) al quale la lingua scritta equivale a quella parlata (R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, 2003).

A noi sembra che l’artificiosità della forma linguistica diventi un sintomo psicologico o psicopatologico quando caratterizzi la stragrande maggioranza della poesia di un periodo storico o quando sia espressa ad altissimo grado. Nell’ambito della scrittura poetica è sensato considerare che quella di una forma artificiosa sia una *scelta* da parte dell’autore, che per altro verso potrebbe usare una forma diversa. Se questo è il caso, non si dà valenza sintomatologica all’artificiosità. Ma quando tale destrutturazione formale interessa non (solo) qualche poesia ma l’intera produzione poetica di un decennio o di un periodo, allora la ricorsività dell’opzione stilistica fa della forma artificiosa un sintomo psicopatologico di natura schizoide o psicopatica.

## Oscurità

La questione dell’oscurità è stata affrontata da Franco Fortini (1991). Il poeta distingue *oscurità* da *difficoltà*. La *difficoltà* della forma dipende dal grado di competenza tecnica del lettore, ed è comunque solvibile con una perifrasi. Al contrario, l’oscurità di una poesia non dipende dal lessico o dalle figure retoriche usate, ma dalla presenza di *oggetti* privati dell’autore, ovvero di riferimenti conosciuti o compresi dall’autore ma ignoti al lettore.

Il significato schizoide o psicopatologico di una pervicace oscurità è lo stesso della artificiosità formale. Pare che i poeti, a maggioranza, si siano dedicati a render oscuro e incomprensibile il proprio testo. Tale oscurità può rivelare un narcisismo intransitivo.

## Disorganizzazione del pensiero

Com’è noto, nella psichiatria novecentesca la destrutturazione, soprattutto formale, del pensiero è stata considerata un segno di schizofrenia o comunque di psicosi. Questo se all’osservazione clinica, tale destrutturazione formale del pensiero si accompagna a una destrutturazione del quotidiano, per cui il soggetto risulti incapace di provvedere alle proprie necessità personali, sociali, familiari. La psicosi, nel caso da noi in esame, non riguarda evidentemente la manifestazione clinica di un poeta o di qualche poesia, ma quella del *Soggetto* della poesia italiana contemporanea.

## Pensieri irrelati

Anche questa dimensione psicopatologica appartiene al cluster dei primi tre sintomi descritti, quello delle sindromi psicotiche. La perdita di connessioni (formali e di senso) tra un pensiero e l’altro, tra un verso e l’altro, tra una strofa e l’altra, o all’interno di uno stesso pensiero o di uno stesso verso, esprime la frattura (schisi) all’interno della catena di significazione. La schisi può riguardare il senso e l’emotività, cosa di cui ci occuperemo nei due punti successivi. Qui intanto ci focalizziamo sulla rottura delle connessioni formali tra i periodi di un testo, ovvero delle discontinuità nella sintassi, o

nell’affinità tematica dei vocaboli, o nella continuità del metro, o nella omogeneità di tropi.

Come per le dimensioni sintomatiche già descritte, anche in questo caso se la presenza di pensieri irrelati nel testo si presenta a un grado tale di ricorrenza statistica da interessare la maggior parte delle poesie di un periodo storico essa assume una valenza sintomatologica.

## Pensieri e parole reificate

La “cosa” è il reale (corpo, altro, oggetto del mondo) che non può essere legato, o che viene scisso, dalla simbolizzazione. È tutto ciò che resta di non fantasmaticizzato nella mente del Soggetto. Il reale, non legato a costituire un *fantasma*, non resta soltanto come una cisti ben nascosta nella psiche. Esercita invece una funzione di precipitazione del senso, dell’affetto, e della conoscenza: è un buco nero della mente che inghiotte qualsiasi rappresentazione vicina. Un lemma che risulti freddo, privo di senso o di emozione (scisso), è un sasso buttato sul foglio.

Nell’antologia di Tommaso Di Dio, molte poesie presentano pensieri e parole reificati, come se il *panorama* del periodo fosse diventato spento, morto: una foresta bruciata, un panorama da *the day after tomorrow*.

## Schisi del senso. Schisi dell’emozione

Schisi vuol dire scissione, frattura. Vuol dire separazione, allontanamento attivo dal campo di coscienza di una rappresentazione o dell’affetto ad essa legato. La scissione risponde a un bisogno omeostatico della mente. Si opera una scissione quando un contenuto è troppo traumatico da sopportare, e allora se ne scinde l’affetto o la rappresentazione. Normalmente, la scissione è una *difesa* che il soggetto ha a disposizione. Essa è attiva automaticamente, come un servosterzo, tutte le volte che occorre scindere qualcosa. Pertanto, il funzionamento dissociativo della scissione è all’opera in tutti e in ogni momento. Tuttavia, essa rimane appunto una *funzione* della mente fluida ed epifanica. Quando invece la scissione diventa continua e pervasiva, si producono linee di frattura nel tessuto rappresentazionale del soggetto per cui dei contenuti (degli oggetti, delle rappresentazioni) o degli affetti (paura, rabbia, invidia, odio) vengono costantemente scissi dalla coscienza. In tal caso, la scissione smette di essere una funzione utile e diventa il principio di una patologia, la schizofrenia, che si struttura proprio per non avvertire più il senso o l’emozione correlata a un oggetto.

Come già detto, la parola, per produrre cambiamenti, deve essere veicolata da affetti: sono questi che la rendono carica ed efficace a produrre rimaneggiamenti neuronali. La psicoterapia, ma anche qualunque parola scambiata, acquista il suo valore sociale dalla capacità che dimostra di suscitare trasformazioni nell’Altro, dalla sua forza affettiva, dalla possibilità di permettere identificazioni. Una poesia caratterizzata da schisi del senso e/o dell’emozione non può che lasciare indifferenti.

## Afanisi e apatia

Afanisi è la scomparsa del desiderio. Questo, il desiderio, è la pulsione legante che porta l’oggetto a relazionarsi con l’Altro. Il desiderio produce cambiamenti in modo diretto – grazie alla carica affettiva delle parole e dei gesti che il soggetto esprime – o in modo indiretto, attraverso le identificazioni che produce. Se si spegne il

desiderio, si spegne l'interesse per l'Altro, per le cose, per se stessi. La scomparsa del desiderio, l'afanisi e l'apatia non sono scelte né sono dati primari, quanto il prodotto di una azione ambientale di raffreddamento delle pulsioni, e quindi della soggettività: un soggetto mortificato, costretto a essere "normotico" non potrà che diventare controllabile e manipolabile.

## Fredezza

La "temperatura" emotiva della poesia è un ottimo indicatore per qualificarla come sintomatica. Chi può immaginare un abbraccio freddo? Un amore freddo? Una passione fredda? Questa dimensione sintomatica non è codificata dal Diagnostic Statistic Manual. Tuttavia, nella relazione autore-lettore, così come in quella paziente-analista, la freddezza rilevata nel *controtransfert* è un indicatore importante dell'assetto mentale del paziente in quel momento, della sua relazione con l'Altro e con gli oggetti.

La freddezza sembra essere una delle cifre stilistiche della poesia contemporanea.

## Testo costruito solo di testa

Abbiamo scelto di nominare questa dimensione sintomatologica in modo non ortodosso per il consesso psichiatrico, perché ci sembra necessario utilizzare una modalità descrittiva per dare un nome a una dimensione sintomatologica che in realtà rende conto di un insieme di suggestioni.

Si tratta, qui, di rilevare e descrivere la sensazione che si prova di fronte a una poesia costruita mettendosi a tavolino, senza alcuna urgenza emotiva, senza alcuna emozione, e facendo *la punta alla matita del cervello* (Valerio Magrelli).

Questa dimensione sintomatica è quella in assoluto più ricorrente in ogni decennio e attraverso i decenni. È come se la poesia degli ultimi cinquant'anni, e la società che essa riflette, avesse smesso di manifestarsi sulla base di un bisogno, di una pulsione, e avesse sostituito la *produzione* con la *riproduzione* seriale del testo. Una lettera d'amore non vien più scritta sull'urgenza di dire il desiderio o il dolore ma costruita *con la testa*, come se si potesse davvero riprodurre l'unicità di un'emozione e di un'esperienza in modo premeditato, ragionato.

La grande maggioranza delle poesie dell'intero cinquantennio è scritta da autori che appaiono razionali, freddi, disposti di fronte alla pagina bianca come un falsario che dovesse riprodurre un'opera non sua: calma, freddezza, nessun'urgenza emotiva, molto mestiere, molta precisione, attenzione ai minimi particolari, esattezza nella scelta del vocabolo, della scansione sillabica, della figura retorica. Il testo che ne viene fuori è ineccepibile, una costruzione di altissima precisione e raffinatezza, esemplare per la lucidità con cui rende i dettagli dell'oggetto portato sulla pagina. È una costruzione capace di riprodurre qualsiasi oggetto, immateriale o materiale, animale, vegetale o minerale; capace di parlare di schermi luminosi, di elettroni, di sciami, fotoni, di filippine e di schiavi, di fanciulle stuprate e padri violenti: tutto senza partecipazione, perché la riproduzione non deve sobbarcarsi l'onere di fare i conti con le proprie emozioni, non ha il peso di dire la verità su se stessi, non ha l'incombenza di una perdita, della nostalgia, del desiderio; non deve aver cura della relazione con l'Altro, con la società nella quale vive; non deve preoccuparsi di rendere migliore il mondo. Il poeta-falsario non deve corrispondere a un ideale interno; non deve rispettare una legge o un canone. Non ha il compito di essere coerente con la propria vita, perché la vita riprodotta

sulla pagina non è la sua ma quella di oggetti reperiti fuori di sé. Quello che il poeta contemporaneo fa è scomparire dietro l'oggetto. La sua necessità è quella di non identificarsi, di non esprimere nulla di sé, di non dire mai "Io", anzi, di occultare, nascondere, *decentrare* il proprio Io, o confonderlo o *disperderlo* dietro un altro ("noi", "tu", "maschera"). Il poeta contemporaneo sembra aver cura di cancellare ogni traccia della propria esperienza, del proprio vissuto, della propria emotività; deve cancellare ogni traccia della propria soggettività, della propria storia personale; deve estromettere dalla pagina l'unicità del proprio corpo. Il corpo e l'emozione sono gli oggetti primi a dover essere cancellati, o scissi, poiché sia il corpo che le emozioni sono irriducibilmente e inconfondibilmente proprie e uniche: e il poeta invece deve confondersi e confondere. Dovendo scindersi sistematicamente, egli deve essere un soggetto decentrato, ritirato dalla mischia sociale, dalla relazione col proprio vero Sé. Dev'essere un'astrazione, capace di riferirsi a qualunque oggetto, esattamente come fa l'intelligenza artificiale, che può (ri)produrre testi anaffettivi e indefiniti, astratti e *disindividuiati*, che potrebbero essere scritti da chiunque abbia rinunciato al nome proprio.

Dovendo riprodurre *di testa* un oggetto non proprio, il poeta deve essere lucido, freddo, preciso, deve evitare di farsi attraversare da pathos e desiderio: deve mostrare afanisi e apatia. Per lui, questo o quell'oggetto sono uguali: che si tratti di albe o tramonti, di nascite o morti, di accoppiamenti violenti o di figli perduti, il poeta deve essere capace di fedeltà alla riproduzione dell'oggetto.

Ed è chiaro che la fedeltà alla riproduzione, unita all'assenza di partecipazione emotiva, porta alla normoticità. Il poeta contemporaneo è un "normotico" (C. Bolas), la cui normalità diventa espressione sintomatica di un disagio sociale; la cui esigenza primaria è mantenere un pedissequo conformismo, annullando ogni differenza stilistica tra sé e il proprio gruppo di riferimento.

Dovendo riprodurre ogni oggetto di ogni natura, il poeta contemporaneo deve essere "coltissimo", deve conoscere tutte le figure retoriche, deve mostrare di saper tradurre testi inglesi, francesi, tedeschi, russi, americani. Deve essere verso nell'uso del verso, riprodurre ogni metro, anche quelli secenteschi, anche quelli provenzali; deve conoscere ogni articolazione della sintassi; deve conoscere ogni studio pubblicato sulla propria tecnica, poiché di tecnica vive, di tecnica ha bisogno. Deve essere un critico, insomma, un esperto.

Avendo rinunciato alla verticalità che sola deriva da una vita generativa – e quindi necessariamente irrorata dal corpo e dall'emozione –, il poeta contemporaneo è costretto lungo la linea della orizzontalità a recitare la parte *dell'integrato*, mentre dentro di sé tutto il suo *falso sé* vorrebbe semplicemente aggredire o abbandonare gli altri, vissuti come pericolosi o inarrivabili. Lo scarto tra l'odio rimosso e una pseudo vocazione democratica lo porta a non legare nessuno veramente, a restare isolato.

Questo è il Soggetto della poesia contemporanea: un falsario che truca le carte presentandosi come poeta, un poeta che truca le carte presentandosi come critico. Un poeta-falsario che truca le carte scrivendo di testa.

## Scomparsa dell'Io. Scomparsa della soggettività

Il fenomeno della scomparsa dell'Io come pronomi e come soggetto della locuzione è stato ampiamente studiato da critici e studiosi di varia natura negli ultimi cent'anni. Si è parlato di *disindividuazione*, *decentramento dell'Io*, *disseminazione dell'Io*. Mazzoni ne ha dato una overview efficace nel suo scritto sulla poesia moderna (G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, 2015).

Certo è che la scomparsa dell'io, dal punto di vista psicologico, è il contrario dello sviluppo umano, il contrario dello sforzo che il bambino e poi l'adolescente fanno per accreditare valore alla propria esperienza e fondare una certa fiducia in se stessi. In ogni caso, data la costituzione della mente, non si dà mai il caso che l'io possa essere dissolto, decentrato, disseminato, così come non è possibile cancellare la soggettività dell'esperienza personale, dei propri vissuti o emozioni. Anche quando pensiamo di riprodurre fedelmente un oggetto esterno, lo stiamo riproducendo attraverso i nostri schemi rappresentazionali. E anche quando pensiamo di cancellare la nostra soggettività, eliminando il pronome personale "io", non facciamo altro che un esercizio di stile, che non impedirà alla nostra esperienza soggettiva di mostrarsi nel testo poetico.

## Poesia fuori del sé, poesia fuori del Sé

Questa dimensione sintomatica designa l'atteggiamento del poeta che cerca *oggetti* (nature, elementi, emozioni, accadimenti, presenze) "fuori del sé", fuori della propria soggettività, fuori del proprio mondo rappresentazionale. Non possiamo che ripetere quanto già detto sulla scomparsa dell'io. Pretendere che tale dimensione possa corrispondere alla estromissione, alla estroffessione o alla rinuncia del proprio mondo interno significa a nostro avviso ignorare e equivocare la funzione del sé, o proiettare all'esterno di sé la ricerca di oggetti, nel caso in cui quelli "interni" siano odiati. Dal punto di vista psicoanalitico anche la riproduzione di oggetti esterni è veicolata dalla propria soggettività, che comunque personalizza l'esperienza, anche se "fuori".

Tralasciamo nel nostro studio la cosiddetta "poesia fuori del Sé", con cui la critica contemporanea designa la dimensione di scambio con altre discipline artistiche (pittura, fotografia, teatro), pure frequentate da diversi poeti contemporanei, e che V. Ostuni e altri evidenziano come un tratto caratteristico della poesia contemporanea (V. Ostuni, "Nazione Indiana", 25.02.2011).

## Disposizione narrativa

Uno degli aspetti più ricorsivi delle poesie contemporanee è la presenza di inserti o posture narrative nel corpo della poesia o in luogo della poesia (verticale).

Sembra chiaro che nella fase attuale del tardo capitalismo e delle relazioni orizzontali (quelle riprodotte continuamente nelle nostre chat, nelle nostre esistenze digitali) non possa sopravvivere una forma, quella della lirica, caratterizzata storicamente da verticalità (il verso a capo) e dalla parola propria e originale. La narritività diventa la forma del (ri)prodotto artistico nel capitalismo finanziario e digitale. A parte questo, la narrativa sembra rivestire la funzione di un "sintomo" poiché permette di *isolare* l'emozione dall'oggetto: permette all'autore di parlare di un oggetto senza farsi partecipe della sua cura, senza l'onere di testimoniare e farsi autentico.

## Metariflessione

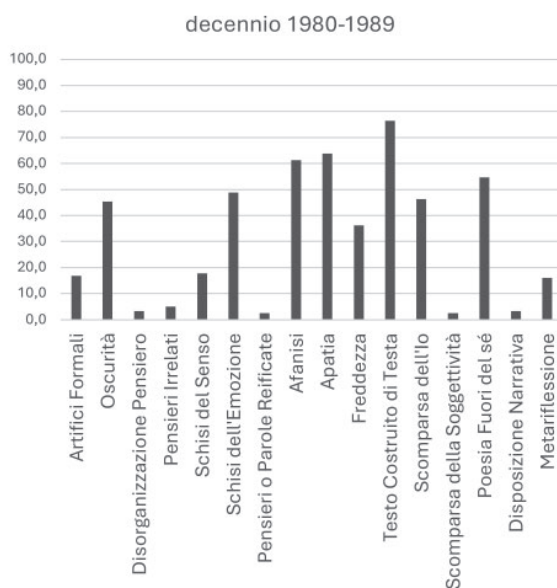
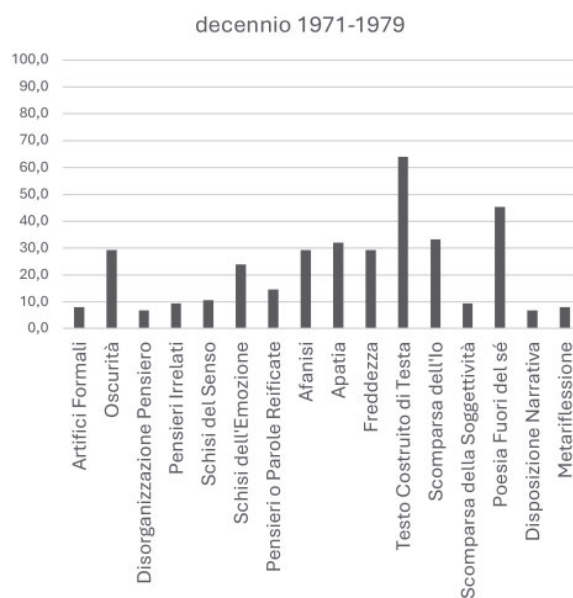
Molta poesia italiana contemporanea si piega a riflettere sul proprio processo costruttivo. Soprattutto nei decenni '70, '80 e '90, la poesia è stata impegnata a distruggere il vecchio canone tradizionale: le avanguardie del gruppo '63 e poi del gruppo '93 hanno

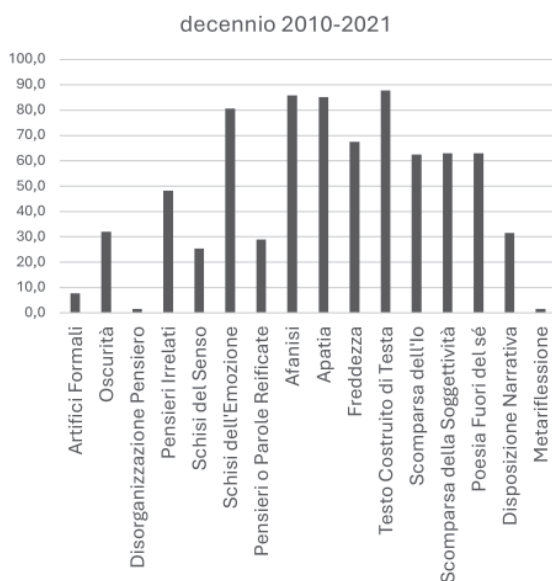
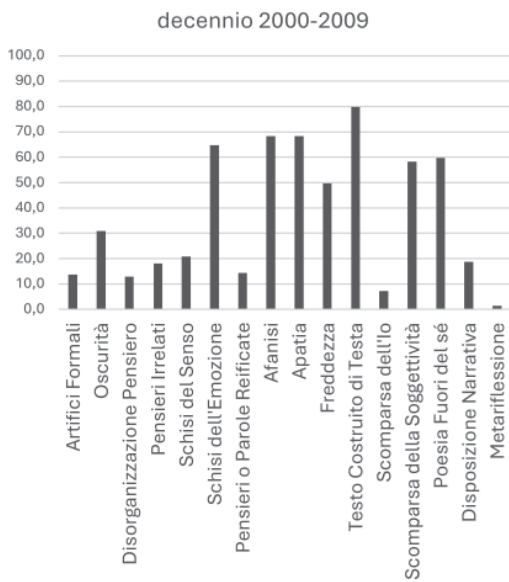
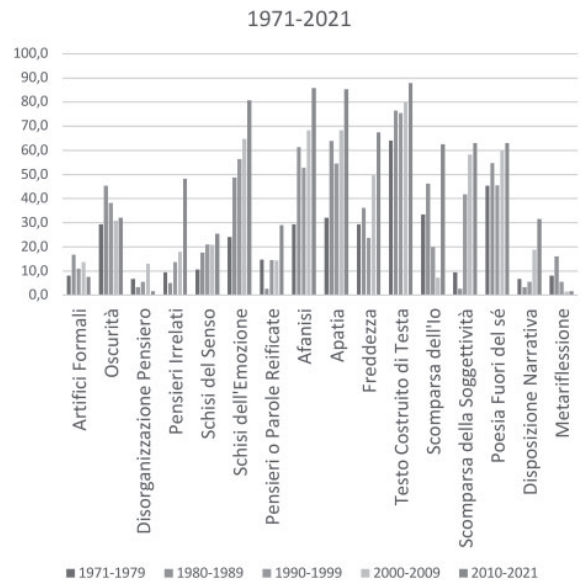
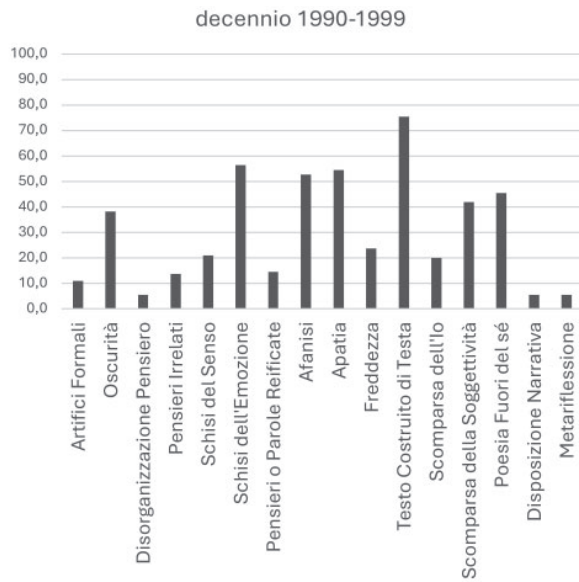
sistematicamente propugnato una rivoluzione formale, prendendo con cura le distanze da un canone poetico giudicato *sentimentale* e *patetico*, *confessionale* e banale, primitivo e intimistico: hanno propugnato una linea cosiddetta *antinovecentista*.

È chiaro che in questa fase siano pullulate le riflessioni su cosa dovesse essere la poesia, che siano esplose decine di attestazioni di poetica. Ogni nuovo poeta ha sentito l'urgenza di farsi vedere e dichiarare cosa sia la (sua) poesia. M. Balsamo ha parlato di "narcisismo delle piccole differenze" per evidenziare il sottofondo di odio per la madre di coloro che si smarcano sempre dall'altro grazie a qualche piccola differenza (*Rivista di Psicoanalisi*, n. 1/2024).

Soltanto una volta scavallato il millennio, quando un canone è stato ristabilito, quando tutti i padri sono *morti* e tutti i fratelli non integrati sono stati liquidati, solo allora la poesia contemporanea ha potuto rilassarsi e non sentire più l'urgenza identitaria di definire cosa debba essere la poesia.

A questo punto, possiamo presentare i grafici delle dimensioni sintomatiche esplorate, decennio per decennio, e seguire l'andamento di ogni dimensione attraverso i cinque decenni antologizzati





## Analisi dei risultati e considerazioni

Come si vede dal grafico riassuntivo 1971-2021, le dimensioni sintomatiche più ricorrenti ed espresse in tutti e cinque i decenni sono quelle che riguardano la schisi dell'emozione dal testo, la tendenza a costruire lucidamente e razionalmente il testo, la temperatura emotiva fredda, l'afanisi e l'apatia.

Possiamo dire che il *Soggetto* della poesia contemporanea è un Soggetto affetto da una forma di depressione che potremmo chiamare vuota, fredda, anergica, anaffettiva, indebolita nella pulsionalità, apatica, abulica, anedonica.

Il ritiro sociale non è la sua *soluzione*, eppure appare sospettoso verso gli altri, percepiti sempre come sottrattivi o pericolosi. È affetto da una forma di dissociazione, come quel giocatore d'azzardo che avesse giocato e perso alle slot machines, e ora appare in blackout. I suoi riflessi sono rallentati, la sua coscienza è ristretta, non sembra in grado di affrontare ulteriori sfide.

Le sue relazioni affettive appaiono allentate, più che conflittuali. Una *passione triste*, o meglio un'ombra della passione scurisce e distanza le esperienze, come se ormai tutto gli fosse indifferente, tutto fosse velato di disincanto. Come se tutto fosse osservato distattamente al tablet, al cellulare. È un Soggetto sostanzialmente annoiato: nemmeno il dolore della morte di un figlio, di una compagna, di un amico, di un padre produce più deragliamenti: la vita e la morte non sono più vissute, sentite, patite, ma *osservate*. La vita e la morte sono riprodotte nella mente come un'immagine che ritorni in un time-lapse: diventano oggetti riprodotti senza passione, senza emozione.

Allo stesso modo del capitalista, il cui *discorso* è quello di restare decentrato e, da questa posizione, piegare ogni pensiero e ogni emozione alla logica della riproduzione della merce e al consumo degli oggetti; allo stesso modo del capitalista, il Soggetto della poesia contemporanea resta decentrato, si concentra sul piccolo, sul minimo, sull'oggetto che è possibile acquisire, mangiare, assumere.

Occupato da se stesso, il Soggetto della poesia contemporanea non ha più il tempo di interessarsi ad altro, agli altri, tutti osservati come in uno schermo. Intanto il suo mondo interno ed esterno si desertifica, gli oggetti rimangono come simulacri. Si perde a osservare i suoi ricordi, i suoi amori, i suoi interessi, tutti reificati.

Le sue relazioni con gli altri sono di vicinanza o distanza. Quando va bene si esce con qualcuno che si conosce poco o male, per godere di un *godimento* inappagante. Quando va male si esce per poco, si compie un giro su qualche giostra reale o virtuale, e poi si rincasa insoddisfatti.

Le relazioni affettive del nostro Soggetto poetico sono anonime, opportunistiche, effimere: persone ridotte a corpo, corpo ridotto a carne da spolpare. È solo il nostro Soggetto, è solo, svuotato all'esterno quanto all'interno di sé.

La sua vita è andata piuttosto bene nei fatti e nella economia: ha ottenuto, per eredità, fortuna o raccomandazione, il posto che voleva nella società, ma questo non gli interessa, quasi non lo riguarda. Ha ottenuto un appartamento, un matrimonio, forse un figlio in cui finalmente rispecchiarsi. Adesso però, pur avendo ricevuto oggetti e identità, o forse proprio per averli ricevuti troppo precocemente, sta come chi ha vissuto sempre in una discoteca ad alto volume e oggi, a corrente staccata, si sente solo, ansioso, disabitato alla mancanza, spaventato dal vuoto.

Ciò che fa, ciò che persegue, lo fa per soddisfare bisogni narcisistici, non oggettuali. La visibilità sociale non gli interessa per tramandarsi, per arricchirsi, per saziarsi, ma per essere visto dai fratelli, dai pari, dai social, perché essere visto significa sfuggire alla gola dell'oscuro, dell'anomia: significa ricevere per via sociale quell'apprezzamento che una volta era ottenuto per via interpersonale.

In un panorama da "the day after tomorrow" – in cui tutto sembra bruciato, pietrificato, ovattato, distante e angosciato –, in questo panorama urbano, in questo reality permanente il Nostro fa tutto di testa, in modo apatico e anedonico, anaffettivo, senza partecipazione; vive a basso voltaggio, sente una flebile eco di una qualche passione e costruisce il suo romanzo personale con raziocinio, con esattezza.

È capace di ottenere consensi accademici o editoriali ma incapace nella vita quotidiana, un analfabeta o un inetto nelle emozioni e nelle relazioni umane, senza la capacità di immedesimarsi con l'altro o comprenderlo. Un Soggetto strano, stranito. Uno che non seduce ma soggioga o è soggiogato; immerso in relazioni di dipendenza negata o sadomasochistiche. Incapace di andare al di là di se stesso e dei suoi bisogni intellettuali, o meglio intellettualistici, avvitato nelle proprie ruminazioni metapoetiche.

Il suo discorso è quello del consumatore, dell'addicted, adattato a un habitat sociale con cui condivide soltanto i derivati della distribuzione della ricchezza. Il suo discorso è quello del normotico: usa parole forbite, preziose, raffinate, ma basta un nulla per evocare in lui bestemmie dette a bocca chiusa, magari a qualcuno più fragile – una colf, una badante, un figlio, una madre vecchia, un collega sottoposto, un altro poeta –.

Il suo discorso è quello di un dandy disinteressato a restare nella memoria degli altri o addirittura nella storia, perché il suo tempo è qui, adesso; non ci pensa nemmeno a pagare la celebrità con un po' di sacrificio, perché il sacrificio attiene alla castrazione, e la castrazione non è più una figura e un dispositivo del suo tempo. L'idea che la terra su cui germoglia la poesia sia il dolore della perdita, della rinuncia, del sacrificio, del disequilibrio, tutta questa

evidenza millenaria lo disgusta: lui vuole la bella casa, la bella vita, la bella donna, la bella macchina, la bella banca, e di estrarre poesia dalla sofferenza non ci pensa nemmeno. Meglio per lui costruirlo di testa, il testo, la propria vita, il proprio romanzo. Il *testo di testa* è la sua trovata migliore: può fregarsene della necessità di vivere davvero, di corrispondere alla sua verità; può stare spento, disattento, distante, separato; può restare estraneo a se stesso e a tutto.

Il suo *discorso* è identico a quello dell'intelligenza artificiale, una funzione astrattiva e disanimata che agisce sulla base di esperienze e conoscenze codificate in un database. L'intelligenza artificiale crea testi tutti uguali, anaffettivi, anedonici, anonimi. Il suo discorso è artificiale perché l'artificio, a differenza dell'arte, può essere riprodotto a richiesta e in modo illimitato. Il suo prodotto è senza venature emotive, senza un volto, senza espressione: pronto a essere consumato, freddo, perché privo di una storia e di una esperienza proprie.

Il suo discorso è quello del reale vittorioso, del reale che non riesce a essere tradotto o simbolizzato. Al nostro Soggetto piace portare la sua giornata sulla pagina dei social, per essere visto. La sua quotidianità, le sue ossessioni, le occupazioni private – dalla ginnastica al maquillage –, sono sbattute quotidianamente sui social così come sono, senza commento, senza trasformazione.

Analogamente, l'etica per lui non esiste, esiste solo l'estetica, un'etica intransitiva e poco costosa. La poesia (che lo metta in relazione con l'Altro) sembra interessargli meno della poetica, che è un testo intransitivo e poco costoso. Non gli interessa il gioco, gli importa della ginnastica, dello sport, un gioco intransitivo, svincolato dalle relazioni e poco costoso. Non gli importa sognare: gli importa consumare, un sogno intransitivo e poco costoso.

Il consumo di droghe aumenta in tutto il mondo. È un segno di sofferenza grave anche se negata. Il segno di una clinica del vuoto, del soggetto svuotato dal discorso del capitalismo produttivo e consumistico; del pensiero contemporaneo, indebolito da secoli di scomparsa del padre, di dio, della dimensione verticale dell'esistenza, la sola che assicura la castrazione, il patto di scambio tra generazioni, l'equilibrio del vivere e insieme l'eccezione dell'arte.

Richiamando Saba, *Quello che i poeti devono* (tornare a) fare è rimettersi in una relazione d'amore o di cura, accettare nuovamente il rischio di essere autentici, di provare la vita, di amare, di perdere; accettare di prendersi cura dell'Altro, non solo di sé. Una relazione in cui sia l'Altro a dirci chi siamo e cosa possiamo, lontana dal *farsi da sé*. I poeti devono (tornare a) occuparsi di parlare agli altri, di essere compresi, dicendo le cose con passione.

L'etica è quando ci importa di cambiare, cambiare la realtà, migliorare le relazioni, migliorare le condizioni di vita, quando ci si rallegra di stare insieme, quando aspiriamo a restare nella memoria degli altri.