

MARIA BORIO

*Dall'individuazione alla relazione.
Post-umanesimo e poesia contemporanea*

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIA BORIO

*Dall'individuazione alla relazione.
Post-umanesimo e poesia contemporanea*

Quali sono i rapporti tra scrittura lirica e scienza nella poesia italiana contemporanea? La scienza offre aspetti tematici e stilistici che possono contribuire a trasformare il punto di vista lirico? A partire dalle considerazioni di Adorno sulla lirica e dalla crisi che questa forma ha attraversato, il saggio si propone di mettere in luce due punti: come è cambiato il senso della lirica nella poesia contemporanea; come tale cambiamento va di pari passo con una trasformazione della cultura tradizionale della modernità e dell'umanesimo. In quest'ottica, i rapporti tra lirica e scienza sono indicativi per comprendere vari aspetti della prospettiva critica del post-umanesimo, diffusa dalla fine del Novecento. Dall'interazione fra lirica e scienza si può osservare come vengano ridefinite le dinamiche tra umano e non-umano, ma anche tra soggetto e oggetto, e come l'idea di soggettività lirica si trasformi. Al centro dell'analisi del saggio, la poesia di Antonella Anedda e alcune riflessioni in prosa di Andrea Zanzotto.

Individuazione e relazione

Individuazione e relazione sono due parole chiave del pensiero di Adorno. L'individuazione è il processo che contraddistingue il modo in cui l'individuo conosce il mondo e forma la sua identità. Per Adorno non c'è identità tra soggetto e oggetto, c'è una frattura tra io e mondo. Inoltre, non esiste una conoscenza che sia sostanziata nella cosa e la verità del pensiero dipende dalla sua relazione con la cosa: l'individuo conosce e forma la sua identità attraverso una relazione con il mondo, che esprime una dialettica negativa tra soggetto e oggetto¹. La relazione di cui parla Adorno rispecchia una precisa cultura della modernità e dell'umanesimo: una cultura antropocentrica, quella dell'umanesimo storico, che prosegue con il pensiero del *Cogito ergo sum* cartesiano, in cui diventa cruciale l'esperienza che l'individuo fa del mondo. Questa condizione rispecchia anche l'idea di una cultura moderna della soggettività di tipo egocentrico, individualistico, che si sviluppa con il romanticismo. Diventa centrale, in tale contesto, l'espressione del vissuto personale. Si tratta di una cultura in cui nasce la lirica moderna: la lirica legata all'esperienza – e all'autobiografia – che, per Hegel, soddisfa «il bisogno di esprimere se stessi e di percepire l'animo nell'estrinsecazione del sé»² e che è «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dall'uomo» come dice Leopardi³.

Nella contemporaneità, tanto la cultura dell'umanesimo quanto la forma della lirica moderna sono diventate da molti punti di vista degli stereotipi. Sembrano etichette spendibili universalmente, categorie di massima, spesso impiegate senza considerare le trasformazioni a cui sono andate incontro nel tempo. In questo saggio cercherò di mettere in luce due punti: come è cambiato il senso della lirica nella poesia contemporanea; come questo cambiamento va di pari passo con una trasformazione della cultura tradizionale della modernità e dell'umanesimo.

Identità post-umane

Il post-umanesimo è una prospettiva critica che ha iniziato ad affermarsi alla fine del Novecento e ha influenzato molte letture della società e dell'arte contemporanea⁴. La vita sarebbe stata trasformata da contaminazioni tra l'umano e il non-umano. In particolare, la tecnologia e l'informatica hanno interagito talmente con la vita quotidiana delle persone, che avrebbero non solo influenzato i comportamenti ma

¹ Cfr. T. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, introduzione e cura di S. Petrucciani, Einaudi, 2004, p. 38.

² G. W. F. HEGEL, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, con un'introduzione di S. Givone, Einaudi, 1997, 245.

³ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, 2014, 576.

⁴ Il testo manifesto della riflessione del post-umanesimo è di R. PEPPERELL, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, The University of Chicago Press, 1995. Alla fine degli anni Novanta, tra le prime pubblicazioni italiane in merito, si veda F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

provocato anche una mutazione nel modo in cui avvengono i processi della percezione e della conoscenza nel corpo e nella mente. Una prima idea di post-umano riguarda gli aspetti che mettono in crisi la centralità individualistica dell'uomo moderno. Nell'arte tali aspetti portano a rappresentazioni dove, ad esempio, alla vita umana si sovrappongono le macchine o la dimensione del virtuale. L'uomo è alienato, espropriato del proprio spazio e del senso della vita, oppure spogliato della sua natura creaturale, spirituale, e reificato. Il concetto di post-umanesimo viene interpretato prevalentemente in modo nichilista: l'umanità è subordinata alle macchine. Ma il post-umanesimo ha anche un'altra faccia: non significa solo andare oltre l'umanesimo storico, significa anche trovare una nuova identità espressiva ed esistenziale per l'uomo, e rivedere l'etica in chiave antropologica, sociale e economica⁵.

Nella poesia contemporanea i rapporti tra l'essere umano e le scienze, le macchine, il digitale – sviluppato in vari modi dalle *digital humanities* – sono affrontati con vedute critiche che attraversano le idee del post-umanesimo.

Macchina, ad esempio, è una poesia di Antonella Anedda, contenuta in *Historia* (2018)⁶:

Le dita sulla tastiera del computer schioccano
 – solo più leggermente –
 come un tempo la macchina per scrivere.
 Era bello quel nome: macchina, ancora meglio
 quando senza la *c* ritorna *machina*.
 Impalcatura per un dio o un assedio,
 ariete per abbattere le mura.
 Rimandava a un arto di ferro, un ordigno
 e un artiglio che ubbidiva al cervello.
 Eppure non ha senso
 rimpiangere il passato,
 provare nostalgia per quello che
 crediamo di essere stati.
 Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
 adesso siamo chi non eravamo.
 Anche vivendo – lo dimentichiamo –
 restiamo in carica per poco.

Il testo è un ibrido interessante. Non per quanto riguarda lo stile, che è omogeneo e piano, né per quello che sarebbe un banale riferimento tematico: la vita delle persone insieme alle macchine. È interessante perché combina due livelli di immaginario. Il primo corrisponde a un'idea tradizionale dell'umanesimo e della modernità: quella dove la macchina, o meglio la *machina*, indica il dominio dell'uomo sulla natura, e quindi evidenzia una modernità antropocentrica in cui le persone interagiscono sempre più con la natura e con la cultura, e hanno rimosso gli elementi che non rientravano in una logica di progresso, di avanzamento rispetto a un tempo arcaico. Questa idea, come dice Bruno Latour, è legata al dominio dell'*universo* razionale dei sistemi scientifici e all'autonomia individuale del soggetto moderno, del *Cogito* cartesiano⁷. Infatti, la *machina* della poesia di Anedda è «artiglio che ubbidiva al cervello» (v. 9). Ma, poi, nel testo c'è un cambiamento: ci si stacca dal «passato» (v. 11), da una fiducia antropocentrica nella modernità e si parla della vita e della morte con i termini della biologia («ogni sette anni si rinnovano le cellule», v. 14) e con un senso cosciente di vivere in un tempo relativo.

Seguendo ancora Latour, possiamo dire che a quell'universo razionale si sostituisce un *multiverso* dove «da strada del dialogo e del confronto ha sostituito la priorità universale delle leggi apodittiche»⁸. Il ruolo

⁵ Una riflessione etica sul post-umanesimo è, ad esempio, cruciale in G. TINTINO, *Tra umano e postumano. Disintegrazione e riscatto della persona. Dalla questione della tecnica alla tecnica della questione*, Milano, Franco Angelis, 2015. Rimando anche all'articolo di S. RODOTÀ, *Così l'umano può difendersi dal postumano*, uscito su «La Repubblica», 28 aprile 2015.

⁶ A. ANEDDA, *Historia*, Torino, Einaudi, 2018, 22.

⁷ B. LATOUR, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, trad. it. di R. Ferrara, Bologna, Il Mulino, 2013, 106.

⁸ Ivi, 106-107.

dell'individuo e della soggettività moderni sono ripensati in termini di relazione: una relazione che, a ben vedere, è diversa da quella della dialettica negativa di Adorno, e in cui sono cambiate sia l'idea di soggettività individualista sia quella tradizionale di umanesimo. Per descrivere la modernità contemporanea, Latour parla di *umanesimo scientifico*: natura e cultura – ma anche scienza, politica e arti – si sviluppano sempre in rapporti di «composizione», «traduzione», «interesse». La parola interesse, infatti, deriva dal latino *inter-esse*. Il significato etimologico mostra immediatamente come gli interessi non siano mai dati, ma dipendano dalla composizione: si trovano nell'insieme di una «rete»⁹.

La poesia *Macchina* rappresenta per molti aspetti un immaginario post-umano. Tuttavia, se si intende il post-umano con le caratteristiche che portano a rappresentazioni dove alla realtà si sovrappone la dimensione delle macchine, in cui gli umani e i non umani si differenziano sempre di più, in Anedda tutto ciò non vale. L'immaginario di *Historia*, infatti, è giocato su due poli: quello della *limba* e quello dell'*historia*. Il primo è quello della lingua d'origine, ancestrale, il dialetto sardo, la parola delle regioni più intime e emotive:

Onzi tandu naru una limba mia
da imbentu in impastu a su passadu
da dongu solamenti in traduzione.

Ogni tanto uso una lingua mia
la invento impastandola al passato
non la consegno se non in traduzione.

*

Non tenes baùle 'e istrisinare in supr'e nie
Ma unu cane a trémula in s'iscuriù

Limba-matre ses triste
S'azu s'innièddigat in sa sartàine

Sa mughit'anziat
Sos ventos si confident
Eolo survat et Babele s'isparghet.

Fiza-limba tràchitas a ghineperu.
Una tremita tua naschinde
Est ch'astula de livrina in mes'a isteddos

et sas nues, sas nues a sa thurpas fughint
iscanzellande dae chelu onzi zenias.

...

Non hai bara da trascinare sulla neve
ma un cane che trema nel buio.

Madre-lingua sei triste
l'aglio si fa nero nel rame.

il rombo del camino sale.
I venti si confondono
Eolo soffia e Babele vive.

Figlia-lingua: scricchioli a ginepro.
Il tuo brivido alla nascita

⁹ Cfr. Ivi, 33-36. Per quanto riguarda l'umanesimo scientifico, si veda anche: A. KOYRÉ, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, trad. it. di L. Cafiero, Milano, Feltrinelli, 1988 e T. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. di A. Carugo, Torino, Einaudi 2009.

è un frammento di tempesta tra i pianeti

e le nuvole, le nuvole ciecamente corrono
cancellando dai cieli ogni genealogia.

La prima poesia si intitola *Limbas* ed è l'incipit di *Historia*, che recupera il dialetto sardo, già presente in *Dal balcone del corpo* del 2008, libro da cui è tratta la seconda poesia, *Limba*¹⁰. Ciò che colpisce è l'elaborazione interna progressiva del significato di *limba* – sia come idea, sia come stato fisico, corporale, che rimanda a un legame della scrittura, in particolare delle sue componenti fonatorie e ritmiche, con il corpo. Gli aspetti privati, di un'eredità personale che la *limba* rappresenta e che passa all'io biografico dai suoi antenati (in una catena trasmessa dalla «Madre-lingua» alla «Figlia-lingua», vv. 3 e 8), si ampliano in un'eredità collettiva.

L'eredità si dilata in una percezione corale delle genealogie. Prima, con la rievocazione del mito classico: quello del dio Eolo che soffia il vento e sparge così anche i suoni delle lingue sulla terra, e del riferimento alla simbologia biblica di Babele, in cui tutte le lingue si scontrano e incontrano («Eolo soffia e Babele vive», v. 7). Poi, con l'immagine di un cielo immenso verso cui l'io pare proiettarsi verticalmente: le nuvole spinte dal vento sembrano confondere e paradossalmente cancellare ogni genealogia ma, creando questa prospettiva disabitata in un vuoto di lingue, di rapporti e di umanità, rendono corale la genealogia individuale. *Dal balcone del corpo*, infatti, è composto come una galleria sinfonica sul tema del coro – parola che ritorna come titolo di molti testi in una disposizione ritmicamente calibrata: l'individualità esce da se stessa, è personale e impersonale, scandisce la sua storia in una relazione proiettiva verso la storia degli uomini. In *Historia* questa genealogia possiamo definirla *diffusa*, lanciata fuori dall'orizzonte dell'io, e connotata da una consapevolezza ancora più radicale riguardo l'importanza del legame tra storia personale e storia collettiva. Non a caso, la poesia di *Dal balcone del corpo* riportata sopra si intitola *Limba*, al singolare, mentre quella da *Historia* si intitola *Limbas*, al plurale. La parola *limba*, inoltre, testimonia un significato duplice. Per comprenderlo meglio, consideriamo che in sardo, molto conservativo rispetto al latino, il termine storia si dice «historia». Così, soprattutto per il lettore abituato a considerare la voce latina *historia* secondo un valore storiografico o epico, la fusione tra l'autobiografia e il discorso sociale diventa inevitabile, come nel testo *Historia de duas limbas...*:

Historia de duas limbas nulla est mia,
né limba de oro né italiano,
ma c'esti su disizu misturazu
di cipressi e olivastri.

Resistono i suoni più barbari, affiorano
misti di spine e rovi – simili a quelli dei Germani
che incupivano la voce schermandola di scudi
per spaventare se stessi prima dei nemici.¹¹

Dopo quello della *limba*, il secondo polo su cui è articolato il libro è quello dell'*historia*. Il suo significato deriva in particolare dai classici: soprattutto dalle *Historia* di Tacito, menzionato esplicitamente in epigrafe alla poesia *Esilii* («... plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli», *Historia*, I, 2). L'*historia* è il campo della storia civile e della tradizione, della memoria che va difesa dall'oblio, ma anche dell'evidenza e della scienza. Infatti, oltre a essere ispirato alla tradizione dei classici, il libro è costruito con una meticolosa attenzione per il mondo sensibile e per la materia, della fisica e della medicina. Nella struttura compositiva, tre delle cinque sezioni si chiamano *Osservatorio* – come se ci trovassimo in un osservatorio astronomico o in un laboratorio –, *Animalia* – come in uno zoo o in un museo di zoologia – e *Anatomie* – con un riferimento allo studio della medicina. Un'attenzione simile per gli aspetti fisici e materici non è nuova in

¹⁰ Cfr. EAD., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2008, 86-87.

¹¹ Cfr. EAD., *Historia...*, 80.

Anedda: già nelle prose della *Vita dei dettagli* (2009), attraverso il metodo dell'analisi delle opere d'arte a partire dai loro dettagli, è fornito un principio di poetica che parte dalla scansione delle presenze concrete, ritratte nelle qualità più corporee. Così nella prosa sul *Cristo morto* del Mantegna, di cui si dice che è «il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte»¹². I piedi sono in primo piano, le proporzioni del corpo deformate per la prospettiva 'dal basso', i tendini del corpo e quelli della faccia sembrano comprimersi in un colore tra il grigio e il viola, che segnala l'irrigidimento del cadavere come posto sul tavolo di una lezione d'anatomia.

L'impressione che arriva da una scansione delle parti anatomiche del corpo raffigurato dal Mantegna, torna come una specie di avantesto visivo nella poesia *Esilii* di *Historia*:

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
a pochi metri da queste coste soleggiate [...].
Allora studio – cerco tra i vecchi libri
di medicina legale di mio padre
un manuale dove le vittime
sono fotografate insieme ai criminali
alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali.
Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto,
raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo,
i piedi sopra una branda, nudi.
Leggo. Scopro che il termine esatto è *livor mortis* [...].¹³

Dedicata alle morti in mare dei clandestini fuggiti dai loro paesi attraverso il Mediterraneo verso l'Europa, *Esilii* dà una rappresentazione scarnificata della morte, come se fosse recisa ogni impressione emotiva superflua. C'è una *pietas* rigorosa che si focalizza in una rappresentazione in cui, come nel *Cristo* del Mantegna, sono in primo piano i piedi del cadavere: «sopra una branda, nudi» (v. 13), richiamando un'altra prosa della *Vita dei dettagli*, quella sulla lezione di anatomia del Dottor Dreyman di Rembrandt. Ma, oltre al realismo descrittivo, è significativo che l'approccio alla morte avvenga proprio attraverso l'accostamento dei dettagli: recuperati da un libro di medicina legale («suicidi, assassini, organi genitali», v. 10), sono accostati in un elenco che riproduce il processo di quando balzano agli occhi le immagini mentre sfogliamo le pagine di un libro, consultato non con un intento di studio, ma con la curiosità inquisitiva («alla rinfusa», v. 21) per qualcosa che si sta scoprendo. Come in *Esilii*, anche nel descrivere il Cristo del Mantegna Anedda fa risaltare l'elemento cromatico del grigio violaceo: questo colore contraddistingue il corpo senza vita prima del processo di decomposizione, esplicitato con l'uso del latino «*livor mortis*» (v. 14). Il latino, quindi, oltre a essere la lingua che unisce la tradizione, le radici ancestrali del sardo e la lingua italiana corrente, è anche la lingua della scienza: una lingua che, come per lo stile di Tacito, evidenzia «la nudità dei fatti» con la sua «assenza o quasi di aggettivi», «il gerundio che evita inutili giri di parole», «la sintassi» che «agiva come un laccio emostatico», per dire «soltanto ciò che deve» (*Annales*, vv. 2-4 e 8-9)¹⁴. Il latino è la lingua dei classici e della razionalità, che va a fondo nel tempo e restituisce oggettività alle cose. In modo simile, si comporta il sardo unendo un senso ancestrale e uno realistico, come nella poesia *Anatomia*: «Dice un proverbio sardo / che al diavolo non interessano le ossa / forse perché gli scheletri danno una grande pace / composti nelle teche o dentro scenari di deserto» e, ancora, «Non è gusto del macabro / ma il realismo glabro dell'anatomia / lode dell'esattezza e del nitore» (vv. 1-4 e 9-11)¹⁵.

La ricerca dell'esattezza e del nitore è quella di una scrittura che guarda al corpo affidandosi al linguaggio dell'anatomia, così come guarda al tempo e allo spazio affidandosi a quello della fisica. Il libro delinea una serie di corrispondenze tra la vita umana e quella della materia. Osservazione e perlustrazione

¹² EAD., *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, 67.

¹³ EAD., *Historia*..., 35.

¹⁴ Ivi, 34.

¹⁵ Ivi, 77.

sono due parole chiave che fanno da titolo a diversi testi (*Osservazione I, II, III; Perlustrazione 1, 2*)¹⁶ e definiscono il *modus operandi* della poetica di Anedda. Le cellule che compongono i tessuti di cui parla la poesia *Macchina*, il *livor mortis* di *Esili* e le ossa dello scheletro di *Anatomia*, sono parte di una medesima sostanza – di ciò che *esiste* – a cui appartengono anche la geografia terrestre (*Clima, isole, scorie; Geografia I, II*) e celeste (*Galassie, Stars*)¹⁷: paesaggi naturali, insieme di elementi animati e inanimati e, infine, aggregati di atomi, fino a una scansione della materia in fotoni e quanti (*Sciami, fotoni, Quanti*)¹⁸:

Gas che collidono, tempeste, scontro di comete,
 in questo cielo curvo che ci appare in pace
 nessuna eco, nessun solco d'aratro,
 nessun tragitto di linfa
 dalla radice del platano al suo nero,
 solo uno stormire di foglie
 fino alla stella irraggiungibile
 dove il tuo respiro rallentava.
 Alla fine dell'inverno, senza neve
 – è solo un altro lutto – mi dicevo – inosservato
 nel mondo che si intreccia al gelo.
 All'improvviso invece in un angolo del letto
 è apparso il sole, scavava silenzioso una sua strada
 verso un luogo dove s'irradia luce
 e non esistono i pronomi.

In questa poesia, intitolata *Sciami, fotoni*, lo scenario di un universo dove la materia è in movimento e in divenire si rimescola distante al di sopra del nostro cielo, della vita quotidiana, di cui il pianeta e le esistenze sono frammenti. L'immagine dello spazio lontanissimo in cui i gas e le comete sono inarrestabili, richiama quella delle nuvole spinte dal vento che cancellano le genealogie di *Limba* in *Dal balcone del corpo*: c'è l'idea di uno spazio e di un tempo che tendono *ad infinitum*, non in quanto trascendente, ma perché in esso tutte le componenti della vita – dalle cellule umane ai quanti – sono amalgamate, e l'individualità è trasfusa nella pluralità.

Con questa percezione globale e ascensionale dell'esistenza, sempre scandita con concretezza, anche l'io autobiografico nella sua vita privata può provare all'improvviso una vertigine, così come si diceva che il Cristo del Mantegna potesse essere «il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte». Non è una vertigine di un assoluto (un credo, una fede, un ideale), ma di una compartecipazione, di una relazione massima e conclusiva: «e non esistono i pronomi» (*Limba*, v. 15).

Attraverso il doppio valore della *limba* e della *historia* – personale e corale, della tradizione e del presente, dell'ancestrale e della scienza – questa poetica crea così una scrittura equiparabile al concetto di *atmosfera*: si percepisce la densità delle relazioni, proprio come quando si respira e ci si rende conto che i polmoni stanno facendo entrare nel corpo la miscela di gas che compongono l'aria; o quando – in senso figurato – ci si trova in una situazione e si riconoscono i gesti o le espressioni che compongono l'atmosfera 'sentimentale' di quella situazione, la sua aura. Nel 2005 il film *Ogni cosa è illuminata* di Liev Schreiber, trasposizione dell'omonimo libro di Jonathan Foer dedicato alla scoperta delle radici ucraine della sua famiglia, metteva al centro delle inquadrature e della narrazione cinematografica il rapporto tra gli oggetti catalogati e la memoria. In questo film ogni cosa ha un peso specifico ed è illuminata in quanto oggetto di epifania per *flash-back* memoriali. In modo analogo, si può dire che nell'atmosfera della poesia di Anedda ogni cosa è *riflessa*. Non per un'illuminazione che si lega a un'epifania, a una sorta di incanto (che ci porterebbe in un'atmosfera lirica dove si percepisce l'aura estatica degli oggetti e della natura – come

¹⁶ Cfr. ivi, 8-11, 43, 57.

¹⁷ Cfr. ivi, 7, 26-28, 16, 56.

¹⁸ Cfr. ivi, 13, 23.

nell'arte prima che subisse gli effetti della tecnica industriale, secondo Benjamin¹⁹). In Anedda ogni cosa è riflessa per un principio fisico, radicato in una perlustrazione materica dell'esistente. Le cose sono guardate con una contemplazione oggettiva in cui il punto di vista dell'io e la dimensione collettiva sono interdipendenti: l'io e il mondo, il soggetto e l'oggetto, la realtà emotiva e quella scientifica, umana e non-umana formano reti di relazioni. Ma se le relazioni sono parte di un post-umanesimo non nichilista, che apre nuove prospettive rispetto all'umanesimo tradizionale, come si articolano nello specifico queste relazioni?

Futuro anteriore

Uno degli ultimi testi in prosa di Andrea Zanzotto, *Lo spazio e il tempo della speranza (e della poesia)*, pubblicato nel 2010 in un volume collettivo dedicato al ceramista veneto Alessio Tasca, *Il vasaio innamorato*, riflette sulla funzione della poesia nel contemporaneo:

Ho creduto che la cultura nascesse e si sviluppasse come manifestazione spontanea di un dialogo in atto tra l'uomo e la natura [...]. A conti fatti, posso dire di essermi parzialmente illuso. Non si è trattato di due realtà in accrescimento reciproco, ma di un rapporto unidirezionale di prevaricazione; tanto meno si può parlare di un vero e proprio «dialogo» relativamente al tragico scempio della natura commesso dall'uomo in quest'ultimo quarantennio [...]. Ciò cui oggi si dà il nome di benessere, coincide con l'infierire contro la madre terra e i paesaggi in cui essa si era costituita lungo i milioni di anni; paesaggi in cui essa aveva accettato e accarezzato la presenza umana, scaglionandola in armonie progressivamente integrate. [...] L'antichissima realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di «essere umano», si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso «ciò che sarà», ma verso «ciò che sarà stato». Gli stessi sfondi paesaggistici dei nostri Giorgione e Tiziano, non trovando più una corrispondenza nella realtà geografica che siamo costretti ad abitare, hanno assunto un'evidenza fantascientifica. [...] *L'ubi consistam* della poesia si è ridotto alla verifica della propria futilità, oggi che lo stesso nome di «natura» è divenuto un relitto fonico privo di senso, avendo perduto la possibilità storica di riferirsi a una realtà pur minimamente adeguata alla *nobilitas* del suo significato – cui, del resto, si ostina caparbiamente ad alludere. Ma, nel medesimo tempo, la poesia si trova ad essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un «passato remotissimo» e l'odierno «futuro anteriore» di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione. Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il luogo di un insediamento autenticamente «umano», mantenendo vivo il ricordo di un «tempo» proiettato verso il «futuro semplice» – banale forse, ma necessario – della speranza²⁰.

La visione che Zanzotto offre si articola in due livelli. Il primo riguarda la sua poetica, da sempre legata a un dialogo tra l'uomo e il paesaggio, la civiltà e la natura, fra cui c'è una conflittualità. Nella poesia di Zanzotto è fondante una tensione elegiaca verso la natura come esperienza creaturale: il presente è legato alle origini, l'adulto all'infanzia, il tempo al linguaggio che esprimere la psiche e il corpo in uno scambio di significati tra coscienza e incoscienza, immaginazione e realtà. Nei primi libri, da *Dietro il paesaggio* (1951) a *La Beltà* (1968) e *Pasque* (1973)²¹, troviamo l'idea di una modernità da molti punti di vista ancora antropocentrica: tra la natura e l'uomo è stato innescato uno strappo, legato alla diffusione del sistema capitalistico e del consumismo, che ha alterato l'armonia integrata della presenza umana nella natura (questi libri, d'altra parte, sono stati scritti tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, quando in Italia si verifica il boom economico, l'industrializzazione e l'abbandono degli spazi rurali...).

¹⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, introduzione di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Torino, Einaudi, 1966.

²⁰ A. ZANZOTTO, *Lo spazio e il tempo della speranza (e della poesia)*, in *Il vasaio innamorato*, a cura di E. Prete e N. Stringa, Treviso, Edizioni Canova, 2010, pp. 317-318; poi, con il titolo *Sarà (stata) natura?* in ID., *Luoghi e paesaggi*, introduzione di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, 150-153.

²¹ Cfr. ID., *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951; ID., *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968; ID., *Pasque*, Milano, Mondadori, 1973.

Il progresso dell'economia e delle macchine ha separato il cielo dalla terra, la nostra specie dagli animali e dalle piante, l'umano dal non-umano. Infatti, nella prosa *Lo spazio e il tempo della speranza* Zanzotto parla dei quadri di Tiziano e Giorgione esprimendo un sentimento misto tra nostalgia per il passato – in queste opere l'armonia tra uomo e natura era vitale – e una paradossale nostalgia per un futuro in cui il tempo raffigurato nei quadri potrà forse tornare ma solo come un'ecologia fantascientifica. L'ecologia non è il risultato di una rete profonda di relazioni, ma un «miraggio ecologico»: una condizione post-umana dove la scienza (o fantascienza) espropria l'uomo del senso della vita, lo spoglia della sua natura creaturale e lo reifica.

Nei libri successivi, dal *Galateo in Bosco* (1978) a *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986) e infine *Conglomerati* (2009)²², la rappresentazione del rapporto tra uomo e natura cambia. La frattura tra un passato ancestrale, dove persone e paesaggio erano in armonia, e un presente dove questo è perduto, viene rielaborata a un altro livello di percezione e di conoscenza. Zanzotto auspica che il mondo naturale e quello umano cooperino in un «dialogo», come nel *multiverso* di Latour il quale parla così del concetto di natura:

La natura non è [...] un settore della realtà (in opposizione con la cultura, il pensiero o i valori) ma un certo modo (storicamente datato tra il XVI e il XVII secolo ma realizzato nel XIX secolo) di *legare insieme* tutta una serie di proprietà appartenenti a esseri *multipli* assicurando loro una continuità supplementare [...]. La natura è come la *res extensa*: è un pensiero, un immaginario e anche [...] una *politica*²³.

La natura, scoperta con l'umanesimo storico come spazio dell'uomo e per l'uomo, studiata con interesse scientifico a partire dal Seicento, diventa il luogo di una connessione spirituale tra l'individuo e il cosmo nel romanticismo. Abrams, in *Lo specchio e la lampada*²⁴, afferma che la poesia romantica ha permesso all'individuo di far sì che l'espressione soggettiva fosse il tramite del cosmo, dello spirito della natura e di un senso trascendente universale. Si può individuare un preciso atteggiamento con cui il soggetto della modernità si relaziona al mondo: attraverso la propria esperienza, egli è il tramite del cosmo naturale – e l'esperienza individuale è arricchita e esaltata dal rapporto tra uomo e natura. Nel corso del XIX secolo questo legame spirituale si perde e la natura viene considerata più che altro come spazio di un dominio. Nella poesia italiana, forse è l'*Alyone* di D'Annunzio (1903) uno degli ultimi libri in cui viene celebrata l'unità armonica tra uomo e natura. Tuttavia, questa unità si svolge dentro la cornice del mito letterario, creata dall'arte che domina la natura: l'armonia non esiste nella realtà. Inoltre, tra Ottocento e Novecento, al termine natura si inizia ad affiancare il termine ambiente. L'ambiente, o *Umwelt* – che comunemente traduciamo dal tedesco come ambiente –, è un concetto coniato da Jakob von Uexküll, poi sviluppato dalla filosofia e dalla semiologia, come ha ripreso Niccolò Scaffai riflettendo sul modo in cui la letteratura occidentale ha rappresentato la natura²⁵. Nell'*Umwelt* sono i soggetti (tanto gli uomini quanto gli animali) i portatori di significato²⁶. E il modo in cui essi costruiscono questo significato avviene sempre per una scissione: l'animale apprende determinati comportamenti perché comprende che cosa, per lui, questi producono o non producono; l'uomo conosce il suo ambiente perché riconosce che tra soggetto e oggetto c'è una diversità sostanziale. Come codificato dalla dialettica negativa – per tornare a Adorno – il valore della conoscenza è spostato sul soggetto che divide e sceglie: o, per parlare in termini etnologici, sul singolo individuo di una specie, che capta i segnali, li riconosce e orienta il suo comportamento. E se provassimo a uscire dalla dialettica negativa, a mettere al centro non il soggetto, ma a focalizzarci sulle relazioni tra soggetto e oggetto?

²² Cfr. ID., *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978; ID., *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983; ID., *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986; ID., *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.

²³ B. LATOUR, *Cogitamus...*, 167.

²⁴ Cfr. M. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, a cura di G. Capone, Bologna, Il Mulino, 1976.

²⁵ Si veda N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, 28-29.

²⁶ Cfr. J. VON UEXKÜLL, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi oscuri e invisibili*, illustrazioni di G. Kriszat, a cura di M. Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010.

La natura ha un significato diverso se ripensata nei termini dell'umanesimo relazionale. Latour la chiama *res extensa*. È lo stato di una civiltà in cui 'tutto si tiene': ogni cosa è illuminata, come si diceva citando il film di Schreiber per la poesia di Anedda, o meglio ogni cosa è riflessa. L'idioma, le radici del linguaggio umano, e i fosfeni degli ultimi libri di Zanzotto, così come i fotoni e le cellule in Anedda, ossia l'umano e il non-umano, sono parte di una rete di relazioni, in cui si cerca una nuova identità per l'uomo, esistenziale, espressiva ed etica. La poesia che rappresenta questa rete di rapporti sembra aver resistito alle scissioni e ai conflitti della modernità? È arrivata a rappresentare insieme uomo e scienza come componenti interagenti?

Per Zanzotto, la poesia è forma simbolica di un futuro anteriore – diverso dal futuro prossimo, quello del progresso meccanico del capitalismo e dell'umanesimo antropocentrico, che guardando i quadri di Tiziano e del Giorgione fa pensare a un miraggio ecologico distopico. D'altra parte, la raccolta *Historia* di Anedda si chiude con una sezione intitolata *Futuro anteriore* dove ci sono due testi emblematici, *Futuro I e II*²⁷. Nel primo, il tempo è quello del progresso capitalista – come il futuro prossimo di Zanzotto – che distrugge il valore della memoria storica e fagocita la verità del dramma dei clandestini morti in mare. Tutti, alla fine, riprendono la vita ordinaria in un oblio quotidiano dove si aspetta qualcosa di indefinito, di insicuro, come il cane attende la propria ciotola per sopravvivere («futuro semplice di ciotola / in attesa di cibo che tintinna nell'aria», vv. 13-14). Nel secondo testo, invece, c'è una percezione diversa del tempo – come il futuro anteriore di Zanzotto –: gli eventi vengono osservati attraverso una distanza che ci permette di venir fuori dalla sequenza incalzante del progresso e di riflettere su di essi in un orizzonte di legami.

In *Futuro II* ci troviamo in uno spazio di relazioni. La stagione è l'inverno – in cui il freddo può offrire una concentrazione maggiore e una percezione più netta (questo vale, per Anedda, fin da *Residenze invernali*, 1992)²⁸ – e si può «scavare in una terra che scricchiola di neve» (v. 3). Anedda ibrida la memoria storica e il progresso, le radici antropologiche e biologiche dell'uomo, in quanto individuo e in quanto specie, con le macchine. Si combina l'emozione con la scienza, come se si fosse superata la concezione per cui l'«accelerazione», la «rottura», la «rivoluzione» della modernità è in contrasto a un «passato arcaico e stabile», su cui l'uomo ha imposto una «frattura» e ha pensato di vincere una «lotta» dominando la natura²⁹.

La poesia consente, quindi, di far reagire tra loro l'idioma – la lingua, le possibilità dell'espressione umana – con i fosfeni – le componenti fisiche e chimiche della materia³⁰. L'ambiente in cui viviamo – o l'*Umwelt* – può essere interpretato e vissuto come un'atmosfera, dove non sono solo i soggetti i portatori di significato, ma anche, e soprattutto, le connessioni. Il significato non è nel soggetto che cerca una relazione, ma è nel confronto e nell'ibridazione tra diverse parti – cielo e terra, umano e non-umano –, senza che l'una debba esercitare un dominio sull'altra come condizione necessaria del progresso.

La natura dell'autenticità

Secondo una versione nichilista del post-umanesimo, la tradizione umanistica, che ha preso avvio con il dominio dell'uomo sulla natura, è stata lacerata da forme di dominio: i valori materiali su quelli emotivi e, in generale, spirituali; le macchine e la tecnologia sull'uomo. Ma per una versione diversa del post-umanesimo, questa condizione è il punto di partenza di una nuova definizione dell'identità e dell'espressione umana, della società e dell'economia, che si pone l'obiettivo di evolvere da rapporti di dominio a legami di relazione. Quale può essere il ruolo della letteratura in questa prospettiva?

In *Poesia e pensiero astratto* di Paul Valéry leggiamo:

²⁷ Cfr. A. ANEDDA, *Historia...*, 83-84.

²⁸ Cfr. EAD., *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

²⁹ Cfr. B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. di G. Lagomarsino, prefazione di G. Giorello, Milano, Elèuthera, 2018, 23.

³⁰ Sugli ultimi libri di Zanzotto, e sul rapporto tra l'uso della lingua e i riferimenti al mondo della scienza, si veda il saggio introduttivo di S. DAL BIANCO ad A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, LXIX-LXXVIII.

fra tutte le arti [...] [la poesia] è forse quella che coordina il maggior numero di parti o di fattori indipendenti: il suono e il senso, il reale e l'immaginario, la logica e la sintassi, nonché la doppia invenzione della forma e del contenuto... e tutto questo tramite [...] quel *linguaggio comune*, da cui dobbiamo riuscire a estrarre una Voce pura, ideale, capace di comunicare [...] l'idea di un *io* prodigiosamente superiore all'io stesso.³¹

Per Valéry la poesia sarebbe la forma artistica della coordinazione, e quindi della relazione, più sofisticata. Essa dà luogo a un'integrazione tra le impressioni che il soggetto riceve nella sua esperienza e l'espressione di queste in un pensiero e in un linguaggio in cui devono essere orchestrate molte componenti. In questa rete di rapporti, il soggetto deve anche trascendere la sua autobiografia e trovare un «io prodigiosamente superiore all'io stesso», offrire la sua espressione in senso sociale.

«*Ciò che vale per uno solo non vale nulla. È la legge di ferro della Letteratura*», scrive Valéry³²: la letteratura è un'arte che vive di riconoscimento condiviso (banalmente, un'opera letteraria può dirsi un'opera letteraria solo in un contesto che vada oltre i giudizi di valore del singolo autore sul proprio lavoro). Riportando questo discorso a un'idea non nichilista del post-umanesimo, l'«*ubi consistam* della poesia», come dice Zanzotto, può essere quello di rappresentare e far riflettere su un umanesimo trasformato, in cui la relazione non è più subordinata all'individuazione del soggetto come motore della vita e della conoscenza, ma è la relazione stessa il motore. Proprio come in un testo di poesia sono coordinate molte parti e l'autore, l'io autobiografico, deve essere in grado di rappresentare un io che esiste non in virtù solo di sé, ma delle relazioni. La speranza che Zanzotto aveva per la poesia è che essa potesse essere «il luogo di un insediamento autenticamente “umano”»³³.

L'avverbio «autenticamente» è molto importante per il nostro discorso. Infatti, l'umanesimo antropocentrico che arriva al Novecento è profondamente legato alla cultura dell'autenticità. Il pensiero e l'arte moderna sono caratterizzati da una soggettività di tipo individualistico, che si sviluppa con il romanticismo, dove diventa centrale l'espressione del vissuto personale. È nella cultura dell'autenticità – come dice Hegel, ne parlavamo all'inizio –, che nasce la lirica moderna³⁴. L'autenticità, dal romanticismo in poi, è garantita dalla possibilità di poter esprimere se stessi senza condizionamenti di contenuto e di forma, stabiliti a priori: portare le proprie emozioni e i propri pensieri liberamente e spontaneamente sulla pagina.

La cultura dell'autenticità da Hegel arriva a Adorno, ed è stata legata spesso alla dialettica negativa: l'individuo, separato dal mondo e solo portatore di significato, usa la propria autenticità come principio di conoscenza. Ma, se pensiamo alla poesia lirica, essere autentici significa solo parlare di se stessi? Essere autentici esclude un discorso sociale? Se torniamo alla poesia *Macchina* di Anedda, è evidente che accade un'altra cosa: non vale più l'idea di lirica che corrisponde solo all'espressione autentica di un vissuto personale. C'è una forma diversa dell'espressione del soggetto e del significato di autenticità. In *Macchina* possiamo immaginare chi scrive come una persona mentre batte sui tasti del computer, illuminata dalla luce dello schermo. In questa scena ci sono due componenti: la riflessione sulla storia – quella che ha *macchina* come parola chiave che ci fa pensare ai progressi della modernità – e la realtà biologica – quella dei processi generativi e degenerativi delle cellule. Queste due parti diventano tutt'uno, in una rete di rapporti reciproci. La poesia nasce certamente da una soggettività autentica, radicata nel vissuto personale, ma che non è egocentrica, individualistica. È consapevole che la sua esistenza e la sua esperienza si formano in una relazione con il mondo, che deve essere interpretata sulla base di un senso profondo di reciprocità. L'espressione del vissuto e del sentire personale da un lato, e, dall'altro lato, la riflessione sulla storia e la consapevolezza di essere parte dei processi della storia sono bilanciate e diventano entrambe necessarie.

³¹ P. VALÉRY, *Poesia e pensiero astratto*, in ID., *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 302.

³² Ivi, 298.

³³ A. ZANZOTTO, *Lo spazio e il tempo della speranza (e della poesia)*..., 318.

³⁴ Cfr. M. BORIO, *Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica*, «Californian Italian Studies», I, 8 (2018), 27-42.

La stessa etimologia di autenticità rimanda a una dimensione relazionale. Autentico viene dal greco *authentikós*, che significa «originario», «genuino», e fa riferimento a quella condizione essenziale, fondamentale, fondante il nostro essere e la nostra individualità. A sua volta, *authentikós* deriva da *authéntes*, colui che agisce secondo una ragione e un'autorità che è propria di sé stesso, composto da *autos* – se stesso – e *hentes* – colui che fa, agisce³⁵. Autentico è chi fa agire il proprio sé, chi agisce in accordo con la natura originaria, genuina del proprio essere. Secondo l'autenticità, quindi, da una parte si considera il momento soggettivo come essenza di ogni espressione; dall'altra parte, si guarda al momento soggettivo nello spazio del fare, di un'azione che riguarda l'io nella sfera intersoggettiva. L'esperienza è la conoscenza che il soggetto, a partire da se stesso, sviluppa nella relazione tra se stesso e la realtà: la sua autenticità è in una rete di connessioni e rifrazioni, si può definire «riflessiva»³⁶. Una scrittura che nasce dall'autenticità e si pone il problema di rappresentare l'esperienza non può non essere un campo di relazioni tra io e mondo.

Ora, se osserviamo l'evoluzione dell'autenticità in prospettiva, in rapporto anche alla crisi dell'umanesimo e agli sviluppi del post-umanesimo, non possiamo notare un cambiamento di paradigma? L'influenza dell'umanesimo storico antropocentrico e della dialettica negativa è un sostrato culturale e intellettuale almeno fino agli anni Sessanta. Poi, negli anni Settanta qualcosa inizia a incrinarsi: le ideologie si indeboliscono, il soggettivismo e l'individualismo si rafforzano, l'idea che la letteratura sia veicolo di pensiero critico diventa più difficile. Ci sono dei casi in cui il pensiero critico è comunque esercitato. In *Somiglianze* di De Angelis (1976), ad esempio, è presente un'individualità esistenzialista, frammentata e precaria, che si interroga su un senso tragico dello stare al mondo. In questo contesto, tanto le ideologie politiche quanto il culto dell'io, il narcisismo, sono espressione di un'esistenza in cui la civiltà umanistica della modernità e del progresso si stava trasformando. I sistemi politici ed economici del capitalismo neoliberale avrebbero di lì a poco trasformato la modernità umanistica in una sua caricatura. Non a caso, negli anni del postmoderno, gli anni Ottanta, si inizia a non dare più peso alla memoria storica, a usare l'ironia per parlare delle esperienze e l'arte diventa per lo più una glossa alla vita come un grande teatro dove il presente, il passato e il futuro possono stare allo stesso livello. I soggetti si sentono isolati nelle loro individualità ipertrofiche, vivono in un modo scientificamente settoriale, incapsulato in tante unità di funzione e comportamento. Il progresso dell'umanesimo antropocentrico e della modernità è esaurito in un'espropriazione dei valori umani, in un'atrofia del pensiero critico. La possibilità di ritrovare l'armonia delle relazioni, come quella tra uomo e natura, è solo nella fantascienza. Quando Zanzotto in *Lo spazio e il tempo della speranza*, parla dei quadri di Tiziano e Giorgione, dicendo che i paesaggi dove si verifica dialogo tra uomo e natura potrebbero trovarsi solo in un miraggio ecologico, possiamo immaginare uno scenario dove quei paesaggi del XVI secolo vengono recuperati ironicamente, senza la profondità storica e della relazione: un palcoscenico della fantascienza – e di un post-umanesimo nichilista in cui l'uomo viene reificato.

In un post-umanesimo relazionale l'autenticità è un punto vitale: sia perché indica una coscienza dell'espressività umana, dei sentimenti e delle idee individuali che alimentano un'opera d'arte; sia perché è la condizione della modernità – da cui discende il nostro contemporaneo – in cui si forma la coscienza individuale e quella di che cosa significa una relazione. Per Zanzotto la poesia, come abbiamo visto, è «il luogo di un insediamento autenticamente “umano”»: nasce dall'autenticità e si pone il problema di rappresentare l'esperienza come campo di relazioni.

Nella speranza che Zanzotto ha per la poesia, l'autenticità produce conoscenza per legami in un contesto dove la soggettività è parte di una rete di rapporti, dove, come si diceva, ogni cosa è riflessa. L'autenticità è riflessiva. Non perché l'io è il punto dominante che produce, orienta e controlla i processi: il tramite del cosmo, che percepisce illuminazioni epifaniche; oppure colui che articola un'ideologia sulla storia e sulla società. In questa rete ogni cosa è riflessa come per il principio fisico della riflessione che si

³⁵ Cfr. T. HARRISON, *Autenticità o Auto-Parodia?*, in Carlo Michelstaedter. *Kunst – Poesie – Philosophie*, edited by Y. Hütter, Narr Verlag, 2014, 57.

³⁶ A. FERRARA, *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*, Milano, Feltrinelli, 1998, 19.

espande nell'esistente. L'io orienta la sua soggettività in un momento intersoggettivo, dove tra il sé e l'altro (tanto individui quanto enti materici) esiste una reciprocità che possiamo definire neutra, senza predominio antropocentrico. Il fenomeno fisico della riflessione può essere, allora, una metafora per descrivere alcune caratteristiche essenziali del panorama post-umano. Da un lato, la riflessione può essere disumanizzante: così come non è più possibile trovare un punto da cui essa è orientata, e come non esiste più una fiducia antropocentrica dell'umanesimo, diciamo che l'esistenza è caratterizzata da una frammentazione schizofrenica in cui le persone sono alienate e espropriate del senso della vita. Ma, dall'altro lato, la crisi della fiducia antropocentrica va di pari passo con la necessità di una trasformazione sostanziale dell'umanesimo e del nostro stare al mondo, in base al quale le relazioni sono sostanziate da un cambiamento e da un rinnovamento continui, da una reciprocità flessibile. Come l'idioma di Zanzotto si riflette nei fosfeni e le cellule nei fotoni di cui parla Anedda, le individualità diventano fluide: non ci sono più processi di identificazione rigida, ma un continuo oscillare, un *rifletter-si* dei soggetti fra loro e dell'umano con il non-umano. In questa prospettiva mobile, mutevole ed elastica, l'espressione lirica del vissuto personale, dell'intimità e dell'identità, non esclude una relazione conoscitiva con il mondo e un pensiero critico che deve proporsi in modo nuovo rispetto a quello dell'umanesimo tradizionale. Perché, come il pensiero critico, anche il senso dell'intimità e l'identità si formano attraverso una relazione.