



Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN
ITALIANISTICA

CICLO XXV

COORDINATORE Prof. Gino Tellini

Canone e Anticanone.
Per la poesia negli anni Novanta

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/11

Dottorando
Marco Corsi

Tutor
Prof. Maria Carla Papini

Anni 2010/2012

*a chi mi è stato accanto nonostante il vento
a mio fratello, ai suoi anni
alla mia famiglia*

Ringrazio senza distinzioni di merito, ma per le dovute e implicite ragioni: Cristina Annino, Mariella Bettarini, Enza Biagini, Piero Cademartori, Anna Cascella Luciani, Alberto Casiraghy, Giuseppe Conte, Milo De Angelis, Adele Dei, Anna Dolfi, Mario Domenichelli, Federico Fastelli, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Biancamaria Frabotta, Marcello Frixione, Giuliano Ladolfi, Gabriella Maletti, Agnese Manni, Marco Marchi, Marco Merlin, Maria Carla Papini, Elio Pecora, Antonio Riccardi, Gabriella Sica, Teresa Spignoli, Cesare Pietro Spinelli, Patrizia Valduga, Fabio Zinelli. A questi aggiungo il ricordo di alcuni maestri mai conosciuti: Giovanni Raboni, Giovanni Giudici, Amelia Rosselli, Vittorio Sereni. Non posso dimenticare il personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Se in certi momenti è cresciuto il senso di questo lavoro, ogni significato porta anche il vostro nome.

Indice

Introduzione. Canone, Anticanone, Poesia, p. IX

I. Tra corrispondenze e analisi: alcuni studi sulle riviste

1. *Dieci anni di «Poesia» come paradigma. 1988-1998*, p. 3

1.1 *Introibo: la direzione Valduga*, p. 3; 1.2 *Un breve interregno e il cerchio intorno a Maurizio Cucchi*, p. 12; 1.3 *Il lascito, il demanio del poeta, ancora i rapporti tra la rivista e gli editori*, p. 23; 1.4 *Appendice interna: il caso Cacciatore (con un paragrafo su Villa)*, p. 33; 1.5 *Per chiudere un punto sul 1998: “Donne e poesia”*, p. 38

2. *Sul senso della poesia in rivista. Appunti e repertori*, p. 49

3. *Controriforme. «l’immaginazione», «Allegoria», «Baldus», «Altri luoghi»*, p. 77

3.1 *Ipotesi preliminari: materialismo e poesia*, p. 77; 3.2 *Scende in campo «l’immaginazione»*, p. 88; 3.3 *L’impresa nel postmoderno: «L’ombra d’Argo» si fa «Allegoria»*, p. 101; 3.4 *Genova-Napoli, con uscita a Milano. Il Gruppo 93*, p. 112

II. Questioni di poesia e bilanci sull’editoria

1. *Dall’editore alla collana al libro di poesia*, p. 129

1.1 *Editoria come genere “romanzo”*, p. 129; 1.2 *Note per il lettore. Sul Fondo Forti dell’Archivio Mondadori*, p. 149; 1.3 *Strutture di veicolazione e di raccordo*, p. 167

2. *Nella fabbrica del libro. Rapporti di poesia*, p. 179

2.1 *Per un quadro con al centro Mondadori*, p. 179; 2.2 *Poeti di poeti. Mondadori e “Il Nuovo Specchio”*, p. 191; 2.3 *Per altri “Oscar”*, p. 204; 2.4 *La “bianca” di Einaudi tra collezione e poesia*, p. 211; 2.4.1 *La formula dei “Nuovi poeti italiani”*, p. 213; 2.4.2 *Volumi complessivi, presenze e durate*, p. 219; 2.5 *I Garzanti “Poesia”*, p. 230

3. *Ancora postille, ultimi preliminari. Due dibattiti e i premi di poesia*, p. 247

3.1 *Prove di Novecento: funzioni critiche e genealogie*, p. 247; 3.2 *Un canone per i premi di poesia?*, p. 261

Bibliografia, p. 271

Introduzione.

Canone, Anticanone, Poesia

La scelta di rappresentare un decennio, o forse l'intera metà di un secolo di poesia, attraverso la logica oppositiva di "Canone" e "Anticanone", nasce dal bisogno di stabilire dei caratteri determinanti all'interno della storiografia critica e letteraria dell'ultimo Novecento. La prospettiva che si apre attraverso l'indagine sullo stato della poesia negli anni Novanta, infatti, raccorda varie questioni legate alle genealogie poetiche dell'intero secolo, alle tendenze e ai movimenti che le hanno caratterizzate, mettendo in evidenza gli aspetti che consentono di storicizzarne il valore e le relative e reciproche influenze.

In avvio, bisogna forse partire dalla definizione di alcuni presupposti teorici che hanno guidato la ricerca e che coincidono, almeno in parte, con l'intenzione di non assecondare alcuna tendenza, né di proporre delle nuove, cercando invece di investigare, nella maniera più oggettiva possibile, gli argomenti specifici del dibattito sulla poesia contemporanea fino ad indicarne alcune possibilità di senso, sia in termini di poetica che relativamente alle varie questioni riguardanti la critica.

*

*Fin dalle prime ricerche effettuate, è stato per lo più inevitabile imbattersi nei due termini paralleli e contigui di "Canone" e "Anticanone": due termini che sembrano non corrispondere nell'immediato alle esigenze legate allo studio del presente della letteratura, ma che rivelano un assoluto stato di necessità per chi intenda mettere piede in un sentiero così battuto e dissestato come quello della poesia. A chi scrive, per il suo lettore, sembra ancora opportuno citare alcuni fra i momenti più significativi della riflessione teorica che fanno capo al dibattito sul Canone e alla relativa e continua trasformazione del senso della Tradizione, entrambi partecipi della mediazione tra passato e presente della scrittura. Quando nel 1996 venne pubblicata da Bompiani la traduzione de *Il Canone occidentale* di Harold Bloom, l'intento selettivo e la verticalità delle scelte da lui operate non potevano che rinfocolare alcune questioni critiche che dalla metà degli anni Settanta avevano tenuto banco in ambito teorico e nella prassi interpretativa dei critici nostrani. Nel dossier *Sul canone* promosso dalla rivista «Allegoria» (n. 29-30, 1998), in particolare, troviamo esplicitati i modelli di riferimento utili per una indagine preliminare su tali questioni, che si sostanziano delle diverse impostazioni critiche di Remo Ceserani, Giulio Ferroni e Romano Luperini. Critici che riflettono circa il valore e il concetto di Canone, basandosi anche sulla loro precedente o concomitante esperienza di autori di manuali o storie della letteratura italiana.*

Nell'occasione appena citata, Ceserani propone alcuni Appunti sul problema del canone in base ai quali è possibile rilevare la stretta dipendenza che sussiste tra i

concetti di avanguardia e tradizione rispetto alla costituzione del canone contemporaneo, oltre ad indicare il senso restrittivo che deriva da un'analisi oppositiva di poetiche e tendenze rispetto alla possibilità concreta di mettere a fuoco una identità letteraria nazionale, specie in un periodo convulso come quello del Postmoderno¹. La posizione di Ceserani, del resto, fa da specchio al lavoro da lui svolto assieme a Lidia De Federicis nell'allestimento de *Il materiale e l'immaginario* (Loescher 1991), in cui, adottando una visuale e un'ipotesi interpretativa eclettica sui fenomeni letterari presi in esame, Ceserani confronta implicitamente le due opposte visioni – ma sarebbe meglio dire complementari – di Luperini e Ferroni intorno al Canone e alla storicizzazione degli autori e dei loro testi, di cui si cercherà brevemente di ricordare almeno i punti salienti. Luperini, già col volume dedicato al Novecento (Loescher 1981)², aveva dato prova delle sue ascendenze marxiste e della sua aderenza ad un modello teorico d'impronta materialistica, secondo cui ogni ricognizione sulla letteratura del presente appare irrimediabilmente legata alla revisione dei codici linguistici ed ermeneutici operata dal dialogo tra scrittura e società: criteri dai quali discende, a sua volta, un concetto di Canone la cui valenza, nei confronti del presente, non può che essere storica pragmatica e relativa, alla pari del modello ermeneutico sul quale si innesta – come Luperini stesso ribadisce nell'introduzione a *Il dialogo e il conflitto* (Laterza 1999)³. Ferroni, invece, in maniera tangenziale rispetto a Luperini, e virando forse nella direzione operata da Ceserani, afferma il «bisogno di concepire in modo davvero nuovo l'intreccio tra la tradizione che abbiamo alle spalle e i valori comuni e civili, i progetti di futuro di cui la letteratura può garantire la possibilità e la sopravvivenza»⁴, senza tuttavia indicare una ipostasi interpretativa utile alla formulazione dei giudizi di valore sulle opere. La necessità di un Canone per la contemporaneità, quindi, viene istituita sulla base di variabili quali «possibilità» e possibilità di «sopravvivenza» della

¹ R. Ceserani, *Appunti sul problema del canone*, «Allegoria», n. 29-30, 1998, p. 68.

² Cfr. R. Luperini, *Prefazione*, in ID., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, pp. IX-X: «Non l'unità va ricercata, ma la divisione; non la continuità o lo sviluppo ma l'interruzione e la rottura. È certo necessario ricostruire dei 'sistemi' in cui inserire i fenomeni culturali e studiare poi le relazioni fra questi e quelli e dei vari sistemi fra loro, perché solo attraverso questa capacità ordinatrice possiamo ancora cercare di interpretare la realtà. Ricondurre il molteplice all'unità, il disordine all'ordine appare dunque indispensabile; ma a un patto: che non si perda la tensione fra fenomeni e sistema e dei sistemi fra loro, non si dimentichi che l'uno è inscindibile in due, che l'equilibrio nasconde lo squilibrio».

³ Cfr. R. Luperini, *Introduzione*, in ID., *Il dialogo e il conflitto. Per un'estetica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. VII: «Un'ermeneutica materialistica sa che il sistema a spirale domanda-risposta-nuova domanda sposta di continuo in avanti, all'infinito, il processo di ricerca della verità; ma sa anche che ciò non comporta affatto la caduta nel baratro della deriva ontologica dei significati, ma piuttosto l'accettazione del loro carattere sociale, dunque finito, e sempre precario, relativo, pragmatico. Da questo punto di vista, il modello di rapporto fra il critico e il testo, che implica un processo inesauribile di interpretazioni nel tempo storico e all'interno della stessa comunità ermeneutica, e la storia stessa del canone, con la sua mobilità e le sue cristallizzazioni, indicano una modalità di approccio alla questione della verità che dalla letteratura e dalle altre discipline umanistiche può estendersi esemplarmente all'intero campo delle ricerche umane».

⁴ G. Ferroni, *Al di là del canone*, «Allegoria», n. 29-30, 1998, p. 82.

poesia, contro il rischio di una sua dispersione: in Raccontare la letteratura (Bollati Boringhieri 1990), a tale proposito, Ceserani torna sulla questione osservando che lo schematismo e le gabbie interpretative imposte dalla critica hanno spesso inficiato uno studio complessivo e organico dei prodotti letterari, limitandone la funzione nei confronti della tradizione e della tradizione del presente⁵.

Nello specifico, per quello che riguarda appunto la poesia dell'ultimo quarto del Novecento, hanno agito in maniera sostanziale le categorie interpretative emerse dalla compilazione delle antologie, che, nel corso del secolo, si sono senza dubbio affermate come strumento principe per la determinazione e la conseguente affermazione del Canone. Un esempio per tutti: l'accento polemico posto da Romano Luperini negli ultimi capitoli de La scrittura e l'interpretazione (Palumbo 1998) sull'uso della dizione di "poeti innamorati", attraverso la quale – per l'appunto – vengono "stigmatizzati" i poeti de La parola innamorata (Feltrinelli 1978) di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, che avevano esordito più o meno in concomitanza con l'altra celebre quanto discussa iniziativa de Il pubblico della poesia (Lerici 1975) curata da Alfonso Berardinelli assieme a Franco Cordelli. Viceversa, nella medesima occasione, Luperini riserva un'attenzione particolare al Gruppo 93 e alle implicazioni in ambito critico determinate dall'inclusione di questi autori nel panorama storico della letteratura italiana, per lo più correlate ai comuni presupposti ideologici che il critico condivide con gli esponenti del gruppo, secondo una logica di militanza e di opposizione ben precisa: la nuova avanguardia, infatti, costituirebbe un punto di rottura rispetto al Canone ufficiale promosso dall'editoria e dalla critica, avanzando nuovi presupposti comunicativi contro il linguaggio della tradizione e le sue derivazioni deteriori individuate nella formula del "poetichese".

*

A fronte di lavori di sintesi come Un canone per il terzo millennio (Bruno Mondadori 2001) a cura di Ugo Maria Olivieri o Il canone letterario (Laterza 2008) di Massimo Onofri, che in chiave eminentemente teorica ampliano i concetti sinora esposti, con funzione di compendio o di strumenti, il dibattito sul Canone della poesia contemporanea risulta assai più vivo (e tutto sommato decifrabile) se si tengono in considerazione gli Atti dei Convegni dedicati a questo tema, specialmente quelli tenuti tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila. Vogliamo prenderne ad esempio tre, per ampliare ulteriormente questa riflessione introduttiva.

⁵ R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 67: «Quel che ha aduggiato le nostre storie letterarie è stata la grande gabbia confusa delle periodizzazioni storicistiche, delle unificazioni stilistiche e spiritualistiche, delle contrapposizioni fra gruppi e schieramenti ideologici. Tutte cose giuste e importanti, per chi studia la storia intellettuale di un paese, ma che ingombrano maledettamente il panorama quando si cerca di orientarsi in mezzo ai prodotti della letteratura e dell'immaginario».

Nel 2002 vengono pubblicati – a cura di Valeria Nicodemi – gli atti del Seminario di studi diretto da Romano Luperini nell'aprile del '99, intitolato "Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa", in cui si leggono alcuni contributi interessanti. Le indicazioni di Luperini – che rappresentano le direttrici di metodo delle giornate di studio – puntano alla tripartizione cronologica dell'intero secolo, sulla base di un evidente conflitto tra sperimentazione e tradizione⁶, mentre alcune posizioni risultano alquanto provocatorie nella loro radicalità. È il caso di Guido Mazzoni che afferma:

Dopo il 1935 non nasce in Italia alcun poeta di sicuro rilievo. Questo significa che una generazione di intellettuali – la generazione che ha anticipato, o preparato, o partecipato al Sessantotto – non si è interessata, in gioventù, alla poesia. Negli anni Settanta, quando era il loro momento, questi intellettuali hanno fatto altro: o si sono dedicati ad altre forme di cultura, oppure, più spesso, alla politica.⁷

Il dato evidentemente produce una certa disparità e una immediata irritazione da parte del lettore, laddove questo assunto risulta dettato quasi esclusivamente dai modelli ideologici (ancora di stampo marxista) di cui si fa promotore. Una strada che risulta immediatamente impraticabile e criticamente non accertabile, laddove l'interruzione viene superata dallo stesso Mazzoni quando segnala, in maniera affatto scontata, la data di pubblicazione de La parola innamorata e rimanda di conseguenza all'esordio poetico, verso la metà degli anni Settanta, di Maurizio Cucchi, Milo De Angelis e Giuseppe Conte. Attraverso questi nomi, Mazzoni cerca semmai di definire l'assestamento di alcune tendenze fondamentali della poesia che si erano imposte tra il '56 e il '77, individuando così alcune genealogie – per quanto implicite – utili alla lettura dei fenomeni poetici che successivamente si sono profilati. Nello specifico, Mazzoni individua tre linee, sintetizzandole in relazione ai nomi dei poeti che ne rappresentano gli esiti più alti:

1. l'area del classicismo moderno, che comprende Montale, Sereni, Luzi, Fortini e, in parte, anche Raboni; 2. una linea sperimentale, che comprende Pasolini, Pagliarani, Sanguineti, e alla quale potrebbe essere aggiunto Roversi, Leonetti, Volponi, Porta; 3. una poesia ironica, manieristica, neocrepuscolare (Caproni, Giudici).⁸

L'ottica di Mazzoni, per certi versi, tende a far convergere la prospettiva dei Poeti italiani del Novecento (Mondadori 1978) di Pier Vincenzo Mengaldo con la Poesia italiana del Novecento (Einaudi 1969) di Edoardo Sanguineti, dal momento che

⁶ Cfr. R. Luperini, *Il canone del Secondo Novecento*, in V. Nicodemi (a cura di), *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa* (Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini – Forte dei Marmi, 16-17-18 aprile 1999), Palumbo, Palermo 2002, pp. 15-18.

⁷ G. Mazzoni, *I poeti del Secondo Novecento*, ivi, p. 48.

⁸ Ivi, p. 51.

entrambe le antologie – nonostante i differenti presupposti che le animano: la militanza neoavanguardista di Sanguineti, i fondamenti della critica stilistica di Mengaldo – hanno posto il problema di un nuovo rapporto con la tradizione del presente, nella misura in cui storia, sociologia e cultura agiscono parallelamente sulla determinazione di un panorama articolato e complesso. Luperini, nella tavola rotonda coordinata da Pietro Cataldi, a cui partecipano Niva Lorenzini e Renato Barilli – pubblicata in chiusura al volume degli Atti – , ribadisce questo concetto e afferma che «il Novecento è una categoria critica, non cronologica»⁹, per cui in fondo i processi di veicolazione, diffusione e affermazione di un determinato modello di poesia si realizzano sulla base di presupposti anche distanti tra loro, che spaziano dall'ambito della critica accademica, alle logiche di mercato e imprenditoriali sottese ai cataloghi delle collane di poesia, fino all'influsso imprescindibile delle scienze sociali, alla politica e alle interferenze che ciascuna delle parti provoca nella codificazione del sistema di valori su cui ruota il processo di interpretazione di un'opera.

Proseguendo nella rassegna, tra l'11 e il 13 novembre di quello stesso 1999 si svolse ad Arcavacata di Rende un Convegno su Il canone letterario del Novecento letterario, i cui Atti sono stati pubblicati a cura di Nicola Merola nel 2000. Alfonso Berardinelli nel suo intervento ribadisce l'importanza dell'uso del termine «costellazione» – che peraltro compariva nel coevo Costellazioni italiane 1945-1999 edito da Le Lettere nel '99 a cura di Alba Donati – per lo studio della contemporaneità, laddove, venendo meno una linea genetica costitutiva e accertabile per la tradizione poetica, la visuale inevitabilmente si allarga e si estende su una mappa variegata e stratificata che deve tuttavia fare i conti con l'effettivo ruolo sociale ricoperto dalla poesia nella postmodernità, con l'inevitabile perdita di un centro e le conseguenti derive che l'hanno spinta verso ruoli di indistinta e indiscutibile marginalità¹⁰.

Contro questa extrema ratio muove l'intervento, pure cauto nei suoi toni, di Franco Brioschi, che fa propria la nozione bloomiana di «esemplarità», dichiarando per l'opera che voglia dirsi canonica, via Auerbach, la necessità di un “valore” che abbia fondamenti estetici, laddove, tuttavia, viene segnalata contestualmente la mancanza – già tutta kantiana – di categorie conformi ad un loro riconoscimento. Brioschi, in

⁹ Cfr. *Un canone per il Novecento. Tavola rotonda coordinata da Pietro Cataldi con Renato Barilli, Niva Lorenzini e Romano Luperini*, ivi, p. 147.

¹⁰ A. Berardinelli, *Alla ricerca di un canone novecentesco*, in N. Merola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano* (Atti del Convegno tenuto ad Arcavacata di Rende in data 11-13 novembre 1999), Rubettino, Soveria Mannelli 2000, p. 102: «Appena nato, il Novecento voleva morire (Mattia Pascal, Michelstaedter, Sbarbaro). E ora che è più o meno morto, non si decide a rinascere (rimangono un po' sulla soglia della vita la ex poesia e la nuova narrativa). La nostra letteratura del Novecento sembra una serie ininterrotta di nascite difficili e di morti precoci. Ciò che manca di più è la crescita, l'età matura e la pienezza del declino. Il fatto è che la nostra è una letteratura non dico senza pubblico, ma quasi. La platea è semivuota, distratta, poco abituata a concentrarsi. E quindi i migliori scrittori fanno appena in tempo ad entrare in scena che già vorrebbero uscirne. Chi resta, chi ci si trova bene o semplicemente resiste, si adatta a recitare una farsa improvvisata. Instabilità linguistica, precarietà dei codici culturali, istituzioni fragili. Il lettore italiano di letteratura italiana è già in declino per intervento di elementi di disturbo postmoderni e non ha fatto in tempo a crescere».

fondo, introduce le modalità di un dialogo proficuo tra la logica del Canone e quella dell'Anticanone, intendendo ancora con questi l'irrimediabile contrasto di Tradizione e Avanguardia, e apportando alcune considerazioni di rilievo circa l'effettività del fare letteratura (e poesia) attraverso l'accezione in positivo del termine "ri-uso":

Entrare nel canone significa, per un'opera, essere considerata un "caso tipico": essere collocata, vale a dire, nel centro del "campo" letterario, a misura che esibisca in modo più o meno paradigmatico le proprietà che ne giustificano il ri-uso. Sarà questa, ovviamente, una posizione instabile, condizionata dal conflitto tra assiologie tradizionali e assiologie emergenti. I passaggi e le altalene tra la periferia e il centro non si contano, e non fa certo bisogno di ricordare i nomi venerabili che da queste vicissitudini sono stati ora mortificati ora risarciti.¹¹

I percorsi individuativi si riducono per lo più a circuiti autoreferenziali, nel momento in cui la mancanza di presupposti effettivi e durevoli per l'interpretazione e la storicizzazione dei percorsi poetici novecenteschi agisce contro la possibilità stessa di determinare e sintetizzare la molteplicità dei movimenti e delle espressioni del linguaggio poetico. Attestandosi su posizioni valide per il sistema della letteratura nel suo complesso, Renato Nisticò osserva:

un canone non può dirsi tale se non tende a estrapolare dal continuum storico un sistema sincronico (o meglio: acronico) di valori artistici. Però, in quanto necessariamente convoglia valori extra artistici, esso è sottoposto agli effetti della storia e della loro relatività.¹²

Bisogna ritornare ad una norma di comunicazione che attribuisca un senso nuovo alle parti in causa (la critica e la poesia), al fine di corrispondere a quell'ipostasi classicistica ineliminabile per cui al Canone è connaturata l'idea della non deperibilità, poiché l'opera che assurga alla funzione di modello, oltre ad un dote per il presente, deve possedere dei caratteri che rimangano immutati e imperturbabili nel tempo, acquisendo un valore diversamente interpretabile ma sostanzialmente unitario: e qui si torna all'inizio, cioè ancora a Bloom. Roberto Deidier, nel suo intervento, si richiama dunque (conseguentemente rispetto a quello che si diceva) alla morale del poeta, senza dimenticare che

Se a parte *subiecti* il Novecento ha lasciato in eredità una discussione destinata a non chiudersi e, infine, una sostanziale *recusatio* del canone tradizionalmente inteso, a parte *obiecti* l'atteggiamento dei poeti verso la canonizzazione è proseguito sulla strada del confronto sia con la posterità che con l'*exegi monumentum*, tra indubbi quanto stimolanti *décalage*.¹³

¹¹ F. Brioschi, *Paradossi del canone*, in *ivi*, p. 158.

¹² R. Nisticò, *Sereni, Montale e la poesia del Novecento: «al di là del canone»*, in *ivi*, p. 197.

¹³ R. Deidier, *Canone della poesia, poesia della durata*, in *ivi*, pp. 224-225.

Siamo ancora molto lontani dalla possibilità di determinare quali siano i “giudizi di valore” capaci di stabilire l’ingresso di un’opera e di un autore nel Canone: d’altra parte, per quello che ci interessa, è possibile rivolgere di pari passo l’attenzione a quei fattori (l’editoria oltre alla critica, i premi, le rassegne e i repertori di poesia) che appaiono sempre più decisivi per l’individuazione e la possibile interpretazione di un Canone poetico per il secondo Novecento.

Il terzo Convegno di cui si vuole parlare si è svolto nel marzo del 2001 presso la Certosa di Pontignano (Siena) ed è stato promosso da Romano Luperini e Maria Antonietta Grignani. L’incontro è incentrato sul tema delle Genealogie della poesia del secondo Novecento e, proprio a partire dagli argomenti in esame, permette concretamente di fissare (pur con le dovute riserve) alcune invariabili del nostro discorso. Come punto di partenza si può scegliere quanto osservato da Guido Guglielmi che, col suo intervento, stila un bilancio de La poesia italiana alla metà del Novecento, individuando di seguito tre tendenze fondamentali stabilizzatesi intorno agli anni Cinquanta. Prima fra tutte la «linea postmontaliana», alla quale afferiscono – secondo Guglielmi – Giovanni Giudici, Giovanni Raboni e Nelo Risi, oltre ad Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni e Luciano Erba che rappresenterebbero invece gli eredi dell’antinovecentismo scaturito dall’innesto della poetica di Sandro Penna sulla via segnata da Montale. Una seconda linea è quella officinesca, legata alla prassi teorica gramsciana, fortemente sperimentale nei modi della comunicazione e tuttavia mai del tutto intransitiva: è questa la strada percorsa da Pasolini e dai suoi sodali riuniti, appunto, attorno alla rivista «Officina». La terza linea, invece, è rappresentata dalla Neoavanguardia, implicata in un oltranzismo linguistico che conduce la lingua stessa oltre i criteri di convenzionalità comunicativa, istituendo «una sorta di dialettica bloccata tra comunicazione e formatività»: la via dei Novissimi, insomma¹⁴. Ci troviamo così di fronte ad un momento di svolta, segnato dal ’68 e dai suoi esiti via via sempre più manifesti, anche in letteratura, nei decenni successivi. Dopo l’ondata rivoluzionaria, infatti, arriva puntuale la normalizzazione: i codici linguistici, in particolare, rimangono appesi ad un crinale che da una parte affonda nella tradizione costituita del modello lirico, mentre dall’altra fa leva sull’innovazione apportata dalla Neoavanguardia, stabilendosi quindi ad un livello che tiene uniti i vertici della tradizione alta e le basse interferenze del linguaggio della nuova società. A partire da qui, in particolare verso gli anni Ottanta, si assiste ad un effetto di koinizzazione e ad un conseguente assestamento di questo modello “ibrido” su cui si declinano le voci dei poeti di nuova generazione. È semmai dal personalismo stilistico di ciascuno che discende una certa impraticabilità dei sentieri della poesia, dovuto in parte anche alla notevole apertura del mercato editoriale e librario. Non si deve dimenticare, però, che gran parte delle scritture emergenti hanno riscontrato non solo l’avallo dei grandi

¹⁴ Cfr. G. Guglielmi, *La poesia italiana alla metà del secolo*, in M.A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento* (Atti delle giornate di studio presso la Certosa di Pontignano – Siena, 23-25 marzo), numero monografico di «Moderna», n. 2, giugno 2001.

editori (e delle letture autorevoli dei poeti di terza e quarta generazione quali Sereni e Bertolucci), ma anche di alcune e nuove esperienze come quella di Società di Poesia diretta da Raboni o quella di Forum / Quinta generazione, che ne hanno legittimato il senso in un contesto plurale e ondivago. Come viatico per una veduta d'insieme, tuttavia, si possono scegliere ancora alcune parole di Romano Luperini, che interviene così alla Tavola rotonda del Convegno:

Alla fine degli anni Settanta forse finisce il Novecento e comincia un periodo nuovo che ha nell'intertestualità e nella fine della conflittualità due criteri distintivi e che assume caratteristiche che possono definirsi variamente: epigonismo, epigonismo eclettico, manierismo, citazionismo.¹⁵

Dunque l'intertestualità si inserisce in maniera consistente, assieme alle varie declinazioni della forma poetica, nella determinazione delle opposte tendenze del Canone lirico e del Canone sperimentale seconduvecentesco. Si tratta sostanzialmente di appurare le modalità con cui si concretizzano e trovano una collocazione editoriale le rispettive vicende dei singoli poeti e, di conseguenza, il ruolo della critica rispetto al loro reciproco posizionamento all'interno delle antologie e delle storie della letteratura. Ci sembra ancora interessante un'osservazione di Alfonso Berardinelli, laddove egli individua alcune matrici fondamentali per una ricognizione della poesia contemporanea nel recupero della dimensione della prosa, nel «dialogo con la tradizione pre-moderna» e, quindi, a partire da uno scambio diretto tra queste due componenti, nella formulazione di un "idioletto" stilistico in grado di tenere insieme la «coscienza storica» della poesia anche attraverso la decostruzione dello spazio lirico tradizionalmente inteso¹⁶.

Soluzioni, queste, che si fanno ancor più evidenti quando prende piede la "quinta generazione" dei poeti, ovvero quella nata nel decennio tra il '40 e il '50, che a partire dagli anni Ottanta, e poi negli anni Novanta, ha fatto il proprio e consistente ingresso nelle Storie della letteratura, e quindi nel Canone della poesia italiana, segnando una tappa fondamentale e ulteriore rispetto alla definizione di un secolo già concluso dopo il reflusso neoavanguardistico.

*

Nella Presentazione all'Antologia della poesia italiana contemporanea. 1980-2001 (Tullio Pironti Editore 2003) a cura di Ciro Vitiello, Ferroni ha ribadito che:

La storia della poesia del Novecento, la stessa possibilità di individuare linee e tendenze, la stessa riconoscibilità dei maggiori poeti, è stata spesso affidata alle antologie: le antologie sono state lo strumento privilegiato di sistemazione del

¹⁵ R. Luperini [intervento in], *Tavola rotonda*, ivi, p. 216.

¹⁶ A. Berardinelli, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in ivi, p. 83.

quadro poetico, fin dall'inizio del secolo, a partire da quella militante de *I poeti futuristi* del 1912 e dai *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi del 1920. [...] Queste antologie hanno costruito mappe, veri e propri atlanti della poesia novecentesca e della modernità poetica: mappe che hanno avuto sia una destinazione storiografica che una destinazione militante, in cui spesso l'orizzonte storico-critico si è sovrapposto e intrecciato con quello militante. Ogni scelta militante, del resto, nel secolo che abbiamo appena lasciato, si è posta anche come revisione del quadro storico, si è appoggiata sull'intenzione di definire una storia diversa da quella già assodata, si è rivolta al proposito di proiettare la storia passata verso una storia futura, riconoscendo maestri e anticipatori, prendendo distanze dalle strade più battute o traendo alla luce esperienze prima poco frequentate o misconosciute.¹⁷

L'Antologia e la Storia della letteratura, dunque: questi sono i canali su cui si forma il Canone, inteso come selezione, categorizzazione e semantizzazione dei fenomeni letterari. Tuttavia, è bene aggiungere che i passaggi e le interferenze tra le due non sono assolutamente biunivoci, nonostante questi "sistemi" comunichino direttamente tra loro: Ferroni indica una direzione precisa, che dalle Antologie va verso le Storie della letteratura, nella misura in cui il loro valore di campionatura – e il computo inevitabile delle corrispondenze che sussistono tra le Antologie di rilievo – agisce nella formulazione di ipotesi interpretative sul presente della poesia. Mettendo quindi a confronto le versioni più aggiornate delle Storie della letteratura di Luperini e Ferroni, non si può fare a meno di notare alcune rilevanti analogie, a dispetto delle diverse ipostatizzazioni critiche e ideologiche che le caratterizzano: ci sono poeti con personalità bene definite che entrano a pieno titolo nel Canone, come (in ordine alfabetico) Caproni, Giudici, Luzi, Sanguineti, Sereni, Zanzotto, ai quali semmai si possono aggiungere Bertolucci e Raboni, mentre alcune riserve rimangono (nonostante i più congrui intenti) nei confronti di Fortini, Volponi e Amelia Rosselli. Procedendo nel computo delle generazioni il ventaglio si apre ulteriormente, complicando i rapporti tra gli autori appena citati e mettendo in evidenza la funzione di altri a loro contemporanei: è il caso, almeno, di Edoardo Cacciatore ed Emilio Villa, mentre per quello che riguarda la Neoavanguardia certamente ricorrono i nomi di Elio Pagliarani e Antonio Porta. Il canone si apre, le stelle fisse – per usare ancora la terminologia di Berardinelli – attirano costellazioni di nuovi autori, che a loro volta ne chiamano in causa altri, fino alla conseguente parcellizzazione e dispersione di unità co-essenziali. Scendendo verso gli anni Quaranta si incrociano dapprima Valentino Zeichen e Jolanda Insana, quindi – con una certa sicurezza – i poeti che hanno esordito alla metà dei Settanta e che si sono già ricordati: Cucchi, De Angelis, Conte e, sotto l'ala di Pasolini, Dario Bellezza. Non basta: il ruolo dell'avanguardia si lega agli esordi di Cesare Viviani; la riscoperta della linea comunicativa che va da Saba a Penna produce esiti affatto scontati in Patrizia Cavalli e, con innesti ancora sperimentali, in Valerio

¹⁷ G. Ferroni, *Presentazione*, in C. Vitiello (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2003, p. 5.

Magrelli e Vivian Lamarque; ma è bene ricordare, inoltre, i percorsi diversi e concomitanti di Biancamaria Frabotta, Gianni D'Elia e Patrizia Valduga. Prima ancora che nelle Storie della letteratura, questi poeti trovano un posto di rilievo nel "Meridiano" dei Poeti italiani del secondo Novecento (Mondadori 1996) compilato da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, che trovò diverse resistenze alla sua uscita, non solo per le esclusioni segnate¹⁸, quanto per l'evidente e dichiarato influsso che il mercato editoriale esercita su questa antologizzazione, dato che uno fra i criteri di scelta riguarda proprio (non senza le dovute e lecite eccezioni) la pubblicazione delle opere dei vari poeti presso un editore di rilievo nazionale. Insieme a questa antologia – e al concomitante Convegno organizzato dalla rivista «Lecture» dal titolo Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio¹⁹ –, è bene citarne da subito almeno un'altra, ovvero la Poesia italiana del Novecento (Skira 1995) di Tiziano Rossi e Ermanno Krumm: come nel caso delle Storie della letteratura di cui si diceva, anche qui si può fare un conto delle corrispondenze, ricordando inoltre che questa antologia in buona parte era stata preparata da una rassegna sulla poesia contemporanea redatta da Rossi sull'«Almanacco dello Specchio» n. 13 (Mondadori 1983), e che per più aspetti già in questa prima forma si dimostrava propensa a privilegiare le scelte coeve promosse, in ambito poetico, da Mondadori, Garzanti, Einaudi e Guanda (con l'annessa Società di Poesia). Nel saggio 1970-1980 – Cinquanta modelli di poesia in Italia, tuttavia, Tiziano Rossi ci avvisa della complessità connaturata al panorama poetico contemporaneo, per il quale sembra non sussistere alcuna continuità se non quella ravvisabile, ad un'attenta analisi stilistica, formale e tonale, fra i vari modelli emersi nel decennio in

¹⁸ Cfr. M. Forti, *Poeti italiani del secondo Novecento: un'antologia*, in ID., *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano 2004 (già in «Nuova Antologia», n. 2204, ottobre-dicembre 1997). Dopo aver preso in considerazione l'inclusione dei dialettali, e soprattutto la preponderanza che in certi casi assume la definizione della "linea lombarda" – anche grazie al rilievo che viene dato alla poesia di Giovanni Giudici – Forti scrive: «La domanda è se accentuandosi più di tanto la ricerca in tale direzione, gli antologisti non abbiano infine involontariamente trascurato altre parimenti meritevoli ed esistenti tendenze poetiche: come quella dei perduranti cultori di una poesia tendenzialmente lirica postermetica e postsimbolista; o di una poesia più esplicitamente filosofica, o metafisica, o religiosa; e inoltre di poeti operanti in città o in regioni, e particolarmente in Italia centrale, in cui non esiste e non è mai esistito un dialetto, e la cui poesia, di rilievo spesso assolutamente primario, è stata scritta sempre e solamente in lingua. Un inizio di risposta a questa nostra domanda, potrebbe essere già indicato nella poca attenzione data dall'antologia di Cucchi e Giovanardi, alla poesia di Alessandro Parronchi fra i "maestri" da antologizzare, o comunque da ricordare introduttivamente; o a quella di Libero De Libero; o a quella di Silvio Ramat, poeta-critico di notevole rilievo nel secondo Novecento, formatosi originariamente nell'ambito ermetico fiorentino, e di lì estesosi qualitativamente e quantitativamente, e pure spazialmente nel suo lavoro. O, per finire, a quella di Giovanni Testori, caratterizzata dalla ricerca drammatica ed espressionistica del Dio cristiano, in un mondo macerato dal peccato; o a quella di David Maria Turolto, di commosso, umanissimo e sempre altruistico argomento religioso; o a quella di un inesausto critico-poeta come Giorgio Barberi Squarotti, via via risorgente dal nulla e dal tutto della sua parola» (pp. 484-485).

¹⁹ Cfr. *Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio* (Atti del Convegno di «Lecture», tenuto a Milano il 29 e 30 ottobre 1996), collaborazione e cura di F. Parazzoli e A. Riccardi, trascrizione testi e note ai poeti a cura di R. Donnarumma, San Paolo, Milano 1997.

*esame, fino all'acquisizione cosciente di alcuni valori determinanti per la costituzione di un paradigma valido e condivisibile*²⁰.

È questo, in fondo, il modo con cui anche Cucchi e Giovanardi presentano la loro antologia, se in coda all'Introduzione che apre la nuova edizione del 2004, Giovanardi – in netto contrasto, e a ragione, rispetto alla citazione di Guido Mazzoni precedentemente indicata nel corso della nostra trattazione – annota:

So bene che si tratta di sondaggi, di cauti oroscopi, e niente di più. E tuttavia un fatto è incontrovertibile: sia pure a scartamento ridotto, sia pure non a ranghi compatti, sia pure fra molti silenzi obbligatori, la poesia italiana alla svolta del millennio ha continuato a esistere, e spesso a emozionare, e ancor più spesso a convincere. Migliore sfida ai difficilissimi tempi che gli è toccato di vivere non avrebbe potuto lanciarla: il che fa ben sperare, in attesa di quelle condizioni più propizie che pur dovranno venire.²¹

La rinuncia simbolica ad ogni valore dell'antologia che non sia direttamente riconducibile al suo significato di campionatura, coincide con la scelta di adottare una visione non verticale (in senso stretto, diacronica), quanto piuttosto di allargare l'obiettivo orizzontalmente, così da rendere ancora più evidente la norma per cui il valore non si dà se non in riferimento al senso stesso dell'esperienza della poesia, cercando comunque di rappresentare degli ordini di continuità e contiguità, come già ricordava Tiziano Rossi.

Questo vale ad indicare un percorso che, nell'indagine sul Canone contemporaneo, prevede una campionatura di materiali il più possibile ampia, e che prende avvio anche dagli studi e dalle analisi condotte sulle riviste specializzate: per quello che riguarda Maurizio Cucchi, ad esempio, risulta fondamentale almeno considerare la sua collaborazione con Giovanni Raboni per le edizioni di Società di Poesia e Guanda, oltre alla direzione del mensile «Poesia» di Crocetti tra l'89 e il '90; lo stesso repertorio di

²⁰ T. Rossi, 1970-1980. *Cinquanta modelli di poesia in Italia*, «Almanacco dello Specchio», n. 13, Mondadori 1983, p. 281: «Nell'inseguire con puntiglio soltanto ciò che vale e va ricordato abbiamo optato (ma senza rigidità) per un'angolazione di lettura che guardasse soprattutto ai modi in cui ogni poeta organizza gli oggetti nello spazio e nel tempo, ai disparati criteri di condensamento, dispersione, compresenza, successione, continuità, selezione, iterazione, spostamento, livellamento, graduazione ecc. e – ovviamente – al *pathos* ogni volta diverso che accompagna strutturazioni e scompigli. E nel corso di tali letture i livelli intermedi del testo (equidistanti dalla sua più concreta e inesauribile individualità e dalla più astratta formula che lo riassume, e identificabili con altrettanti *patterns* o tipi di poesia) sono emersi con un proprio autonomo e non sussidiario fascino. Muovendo dalla acquisizione che anche le componenti foniche, ritmiche, ecc. costituiscono una classe di oggetti e come tali sono maneggiabili e variamente situabili in un testo, non abbiamo trascurato l'incidenza dei significanti nei testi più direttamente comunicativi, così come quella dei significati nei testi più innervati dalla sperimentazione formale. L'assenza di veri e propri capitoli e, nello stesso tempo, l'accostamento degli autori sulla base di qualche loro affinità sottolineano che i diversi "modelli" emersi possono costituire, nel complesso, un *continuum*».

²¹ S. Giovanardi, *Introduzione*, in *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996), a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Mondadori, Milano 2004, p. XLII.

Tiziano Rossi, del resto, viene pubblicato sull'«Almanacco dello Specchio» di Mondadori con evidenti e significativi risvolti. Non solo, attraverso le riviste si possono ulteriormente evidenziare le tendenze e insieme individuare i gruppi redazionali, i critici e i poeti, che fanno da tramite fra l'editoria e la poesia: se con gli esempi appena citati si è fatto riferimento essenzialmente agli esiti ultimi della nostra tradizione lirica, occorre citare ancora i lavori di selezione operati di riviste quali «l'immaginazione», «Allegoria» e «Baldus» per quello che riguarda il versante sperimentale e in genere tutto quel movimento che è stato raccolto sotto l'insegna del Gruppo 93. Inoltre, avvicinandosi ancora ai nostri tempi, si può ricordare il fascicolo n. 135 di «Nuova Corrente» (2005), in cui Paolo Zublena antologizza la generazione dei poeti nati fra gli anni Sessanta e Settanta e che quindi amplia le prospettive genealogiche e interpretative che prendono forma in Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli (Sossella 2005).

*

Per parlare del Canone e dell'Anticanone della poesia del Novecento, e più in generale dello stato della Poesia negli anni Novanta, impossibilitati a risolversi altrimenti, si è preferito non adottare delle visuali assolutizzanti, ma di rivolgersi ad un settore abbastanza interpretabile come quello dell'editoria: la costituzione di collane come quella storica de "Lo Specchio" di Mondadori, la "Collezione di poesia" di Einaudi, i Garzanti "Poesia", ha una notevole influenza sia sulla costituzione delle antologie di maggior rilievo che, conseguentemente, sulla storicizzazione operata nei manuali e nelle storie della letteratura. Avvalendosi della definizione di un "canone fisiologico", quindi, e appurandone la relatività e al contempo i caratteri fondativi ineliminabili, si è cercato di stilare dei ragguagli ragionati, attraverso i quali risulta possibile, nella sintesi dialettica delle parti, assistere all'evoluzione del Canone della nostra poesia recente. Il percorso che si è inteso compiere, quindi, prende in considerazione le fasi costitutive del canone poetico inteso nella sua continua evoluzione: la selezione dei testi in rivista, la pubblicazione dei volumi nelle varie collane editoriali, i premi letterari, l'antologizzazione degli autori e la loro successiva immissione nelle Storie della letteratura che, in qualche modo, ne suggella l'ingresso all'interno della nostra Tradizione.

Prima parte.

Tra corrispondenze e analisi: alcuni studi sulle riviste

1. Dieci anni di «Poesia» come paradigma. 1988-1998

1.1 Introibo: la direzione di Valduga

In un trafiletto apparso sul «Corriere della Sera» del 10 luglio 2011, si legge:

Quella che sembrava una sfida impossibile, compirà 25 anni a gennaio. «Poesia», la rivista diretta e fondata da Nicola Crocetti, è riuscita non soltanto a sopravvivere, ma ha portato nel tempo contributi straordinari. Così, «Il mensile internazionale di cultura poetica», che ha nel comitato scientifico anche un paio di Nobel¹, può ben dire di essere riuscito ad adempiere l'obbiettivo iniziale: «Consentire alla poesia di raggiungere tutti».²

Allo stesso modo, a corredo di un'ampia intervista rilasciata da Crocetti a Carlo Vulpio – e pubblicata sulle colonne del medesimo quotidiano il 31 luglio, sta scritto:

Il mensile «Poesia», mensile internazionale di cultura poetica, nacque nel 1988, dunque nel 2012 festeggerà le 25 annate di pubblicazione e lo farà con un numero speciale dedicato a 120 poeti, da Omero a Dante, da Tasso a Leopardi, da Achmatova a Merini e Ritsos... Su «Poesia» – mille abbonati, 21 mila copie di tiratura - finora hanno scritto tremila poeti. Anche in rete, la prima pagina (su 134 milioni di Google e 178 milioni di Yahoo!) che compare quando si digita la parola «poesia» è quella della rivista diretta da Nicola Crocetti. Dal prossimo settembre, sarà anche la prima rivista di poesia al mondo su iPad.³

Non sono certo questi i primi riconoscimenti⁴ per un'attività di “cultura poetica” che, nel corso degli anni, ha proposto rubriche e rassegne tra le più rilevanti, per i risvolti

¹ Sul n. 64 (luglio-agosto 1993) di «Poesia», in un riquadro in fondo all'indice, si legge: «“Poesia” dà il benvenuto a Joseph Brodsky, premio Nobel per la letteratura, che da questo numero entra a far parte del comitato di redazione». Dati gli estremi cronologici, i due personaggi insigniti del Nobel cui fa riferimento l'articolo citato nel testo sono Seamus Heaney (1995) e Tomas Tranströmer (2011).

² Cfr. *Così Crocetti ha vinto la sfida*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011.

³ C. Vulpio [intervista a Nicola Crocetti], «*Sogno la libertà, pubblico poesie*», «Corriere della Sera», 10 luglio 2011.

⁴ Si legga, a tale proposito, un passaggio tratto da E. Golino, *I cantieri della poesia*, «la Repubblica», 24 marzo 2005: «Con il numero 190, uscito in gennaio, la rivista [“Poesia”] ha compiuto diciotto anni e continua nell'ambizioso disegno di comporre in prospettiva una mappa mondiale della poesia. Finora 2.000 poeti sono passati nelle sue pagine. Tira circa 20 mila copie, ne vende in edicola intorno alle 15 mila, registra 1.200 abbonati. Niente sponsor, pubblicità quasi inesistente. È acquistata da professionisti, casalinghe, studenti liceali, operai, suore. [...] Un record».

editoriali e poetici attestatisi nell'ultimo decennio del secolo: un merito che deriva dall'attenzione verso la poesia e dall'impegno nei confronti del pubblico – certo non del tutto scevro da logiche interne e di sistema ma, almeno per gli anni che andiamo a considerare – gli anni Novanta – «Poesia» risulta essere uno dei canali di circolazione di autori e testi tra i più affermati, se non il primo.

I due estratti che si sono riportati in apertura, nonostante la loro validità in termini di sondaggio – o rendiconto – della “carriera” di questa rivista, nata intorno alle edizioni Crocetti di via Falck a Milano⁵, riportano un'imprecisione, in quanto la rivista non è stata diretta fin dai primi numeri da Crocetti. Benché egli figurasse nel comitato di redazione, alla guida fu posta una poetessa che, in quel momento, stava affermandosi nel panorama poetico italiano: Patrizia Valduga. In qualità di direttore responsabile del mensile, Valduga viene affiancata da un comitato di redazione che conta i nomi di Franco Cordelli, dello stesso Nicola Crocetti, di Isa Galliani, Jolanda Insana, Lucio Mariani e Ghiannis Ritsos, e dalla redazione composta da Giuliano Donati e Antonella Romeo. Un gruppo abbastanza serrato, per vari motivi: primo il sodalizio che stringe Crocetti a Ritsos, che con *Erotica*, aveva inaugurato la collana “Lekythos” della Crocetti Editore nel 1981; Franco Cordelli, a sua volta, era stato prefatore de *La tentazione* di Valduga (Crocetti 1985); Jolanda Insana aveva pubblicato nelle medesime edizioni *La clausura* (ivi 1987); mentre Lucio Mariani, tra il 1987 e il 2005, ha licenziato cinque libri di versi nella collana “Aryballos” oltre ad un recente volume, *Farfalla e segno* (ivi 2010), che comprende tutte le poesie scritte tra il 1972 e il 2009.

Forte della categoricità – o meglio, forse – del ruolo istituzionale conferito dal titolo scelto («Poesia», appunto), la rivista si pone al centro di un terreno d'azione che spazia attraverso interessi plurimi, tenendo per fermo, comunque, il senso della tradizione, a partire dai titoli delle diverse rubriche che propone. È significativo, infatti, che per i primi 13 numeri (fino al n. 3 del 1989), la rivista venga aperta dalla rassegna “Che cos'è la poesia?”, all'interno della quale è possibile cogliere i motivi della ricerca che anima le scelte dei suoi curatori, Valduga *in primis*. Tra i vari interventi che si possono citare, certamente tre risultano di maggiore interesse, a partire da quello pubblicato sul n. 1 da Ignacio Matte-Blanco. Erede della scuola freudiana, Matte-Blanco descrive la propria idea di poesia legata all'azione parallela di logica simmetrica e logica asimmetrica, stabilendo i vari criteri di rapporto tra razionalità e percezione emotiva, e definendo così la prassi poetica attraverso il ricorso ad una musicalità arcaica intesa come «stimolo ed

⁵ La Crocetti Editore è stata fondata nel 1981 da Nicola Crocetti, grecista e traduttore di poesia greca moderna e contemporanea. La casa editrice si specializza da subito nella pubblicazione di collane di poesia – ciascuna delle quali recante in calce il nome di un vaso greco e la sua stilizzazione – dedicate a poeti italiani e stranieri, volumi collettivi ed antologici. Per la sua importanza si ricorderà, qui, almeno la collana “Aryballos”, nella quale – alle soglie del decennio dei Novanta – sono comparsi titoli quali: *Canzonette mortali* di Giovanni Raboni (1986), *Il signore d'oro* di Vivian Lamarque (1986), *Melusina* di Antonio Porta (1987), *Una fonte e Pomerania* di Silvio Ramat (rispettivamente 1988 e 1993), *Testamento* di Alda Merini (1988), *Sigillo* di Giovanna Sicari (1989), *La luce del distacco* di Maurizio Cucchi (1990), *Occidente* di Roberto Carifi (1990) e *Altre educazioni* di Eugenio De Signoribus (1991).

ispirazione potente per il pensiero»⁶. Qualche fascicolo dopo, Giacomo Manzoni prosegue nella chiarificazione di queste categorie aggiungendo il termine medio della *téchne*:

Forse poesia è ciò che si produce involontariamente negli interstizi di una costruzione, di un lavoro intellettuale e creativo. Non esiste a priori. Se vuoi afferrarla deliberatamente ti sfugge. Il lavoro di lima di Hölderlin, di Trakl, Beethoven, Büchner, Webern, Leopardi indica che sempre l'intuizione primaria, istantanea per così dire, viene riveduta, corretta, riformulata, perché essa sola non basta, quasi mai soddisfa. La poesia è il frutto di un duro lavoro. Di costanza, applicazione. È un dono finale raro, impalpabile.⁷

Un discorso che potrebbe apparire semplicistico o inconsistente, quanto esile nelle sue motivazioni, ma che trova un congruo sostegno nella risposta addotta al quesito “Che cos'è la poesia?” da Luigi Baldacci, il quale svela il senso di quella tradizione cui fa riferimento, nel suo insieme, l'intero lavoro svolto dalla redazione di «Poesia».

Oggi che tutti i significati sono esauriti, alla maniera stessa in cui è esaurito tutto il calcolo delle possibilità del sistema tonale, un nuovo oceano dell'insignificanza si apre davanti al poeta, non meno temibile e, chissà, forse non meno attraente di quel mare amarissimo di significati psicologici che si schiudeva alla navigazione dell'uomo moderno tra Sette e Ottocento. Ciò che Leopardi non credeva, che si potesse tornare ai tempi d'Omero, sembrerebbe invece possibile nella misura neo-alesandrina e postrema che è la nostra. La poesia torna ad essere suono, materia che indica in prima istanza le funzioni del senso, vocalità. La poesia torna ad essere femminile com'era stata all'inizio dei tempi, prima che il pensiero (maschile: d'una maschilità già stanca) l'avesse fecondata (e forse snaturata) rendendola madre, quando la Musa aveva da restar vergine. [...] Questa categoria, questa essenza canora [...] ci dischiude il miraggio di una poesia facile a tal punto, e soprattutto a tal punto *naturale* (in quanto puramente biologica, materiale, vocale) da raggiungere quella sublimazione del significato in mera pronuncia della parola che è stata per altra via raggiunta dalla condensazione (e conseguente collasso) dei significati medesimi. È anche per questo che poeti *antichi*, che sembravano, fino a ieri, classificati nella tradizione, ci appaiono paradossalmente più nuovi e vicini di poeti che credevamo essere la quintessenza di tutti i nostri dolorosi dubbi novecenteschi.⁸

Evocando le matrici archetipiche dell'“entusiasmo” tradotto in musica dalla poesia, Baldacci declina un ordine di valori che prima ancora che alla potenza delle immagini (con la sfera di razionalità ad essa pertinenti), guarda alla parola come suscitatrice di senso per le sue qualità femminili di seduzione. Solo in questo modo, egli suggerisce,

⁶ I. Matte-Blanco, “Che cos'è la poesia?”, «Poesia», n. 1, gennaio 1988, p. 5.

⁷ G. Manzoni, “Che cos'è la poesia?”, «Poesia», n. 4, aprile 1988, p. 3.

⁸ L. Baldacci, “Che cos'è la poesia?”, «Poesia», n. 7-8, luglio-agosto 1988, p. 4.

appare possibile una rifondazione del canto, laddove se ne percorrano nuovamente le strade originali – e originarie –, mediante le varie modulazioni che nel tempo si sono attestate. In questo senso l'ordine di priorità dei poeti "antichi", primo tra tutti Pascoli, sbalza di netto l'attenzione riservata ad esempio a Montale, al quale si dovrebbero piuttosto affiancare Rebora e Betocchi, certo più attenti alla plasticità della lingua poetica⁹. Perché è di questo, in fondo, che si parla: della lingua della poesia. Una lingua che sembra capace di comunicare a partire dalla propria impostazione e intonazione, senza ricorrere alla struttura raziocinante della voce, di per sé più filosofica e quindi diseguale nel rendere testimonianza dello slancio congiunto – come si diceva per Matte-Blanco – di pensiero ed emotività¹⁰.

Se da queste considerazioni è già possibile desumere alcune note interessanti, è tuttavia nella rubrica intitolata "Plagi" che si colgono in pieno lo spirito e il *modus* più confacenti e direttamente rapportabili alla prassi poetica di Patrizia Valduga: inaugurata da una serie di corrispondenze tra alcuni dei *Frammenti lirici* di Rebora e i versi degli

⁹ Patrizia Valduga ha recentemente dato prova di questo intendimento nell'antologia *Poeti innamorati da Guittone a Raboni*, da lei curata per l'editore Interlinea. Nella nota che apre il florilegio, certo opera d'autore sia nelle scelte che nella sostanza, si legge infatti: «Questa piccola scelta antologica potrebbe testimoniare, in qualche modo, della storia del sentimento amoroso, oltre che, naturalmente, di quella della nostra lingua, e del gusto di oggi nei confronti della lingua poetica. Fino al Quattrocento nessuno avrà quasi niente da ridire, ma subito dopo ci sarà chi lamenterà l'assenza di quello o la presenza di questo. Perché, ad esempio, non ho messo Buonarroti? Perché, a mio parere, si è scambiata per grandezza poetica la rudezza di un geniale dilettante. Perché non ho messo Penna? Perché la sua voce mi sembra assai flebile. Perché non ho messo Gozzano? Perché, tolte le polverose carabattole della nonna, quello che resta è già tutto in Pascoli. E così via. Perché ho messo poeti che da anni dichiaro di non amare? Perché sono grandi intellettuali che hanno lasciato un segno, da vivi o da morti, nella storia della nostra letteratura. Considero Leopardi un grande prosatore e pensatore, ma mi pare poeta tutto volontà e niente istinto: il più amato dagli italiani, che scriveva i suoi "canti in prosa" e poi li voltava in endecasillabi e settenari, qui è rappresentato con una poesia che, se la si legge subito dopo quella di Monti, rivela tutta la sua letterarietà programmata. E, personalmente, non posso perdonargli il sotterramento di quel Monti cui tanto doveva per mezzo di una frase felice e maligna. Ammiro il Carducci critico e storico della letteratura, meno il grande metricista; lui ha la responsabilità di aver soppiantato Prati come poeta istituzionale, cercando di cancellarne la memoria. A Montale bisognerebbe ridare, a mio parere, le giuste proporzioni tra i due più grandi Rebora e Betocchi» (P. Valduga, *Presentazione*, in EAD., *Poeti innamorati da Guittone a Raboni. Un'antologia di Patrizia Valduga*, Interlinea, Novara 2011).

¹⁰ Stefano Agosti, in un suo saggio intitolato *Luzi e il femminile*, ci offre ancora materia per questo discorso: parlando di Pasolini, infatti, definisce la «lingua del Padre» come lingua del sapere, raziocinante, legata alla sintassi di ascendenza leopardiana, mentre la tendenza al canto viene evidenziata dalla cosiddetta «lingua della Madre», intrecciata all'inesausta sperimentazione metrica. Tra interferenze e incompatibilità reciproche, poi, Agosti indica che, senza soluzione, «sia la lingua del Padre, che è la lingua del sapere mondano (e quindi del falso sapere, del sapere come sopravvivenza e comunicazione), sia la lingua della Madre, che è la lingua della verità (ma di una verità in formulabile, poiché la verità non può essere proferita ma solo balbettata o, appunto, cantata), si rovinano reciprocamente, dichiarando, ciascuna, la propria impossibilità: *impossibilità sia alla menzogna del sapere sia alla verità del sapere*» (cfr. S. Agosti, *Luzi e il femminile*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 31-42).

Ossi di seppia montaliani¹¹, questa rassegna para-(o pseudo)filologica, culmina infatti nel n. 9 della rivista (settembre 1988) con un articolo in cui si proclama *La Tentazione non è un centone*. Allo svelamento dei depositi citazionali (più o meno diretti) contenuti nel proprio libro, *La Tentazione* appunto, è sottesa da parte di Valduga un'idea forte di poesia, i cui presupposti derivano dal principio secondo cui, come detto altrove, «la letteratura nasce dalla letteratura e quindi, a maggior ragione, la poesia nasce dalla poesia»¹². Contro la possibile accusa di un sistema debolistico e quasi rapsodico – per non dire epigonale o manieristico –, il poeta oppone una coscienza intimamente legata al senso della tradizione e alla sua inesauribile possibilità di investimento: la materialità della poesia, la sua resa sulla pagina, e quindi, i modi e gli stilemi ad essa connaturati, vivono di un meccanismo “auratico”, all'interno del quale la parola fa perno su se stessa. Non occorre uscire dal testo in senso storico o para-letterario: sono le immagini, il loro valore evocativo e la costruzione di un'identità ben determinata (attraverso le strategie retoriche che caratterizzano la voce del soggetto e le sue inflessioni), a porre in essere un'etica che assume il valore del simbolo e della coralità come valori fondativi. Accanto a “Plagi”, le rubriche che meritano attenzione sono certamente “La poesia e la critica”, “Inediti” e “L'autoritratto”. Testimone della sensibilità nei confronti del contemporaneo, “La poesia e la critica” propone – *per intervalla* – una serie di interviste utili a saggiare il terreno della poesia sul piano storiografico, in ordine a vari problemi che possono essere ricondotti al tema della dissertazione sul canone. In particolare, attraverso le interviste fatte a Pier Vincenzo Mengaldo, Giovanni Raboni, Maria Corti¹³ e Franco Gavazzeni, si tende ad individuare, secondo quanto si è detto a proposito di “Plagi”, il farsi di una tradizione che poggia sulla tecnica e sulla consapevolezza, da parte dell'autore, nell'uso degli strumenti della scrittura. Non solo, se Mengaldo denuncia una sostanziale aporia nel panorama poetico italiano successivo alla sua antologia *Poeti italiani del Novecento* (Mondadori 1978)¹⁴, Raboni in un certo senso rilancia la questione sottolineando la complessità di rapporti che nella società attuale (la società dei *mass-media*) determina la definizione stessa di un “pubblico” per la poesia, e

¹¹ Cfr. *Rebora e Montale: quanti “Frammenti lirici” negli “Ossi di seppia”!*, «Poesia», n. 1, gennaio 1988, pp. 6-8. Dopo lo spazio dedicato nel n. 2 alle discendenze testuali Monti-Foscolo, il rapporto tra la poesia di Rebora e quella di Montale viene ripresa sul n. 3 con l'intervento: *Dai Frammenti di Rebora agli Ossi di Montale, ancora*.

¹² Cfr. *Dai “Frammenti” di Rebora agli Ossi di Montale, ancora*, «Poesia», n. 3, marzo 1988, p. 18.

¹³ Cfr. M. Corti [intervista di P. Raboni] in, «Poesia», n. 5-6, maggio-giugno 1988, pp. 56-57. Corti viene interrogata sulla possibilità di una definizione di “linea lombarda”.

¹⁴ Cfr. P.V. Mengaldo [intervista di P. Valduga] in, «Poesia», n. 1, gennaio 1988, pp. 41-44. La prima domanda dell'intervistatrice suona: «Sono quasi passati dieci anni che è uscita la tua antologia “Poeti italiani del Novecento”: fingiamo che tu la debba aggiornare: chi togli? chi aggiungi?» (ivi, p. 44); al vezzo ironico di tale questione, fa da contraltare, sul finale, una battuta di Mengaldo circa la possibilità di rispondere ad una iniziativa antologizzante della poesia del secondo dopoguerra: «Non mi ci metterei neppure» (p. 44). Nel corso del dialogo, del resto, Mengaldo aveva chiarito come, a suo avviso, «il post-sessantotto, gli “innamorati”, ecc., hanno prodotto un calo, se non addirittura un crollo, nella coscienza che un tempo si aveva [...] che fare poesia comportasse la necessità di avere un certo artigianato in mano, di possedere certi ferri del mestiere, una tecnica» (ivi, p. 42).

di conseguenza il riconoscimento, da parte della critica, di ciò che può essere interpretabile come corrispettivo della realtà e della storia¹⁵. Un problema che, attraverso l'intervista di Raboni a Gavazzeni, viene discusso dal punto di vista formale: si riflette appunto sulla possibilità di assumere nuovamente la metrica come modello individuativo, e assolutamente "moderno", per stabilire la tradizione lirica dell'intero Novecento¹⁶.

Un interesse più aperto ai laboratori e ai cantieri delle scritture poetiche è testimoniato dagli inediti e dagli autoritratti accolti nel primo anno di vita della rivista: tra gli "Inediti" troviamo gli *Scongiuri vespertini* di Giovanni Raboni, *L'amnesia dei Morti* di Ferruccio Benzoni, *Il cammino e la pietà* di Enzo Fabiani, Cosimo Ortesta, Giorgio Luzzi, *Riguardi per Topazia!* di Marina Incerti, *Poesie dando del lei* di Vivian Lamarque, *La strage del mare* di Francesco Serrao, Antonio Camaioni e Riccardo Held. Gli "Autoritratti", invece, vengono siglati dallo stesso Riccardo Held sul primo numero, e poi Michele Sovente, Giuseppe Goffredo, Marco Ceriani, Massimo Lippi, Massimo Lenzi, Tiziana Alberti, Giuliano Donati e Dario Villa. Se le generazioni poetiche così proposte spaziano tra il Raboni nato negli anni Trenta ai pochi più giovani degli anni Cinquanta e Sessanta, a "tutela" di queste nuove proposte, «Poesia» offre una rosa di nomi che stanno a garanzia del discorso poetico contemporaneo, attraverso le pagine della rassegna "A lezione da ...". Qui, viene offerta al lettore la possibilità di entrare a contatto direttamente con gli strumenti di lavoro (teorici e no) degli autori scelti: limitandoci ancora all'anno di direzione di Valduga (perché la rassegna continuerà anche successivamente) troviamo Raffaello Baldini, Paolo Volponi, Toti Scialoja, Guido Ceronetti, Franco Fortini, Antonio Porta, Jolanda Insana, Giovanni Giudici, Giuliano Gramigna e Franco Loi – «ennesima testimonianza – come scrive Caddeo – della molteplicità di voci e approcci nell'uniformità dell'istanza formativa»¹⁷. Chiara, in questo modo, appare l'intenzione di suggerire un ordine di priorità nella massa di nomi che, altrimenti, rischierebbero di affastellarsi in maniera indistinta, laddove i poeti "maestri" hanno spazio per mettere a punto – e spiegare – il loro fare più o meno consolidato, o di testimoniare il lavoro *in fieri*. Ai giovani, a loro volta, viene dedicato lo spazio per una congrua auto-presentazione – benché le scelte di inclusione non risultino legate a nessuna forma di estemporaneità, ma appaiono motivate, da parte dei redattori, sulla base di riconoscimenti già acquisiti con altre pubblicazioni su rivista o in volume, o attraverso i riconoscimenti conseguiti nei premi letterari (come nel caso di Held, vincitore del "Premio Rimini" per l'inedito nel 1984 con la raccolta *Per questa*

¹⁵ Cfr. G. Raboni [intervista di A. Romeo] in, «Poesia», n. 3, marzo 1988, pp. 46-48. Al centro delle questioni proposte a Raboni sta il rapporto tra critica e poesia e critica e mass-media, così come la definizione di un pubblico per la poesia.

¹⁶ Cfr. F. Gavazzeni [intervista di G. Raboni] in, «Poesia», n. 7-8, luglio-agosto 1988, pp. 55-57. A Gavazzeni viene richiesto di individuare i margini di rilevanza, o l'attualità del problema metrico relativamente alla poesia del Novecento.

¹⁷ R. Caddeo, *Viste e riviste di poesia in Lombardia. Storia e tassonomia*, in R. Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 55.

rilassata acida voglia, stampato poi da Società di Poesia, a cura di Raboni). Spesso, inoltre, i poeti di nuova generazione provengono dalla grande officina rappresentata dai collettivi dei *Quaderni della Fenice* di Guanda, diretti da Giovanni Raboni, che costituiscono un vero e proprio serbatoio di scritture, promosse talvolta in volume dalla contigua esperienza di “Società di Poesia”. Dell’attività svolta da questo gruppo insieme all’editore Guanda, in particolare, resta a testimonianza un prezioso quanto raro documento come «Il Foglio», periodico uscito in soli tre numeri tra il gennaio 1980 e il febbraio 1981 (con cadenza all’incirca semestrale), tramite il quale è possibile trarre alcune considerazioni interessanti. Direttore responsabile di questa pubblicazione è, per l’appunto Giovanni Raboni, mentre nel comitato di redazione figurano Nicola Crocetti e, tra gli altri, Maurizio Cucchi¹⁸. Questo giro di nomi risulta fondamentale per capire i rapporti sussistenti all’interno del mensile «Poesia», tra la rivista stessa e il mondo dell’editoria di larga diffusione. Come si legge nel primo *Editoriale* del «Foglio», non è alla casualità che la “Società di Poesia” si affida, quanto alla organicità e complessità di motivi utili a rendere testimonianza dei percorsi variegati dell’espressione poetica, colta nelle sue molteplici manifestazioni:

D’accordo: la poesia non fa notizia, salvo rare e magari ambigue eccezioni. Ma le notizie sulla poesia servono ad avvicinare la poesia ai suoi possibili destinatari, pochi o tanti che siano, a chiudere il cerchio invisibile e concreto che unisce i due momenti, reciprocamente indispensabili, della creazione e della fruizione. «Il Foglio» vuole rompere il «silenzio stampa» sulla poesia. Vuole offrire un’informazione precisa, tempestiva e concreta sui libri che escono e le cose che succedono nel campo della poesia. Vuole fare regolarmente, senza omissioni e senza sprechi, quello che quotidiani, settimanali, televisioni ecc. non fanno o, nella migliore delle ipotesi, fanno quando se ne ricordano, cioè quando le cose sono già entrate nel circuito moda-mistificazione. Con il suo panorama periodico di novità, ristampe, interviste, manifestazioni, rilevazioni statistiche, «Il Foglio» si propone come strumento di riepilogo e verifica degli «addetti ai lavori» e come strumento nuovo, di conoscenza e orientamento, agli «addetti alla lettura».¹⁹

Mentre nell’intervista di Nicola Crocetti che segue questo intento di apertura, Maurizio Cucchi (che già nel 1976 aveva pubblicato il suo libro d’esordio, *Il disperso*, presso Mondadori) chiarisce il senso dell’attività intrapresa:

¹⁸ Per completezza d’informazione si danno almeno in nota tutti i nomi dei collaboratori, che oltre ad essere soci della “Società di Poesia” sono in parte anche gli autori pubblicati nelle omonime edizioni: Massimo Cescon, Silvana Colonna, Giuseppe Conte, Carlo A. Corsi, Nicola Crocetti, Maurizio Cucchi, Tomaso Kemeny, Angelo Maugeri, Marco Mottolese, Nico Orenco, Cosimo Ortesta, Valeria Poggi, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Raboni, Mario Santagostini, Gregorio Scalise, Serena Vitale, Cesare Viviani.

¹⁹ *Editoriale*, in «Il Foglio. Notizie di poesia a cura della “Società di Poesia” per iniziativa dell’editore Guanda», numero unico, gennaio 1980.

La «Società di poesia» offre, concretamente, la possibilità a molti poeti validi, di pubblicare, e quindi accrescere la presenza concreta della poesia sul mercato dei libri. Dalle parole ai fatti, insomma. E oltre ai libri, avendo in programma altre iniziative, appunto, non solo editoriali (parlo delle manifestazioni, delle letture...) crea la possibilità di un'autentica struttura, di un punto di riferimento preciso e a mio parere insostituibile, attorno al fenomeno della poesia italiana. Poiché, comunque, una cosa è certa: se il numero dei lettori di versi non è al momento eccezionalmente superiore a quello del passato, sicuramente il livello dei poeti delle ultime generazioni è sorprendentemente elevato. Elevato come difficilmente è stato in passato. Un'ottima civiltà letteraria, insomma, che richiede necessariamente un mezzo concreto che le permetta di vivere e manifestarsi.²⁰

L'apertura del mercato editoriale corre forse il rischio di coincidere con il massimo di esautorazione delle scritture poetiche proposte a fronte della varietà dei volumi pubblicati. Non a caso, tuttavia, un importante riferimento per queste edizioni, in termini storico-critici, è rappresentato dall'antologia della *Poesia degli anni Settanta* (Feltrinelli 1979) di Antonio Porta, in cui i codici linguistici vengono promossi per i loro caratteri specifici e sostanziali, nonostante il tentativo di istituire un canone della poesia che coincide con i caratteri di una comunicatività ed espressività che rifiuta la lingua poetica tradizionalmente intesa. È lo stesso Porta, intervistato per la "Società di Poesia" da Giuseppe Pontiggia, a sostenere:

Io credo che nel decennio si sia manifestata ampiamente una rinnovata volontà di dire, di comunicare [...]. Poiché si tratta di una volontà prevalente, la letteratura è sentita più come un mezzo e non come un fine, più come uno strumento che come una mèta appagante [...]. In questo senso parlo di «rifiuto della letterarietà». Significa andare oltre la letteratura. Si è detto, in alcuni casi, che i poeti nuovi sono solo epigoni, neo-ermetici, neo-classici: in realtà, a guardar bene, fuori dagli schematismi di comodo, propri di chi legge affrettatamente, si colgono sotto la superficie spettacolare della letteratura ben altri intenti, ben altro impegno. L'immaginario è giocato a livello di mutazione sociale, di trasformazione etica. In questo senso la tendenza può essere considerata liberatoria. Nonsense, satira socio-politica, cronaca, discorsività sono tutti elementi che nel decennio acquistano particolare rilievo e dimostrano una grande libertà di movimenti, una notevole padronanza di fronte agli schemi un tempo ritenuti rigidi della poesia.²¹

Seguendo questa varietà di intenti e di linguaggi, dunque, è necessario quantomeno creare degli indici di lettura che possano costituire un filtro in base al quale catalogare e descrivere i percorsi poetici, contro la loro possibile facilità interpretativa: su questo piano si pone l'operazione della Società guidata da Raboni, e patrocinata da Guanda. «Il Foglio» propone una vera e propria rassegna di brevi scritture critiche dedicate ai libri appena pubblicati, mentre altri vengono semplicemente segnalati coi loro riferimenti

²⁰ M. Cucchi [intervista a], *Gli editori e la poesia*, a cura di N. Crocetti, *ibidem*.

²¹ A. Porta [intervista a], *Dieci anni di poesia*, a cura di G. Pontiggia, *ibidem*.

editoriali: i titoli presi in considerazione sono, per lo più, quelli stampati da Mondadori, Guanda ed Einaudi, oltre alla stessa Società di Poesia, anche in corrispondenza dei rapporti di collaborazione di Raboni con le case editrici indicate e la sua attività di consulente. Il cerchio aperto con «Il Foglio», comunque, si chiude e si chiarisce sulla base di due importanti pubblicazioni che in esso hanno luogo nei numeri successivi. Sul n. 2, infatti, Nicola Crocetti intervista Marco Forti, direttore della collana mondadoriana de “Lo Specchio”, il quale, nella chiara esposizione di tirature e obblighi editoriali verso gli autori già iscritti nell’albo di Mondadori, sottolinea insieme il valore d’indagine e di perlustrazione assunto dall’«Almanacco dello Specchio», varato sotto l’avviso di Vittorio Sereni nei primi anni Settanta e dedito – per lo più – alla scoperta e alla segnalazione delle scritture emergenti. A fronte così dei 50/60 manoscritti ricevuti ogni mese presso Mondadori, e a fronte della pubblicazione di una decina di volumi l’anno, la formula dell’almanacco garantisce una sorta di apertura al confronto con ciò che rimane escluso dalle logiche di pianificazione di una collana:

L’Almanacco – afferma Forti – è la vera officina dello Specchio. È capitato che poeti pubblicati sull’Almanacco abbiano poi trovato spazio per raccolte singole e soprattutto sono stati in grado di farsi conoscere attraverso questa pubblicazione che ci ha dato enormi soddisfazioni in questi lunghi anni di attività.²²

L’altra segnalazione di rilievo, in termini non solo strettamente cronachistici, ma utili a intendere i risvolti sottesi ai circuiti della poesia, ci viene dal terzo e ultimo numero del 1981, uscito in concomitanza con *Poesia Uno* – annuario di Guanda curato da Raboni e Cucchi, e costruito appunto sul modello dell’«Almanacco dello Specchio». In un breve riquadro viene comunicato ai lettori:

Sabato 21 febbraio si è svolta alla Casa della Cultura di Milano un’assemblea ordinaria della Società di Poesia. Si è proceduto all’elezione del nuovo comitato di lettura che per il 1981 sarà composto dai seguenti membri: Silvana Castelli, Franco Cordelli, Marco Forti, Giovanni Giudici, Giovanni Raboni. È stata approvata la proposta di pubblicare un «Annuario della Società di Poesia», volume antologico che sarà riservato a poeti soci della Società di Poesia e del Club Amici Poesia. Curatori dell’«Annuario» sono stati nominati dall’Assemblea Tomaso Kemeny, Roberto Sanesi, Mario Spinella. L’assemblea si è inoltre espressa favorevolmente in merito alla proposta di pubblicare in co-edizione con la Guanda, in prosecuzione del già esistente accordo con il Premio Carducci per l’inedito, che ha portato alla pubblicazione di *Acqua forte* di Rita Baldassarri.²³

Un dato affatto irrilevante quello appena riportato, che chiarisce l’evoluzione delle formule di accentramento esplicitate, sia in relazione alla promozione di volumi di poesia pubblicati, sia per quello che concerne, seppure in forma breve, i vari

²² M. Forti [intervista a], *Gli editori e la poesia*, a cura di N. Crocetti, «Il Foglio», n. 2, luglio 1980.

²³ *Notizie*, in «Il Foglio», n. 3, febbraio 1981.

meccanismi che riguardano i premi letterari. Lo stesso Marco Forti, nell'intervista precedentemente riportata, infatti, sostiene che in termini di tirature (anche per la poesia) «un Premio può elevare [i] dati di vendita, soprattutto se il Premio è a carattere nazionale (il “Viareggio” ad esempio)».

Attraverso l'esperienza de «Il Foglio», del resto, si auspica di aver chiarito la necessità di esaminare le influenze e i “ruoli di potere” – nonostante tutte le limitazioni che questa stessa definizione comporta – individuabili all'interno delle redazioni di una rivista: e se la rivista, come nel caso di «Poesia» ha una distribuzione e diffusione nettamente superiore alle altre dello stesso periodo, è certo utile continuare nell'analisi degli avvenimenti legati alla sua vicenda, nel corso degli anni Novanta.

1.2 Un breve interregno e il cerchio intorno a Maurizio Cucchi

Dal n. 1 del gennaio 1989 al n. 3 del marzo dello stesso anno, la rivista appare sprovvista di una vera direzione benché, formalmente, Crocetti ne guidi le sorti *ad interim*, mentre l'ufficialità consegna le scelte ad un direttorio composto da: Marco Ceriani, Franco Cordelli, Gabriella Drudi, Riccardo Held, Clara Janés, Giulia Raboni, Ghiannis Ritsos, Ezio Savino, Patrizia Valduga, Jean-Charles Vegliante. L'ingresso di un altro grecista, Savino, e di Held e Ceriani che, come poeti, su queste pagine si sono formati proprio nell'anno appena trascorso, non sembra provocare grandi mutamenti per l'assetto generale di «Poesia»: da segnalare, ancora una volta, gli “autoritratti” di Gabriele Frasca, quello (per interposta persona) di Gottfried Benn e l'ultimo, in ordine di tempo, di Fabio Galli; mentre, semmai, è bene indicare come, in posizione centrale, acquisti un discreto rilievo la rubrica “Il libro di POESIA”, all'interno della quale, nei numeri indicati, vengono presentati: *Le sillabe della Sibilla* di Toti Scialoja (Scheiwiller 1988), *Le poesie* di Bartolo Cattafi (volume in preparazione a cura di Vincenzo Leotta e Giovanni Raboni, uscito per Mondadori nel 1990), e *Distante un padre* di Milo De Angelis (Mondadori 1989) presentato da Antonio Riccardi.

Con il quarto fascicolo della seconda annata di «Poesia» (aprile 1989) si segnala, invece, una svolta sensibile: come annunciato nel sommario del numero precedente, la direzione della rivista viene affidata a Maurizio Cucchi. L'editoriale redatto da Cucchi sottoforma di lettera ai lettori, merita una lettura per intero, così da individuare, fin dall'inizio, le costanti che guideranno il periodo della sua “reggenza”:

Nella cultura contemporanea la poesia è una presenza attiva e forte: è necessario, dunque, che come tale appaia e venga riconosciuta, anche se la confusione del contesto, e dell'informazione, tende purtroppo a emarginarla, o rimuoverla. *Poesia* ha finora dimostrato che è possibile scegliere una via d'incontro più tempestiva e diretta col pubblico, più attuale; e confortata dalla risposta dei lettori intende continuare su questa strada, mettendo in gioco nuove energie, proponendosi di realizzare un intervento sempre più agile e di qualità. Un intervento destinato agli abituali lettori e cultori di poesia, naturalmente, ma anche a chi vorrebbe poter

frequentare meglio un movimento, un mondo, di cui percepisce, sicuramente, il valore, il fascino, la profondità e la ricchezza, ma rispetto al quale si sente, non certo per propria colpa, poco orientato, a volte escluso. I testi, come è necessario che sia, continueranno a essere il carattere e la sostanza del nostro discorso. Ma accanto ai testi verrà proposto un supporto informativo-critico che li renda più agevolmente accessibili, che ne faciliti la conoscenza reale da parte del lettore. *Poesia* continuerà così a pubblicare autori del presente e della tradizione, autori affermati e poeti nuovi, seguendo però, in modo selettivo e al tempo stesso il più possibile aperto, ciò che accade. Occupandosi dunque di libri, tendenze, idee e avvalendosi in ciò dell'apporto e della collaborazione di voci diverse. Cercando di seguire e valutare, sempre con partecipe attenzione, la straordinaria vitalità nel molteplice che la poesia (e la riflessione sulla poesia) sa oggi offrire.²⁴

Cucchi annuncia una “svolta illuminata”, che prevede il grado minimo di turbamento nell’assetto della rivista, anche se, come vedremo, essa risulterà fortemente impregnata di quei propositi sistematici e di metodo che traspaiono in maniera netta dalle parole appena riportate. È bene guardare, dunque, alla nuova squadra che compone il comitato di redazione di «Poesia»: Franco Buffoni, Luca Canali, Nicola Crocetti, Milo De Angelis, Biancamaria Frabotta, Marc Le Cannu, Lucio Mariani, Antonio Riccardi, Mario Santagostini, Ezio Savino (questa la ‘rosa’ di base, all’interno della quale, nel tempo, si avranno alcuni avvicendamenti); caporedattore viene designato Giuliano Donati. Aprendosi ad una pluralità di esperienze che coniugano il diretto interesse della poesia alla sua veste istituzionale e “accademica” (si ricordi l’attività parallela di scrittura critica e insegnamento di Frabotta e Buffoni), «Poesia» sembra muovere, attraverso le rotte del timoniere-Cucchi verso una indicizzazione mirata dei fenomeni poetici del presente e del passato recente. Prima di passare in rassegna i nomi dei poeti che si avvicendano tra “Inediti”, autoritratti e nuove proposte, è bene indicare due importanti iniziative intraprese: una riguarda l’avvio della rubrica “Da rileggere”, nella quale vengono di volta in volta proposti testi di un tradizione a breve raggio – i titoli di seguito indicati chiariranno tale espressione –, nonché la storicizzazione de *La poesia italiana degli ultimi trent’anni*, raccontata in cinque puntate da Niva Lorenzini – la quale stava ultimando, proprio in quel torno di tempo, *Il presente della poesia: 1960-1990* (il Mulino, 1990).

“Da rileggere”, nel complesso, delimita un’area di indagine rivolta a testi inaugurali di un certo ordinamento canonico della poesia del secondo Novecento e si apre – sintomaticamente – con la rilettura che Maurizio Cucchi fa de *Gli strumenti umani* (Einaudi 1965) di Vittorio Sereni. Più che alla circostanza, guarderemo al valore complessivo del discorso intrapreso, laddove Cucchi, in un breve preambolo posto a corredo del saggio sereniano, individua i criteri che animano l’iniziativa:

²⁴ M. Cucchi, *Ai lettori*, «Poesia», n. 4, aprile 1989, p. 2.

In questa rubrica verrà riproposta la lettura di libri del nostro passato non lontano, libri che il tempo non ha indebolito, ma al contrario reso più nettamente esemplari. Libri in certi casi fondamentali, punti di riferimento diversi e sempre vivi, per la poesia dei nostri anni.²⁵

Così, nella successione mensile dei numeri pubblicati vengono riaperti, dopo Sereni: *Variazioni belliche* (Garzanti 1964) di Amelia Rosselli (a cura di Baldo Meo), *Il male minore* (Mondadori 1960) di Luciano Erba (a cura Giorgio Luzzi), *La beltà* (Mondadori 1968) di Andrea Zanzotto (a cura di Giuliana Nuvoli), *La ragazza Carla e altre poesie* (Mondadori 1962) di Elio Pagliarani (a cura di Giorgio Luzzi), *Stròlegh* (Einaudi 1975) di Franco Loi (Umberto Fiori), *Viaggio d'inverno* (Garzanti 1971) di Attilio Bertolucci (a cura di Biancamaria Frabotta) e, dopo una pausa sul n. 12 del dicembre la rassegna riprende dal primo numero del 1990, ma con cadenza alternata, segnalando *La vita in versi* (Mondadori 1965) di Giovanni Giudici (a cura di Enrico Testa), *Nel magma* (Garzanti 1966) di Mario Luzi (a cura di Baldo Meo), *L'osso, l'anima* (Mondadori 1964) di Bartolo Cattafi (a cura di Marco Caporali), *Lotte secondarie* (Mondadori 1967) di Giancarlo Majorino (a cura di Maurizio Cucchi), per chiudersi sul n. 31 (luglio-agosto 1990) con *Wirwarr* (Feltrinelli 1972) di Edoardo Sanguineti (a cura di Giorgio Luzzi). È opportuno citare, oltre ai titoli dei libri e agli autori, anche i riferimenti editoriali e i nomi dei curatori, non solo per una sorta di completezza sinottica, quanto per delimitare un terreno d'azione di per sé già chiaro: il diorama della poesia recente viene costruito su un canone editoriale che mette in risalto il prestigio dell'opera nei confronti del pubblico dei lettori. Non solo: il rapporto tra rivista e casa editrice, nonché tra casa editrice e curatore, evidenzia una linea di corrispondenza che fa della rivista una sorta di "vetrina" delle case editrici con cui risulta a più stretto contatto, nonché degli autori da esse pubblicati. Lo scopo divulgativo, poi, coincide con quello che si è detto essere lo strumento di lettura critico che accompagna, nella prima *tranche*, l'intento di proporre alcuni testi come "classici contemporanei", ovvero la storia della poesia dell'ultimo trentennio del Novecento firmata da Niva Lorenzini.

Nella prima parte del suo lavoro, *Anni Sessanta, il dibattito sulla poesia*, rivolta «A chi avverte oggi, nel convivere di tendenze molteplici, l'assenza di un dibattito teorico che tracci linee guida per la poesia»²⁶, Lorenzini mette a fuoco la svolta attuata dalla riflessione critica sul presente a partire dagli anni Cinquanta: rimossi i traumi strettamente post-bellici, in particolare, Lorenzini sostiene che tra i percorsi di poesia bisogna muovere alla ricerca e all'individuazione dei rapporti nuovi tra la scrittura e la realtà, catturata nel suo circolo di «*inquietudine, movimento, evoluzione, accrescimento*»²⁷. Trascorsi gli anni del confronto diretto tra «Il Politecnico» di Vittorini e gli intellettuali di «Officina» – dice Lorenzini –, anni in cui politica,

²⁵ M. Cucchi [nota a], *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni*, ivi, p. 70.

²⁶ N. Lorenzini, *La poesia italiana degli ultimi trent'anni. Anni Sessanta: il dibattito sulla poesia*, «Poesia», n. 5, maggio 1989, p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

sociologia e stilistica, muovevano in maniera convergente nella determinazione di una tradizione nuova per il presente (con varie implicazioni rispetto al passato), negli anni Sessanta l'attenzione si sposta su nuovi metodi di ricerca e sperimentazione. A testimonianza di questo clima fortemente dialettico, nel quale si viene a consolidare una vera e propria "tradizione del nuovo", vengono citate le ampie rassegne dedicate alla poesia contemporanea che, in quel periodo, compaiono su riviste quali «il Verri», «Menabò», «Paragone», «Rendiconti», «Ulisse», «Nuova Corrente», «Aut Aut». Riviste che, a loro volta, vengono animate dal dibattito che porta alla ribalta da una parte le teorie "novissime" del Gruppo 63 – Sanguineti, Giuliani, Guglielmi in testa, supportati da un critico come Luciano Anceschi – e quelle più aperte ad un confronto con la tradizione – esposte dai vari Sereni, Fortini, Leonetti. Scrittori ed esponenti del mondo culturale spesso impegnati nel promuovere canoni e tendenze a loro volta strette in una morsa peculiare di poetica, «col rischio», dice Lorenzini, «di privilegiare il dover essere della poesia sulla pratica concreta della scrittura»²⁸. E, tuttavia, nonostante le suggestioni invocate, sulla scena di un improbabile campo di battaglia, si possono riconoscere i luoghi (ideologici o reali) intorno a cui la nuova poesia gravita: due luoghi che si accentrano nelle antologie de *I novissimi* (prima edizione: Rusconi e Paolazzi 1961) e in quella "linea lombarda" già individuata da Anceschi (*Linea lombarda: sei poeti*, Magenta 1952), e poi esemplata da Giovanni Raboni nella sua *Poesia degli anni Sessanta* (Editori riuniti 1976). Così, dopo un funambolico, ma necessario, preambolo, il discorso della Lorenzini entra «dentro la poesia» con la seconda parte della sua rassegna e i nomi degli autori antologizzati, relativamente ancora agli anni Sessanta, sono quelli di: Giorgio Orelli, Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, Giorgio Caproni, Franco Fortini, Nelo Risi, Giancarlo Majorino, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Giudici²⁹. Poeti dei quali appunto si coglie il profondo rapporto con la storia e la cultura, nel dialogo diretto e più o meno aperto con la società, nel conflitto con e dei linguaggi, e nella consapevolezza di un andamento costante della poesia teso a livello sperimentale, benché si guardi assieme a forme di poesia neo-tradizionali (Orelli, Luzi, Caproni, Fortini, Risi, Pasolini, Raboni, Giudici) e a ipotesi di ricerca segnatamente avanguardistiche (Sanguineti, Majorino, Pagliarani, Porta). Uno specchio largo quello individuato, ma ancora insufficiente a riflettere un periodo così convulso: Lorenzini propone, nella terza parte del suo studio, un discrimine ulteriore, coincidente sul piano diacronico con una data simbolica come il 1968. Anno de *La beltà* di Zanzotto (che, pur richiamato nel saggio introduttivo, non compare nella breve antologia di testi che segue), il '68 prelude – seppure in maniera indiretta – ad un'altra operazione antologica come *Poesia degli anni Settanta* di Porta, cui Niva Lorenzini si rifà per la sua "traumatica" (nel senso etimologico di ferita, rilevabile questa nella dialettica dei segni con la storia) auscultazione della poesia. Una poesia che sembra darsi in forme difficilmente raccordabili tra loro, eppure guidate da un *unicum*

²⁸ Ivi, p. 21.

²⁹ Cfr. N. Lorenzini, *La poesia italiana degli ultimi trent'anni. Anni Sessanta: dentro la poesia*, «Poesia», n. 6, giugno 1989, pp. 13-20.

che, ancora, si identifica con quella “corporalità” e “fisicità” della parola che Lorenzini più volte ha dibattuto, facendone così un nuovo modello di interpretazione della scrittura poetica³⁰. Così, nello spazio dedicato ai testi, oltre a gran parte dei poeti presenti nella precedente silloge, fanno la loro comparsa: Roberto Roversi, Alfredo Giuliani, Leonardo Sinisgalli, Attilio Bertolucci, il Montale di *Satura*, Franco Fortini, Vittorio Sereni e Sergio Solmi. Linguaggi ancora diversi e spesso contrastivi, ma che puntano ad un livellamento strutturale, e ad una piena immersione critica del poeta nei meccanismi ultimi della realtà, in chiave parodica o più strettamente ironica come nel caso del Montale di *Satura* – la cui ironia, del resto, è indice della vanificazione di una ricerca che pretende, in poesia, di condurre all’assoluto della verità. Con *Gli anni Settanta: le vie della poesia sono infinite?*, dopo aver accolto e raccolto gran parte delle voci presenti nel contesto poetico di quegli anni (tra le quali potremmo ricordare, ancora, Bigongiari, Betocchi e Spaziani – nomi questi che, comunque, non sembrano ricoprire un posto a rilievo all’interno del suo discorso), Lorenzini si addentra in un territorio variamente complesso, cercando di razionalizzare e ordinare i fenomeni di punta. Come evidenziato, in questo periodo,

La parola d’ordine pare essere il ritorno alla poesia. Ed è questa la prima contraddizione di un periodo contraddittorio, aperto alle presenze più diverse. Intanto *ritorno* a che cosa, di fatto? Genericamente, si potrebbe rispondere, a un bisogno di comunicare immediato, e dunque al concetto di una poesia che, mentre ribadisce la propria autonomia rispetto a ciò che la precede, dichiara allo stesso tempo la morte dell’autonomia di ogni specifico poetico.³¹

Dopo il tramonto – se così si può dire – dell’ideologia e dei linguaggi nel postmoderno, Lorenzini individua quindi una conflittualità nuova, che non deriva dalla realtà della storia intesa nel suo divenire complessivo, ma che si configura invece nella autodeterminazione del singolo e della sua scrittura. Autodeterminazione che passa attraverso il vincolo ineludibile delle scienze umane quale appunto la psicanalisi, oppure attraverso il prospettivismo fenomenologico, le diverse eredità esistenzialistiche di Blanchot, Marcuse e Sartre, e, nondimeno, la cultura “bassa” della musica, della pop art o dei percorsi *underground*. La scrittura, allora, sembra tornare a se stessa, ampliando il suo ‘senso dialogico’ attraverso molteplici ‘possibilità di dire’, che variano dai toni misticheggianti, a quelli più strettamente lirico-discorsivi o narrativi. Sulla base di tali considerazioni Lorenzini indica una mappa aperta, giustamente inconclusa nonostante i più congrui propositi, all’interno della quale, con un certo assillo, muove alla ricerca di una via, partendo da tre testi di riferimento: *Il pubblico della poesia* (Lerici 1975) di

³⁰ Come sottolinea la stessa Lorenzini: «Il fatto è che le divergenze di linee, correnti, gruppi, tendenze, paiono davvero assottigliarsi di fronte all’incombente rischio di afasia, di rinuncia» (N. Lorenzini. *La poesia italiana degli ultimi trent’anni. Lo spazio della poesia dopo il ’68*, «Poesia», 9, settembre 1989, p. 2).

³¹ N. Lorenzini, *La poesia italiana degli ultimi trent’anni. Gli anni Settanta: le vie della poesia sono infinite?*, «Poesia», n. 10, 1989, p. 12.

Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli, *Poesia e realtà '45-'75* (Savelli 1977) di Giancarlo Majorino e *La parola innamorata* (Feltrinelli 1978) a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro. Al momento di stringere sui nomi da antologizzare, poi, Lorenzini riduce il campo ad una serie di poeti che costituiscono non solo l'ossatura della compagine generazionale in esame, quanto una dorsale su cui distribuire i piani convergenti delle esperienze poetiche in atto. Sono presenti infatti: Giulia Niccolai e Adriano Spatola (fondatori della rivista «Tam tam» e animatori delle edizioni Geiger); l'ironia del "vecchio" Palazzeschi di *Via delle cento stelle* (Mondadori 1972), da più parti avvicinato alla tendenza della nuova "scuola romana"; vengono quindi antologizzati i testi di Valentino Zeichen, Gregorio Scalise, Cesare Viviani, eredi diretti delle sperimentazioni di Pagliarani e Amelia Rosselli; Maurizio Cucchi, Dario Bellezza, Milo De Angelis e Biancamaria Frabotta, tra i nuovi autori che declinano il simbolismo nella dinamica del linguaggio, tra lirismo e procedimenti narrativi; Tiziano Rossi, Giorgio Orelli, per la loro continuità rispetto al modello della poesia lombarda degli anni Sessanta; infine Giuseppe Conte che, dopo l'esordio post-avanguardista, ha propagandato un linguaggio capace di tornare, anche in senso anacronistico, alle radici dell'essere e del mito³².

E se gli anni Settanta si erano chiusi nel segno di una sfiducia quasi irrimediabile nei confronti della poesia (e delle sue possibilità), dissipati dal "movimentismo" e dalla storia della cultura che si andava formando, con l'ultimo capitolo della sua rassegna, dedicato agli anni Ottanta, Lorenzini sembra riacquisire una certa fiducia nei confronti di un genere dai più descritto nel pieno della crisi e destinato, conseguentemente, alla perdita:

credo che uno dei dati vitali di questi anni sia il riconquistato pulsare ritmico e biologico di una parola attenta alle insorgenze molecolari, una parola non autosufficiente né privilegiata, priva di messaggi e di sapere assoluto, che si lascia penetrare sino alla fagocitazione o si espone a possibilità nuove, vigile e mobilissima. La compresenza dei generi (la sequenza lirica che si scioglie in racconto, lo stiparsi del fenomenico, la vocazione teatrale...) non si spiega più come un solo bisogno di interdisciplinarietà, di opera aperta: superate certe remore dello strutturalismo, si può forse tentare, ma proprio senza proclami, una nuova elaborazione, che prevede innanzitutto aggregazioni linguistiche inconsuete, interamente dialettiche, conflittuali.³³

Il «progetto della poesia» viene affidato non tanto, o non solo, alla nuova generazione di poeti, quanto piuttosto prevede una revisione – e una comparazione – di tutte le forze dispiegate nell'«avventura nuova del linguaggio»³⁴: si stabilisce così un ordine di riferimenti che, nella sincronia del dato temporale, individua una corrispondenza se non

³² Cfr. *ivi*, pp. 16-19.

³³ N. Lorenzini, *La poesia italiana degli ultimi trent'anni. L'avvio degli anni Ottanta: il progetto della poesia*, «Poesia», n. 12, dicembre 1989, p. 3.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 6.

serrata almeno accertabile tra alcune esperienze di poesia. Gli autori proposti in sede antologica, infine, rappresentano un dato fisiologico che non prescinde – se non nella specificità di ciascun caso – dal rilievo acquisito dal singolo poeta anche sul piano editoriale. Rilievo che, in questo senso, giunge a conferma dei criteri individuativi esaminati e della sintesi storiografica operata privilegiando i nomi di: Mario Luzi, Valerio Magrelli, Maurizio Cucchi, Vittorio Sereni, Maria Luisa Spaziani, Franco Loi, Biancamaria Frabotta, Raffaello Baldini, Giovanni Raboni, Andrea Zanzotto, Giuseppe Conte, Franco Fortini, Antonio Porta, Attilio Bertolucci, Toti Scialoja, Milo De Angelis, Giovanni Giudici, Piero Bigongiari, Giorgio Caproni, Cesare Viviani.

Al di là dell'approssimazione che si può riscontrare nel leggere un discorso condotto a maglie strette (e qui ulteriormente semplificato e scorciato), è interessante il fatto che, proprio alle soglie degli anni Novanta, una rivista come «Poesia» (in fondo neonata), lanci un'iniziativa di ordinamento del secondo Novecento così definita, che rende testimonianza del clima culturale del periodo. La posizione – o la prospettiva – attuata dalla Lorenzini, di fatto, rispetta in pieno le riflessioni a largo spettro testimoniate dai dibattiti di quegli anni, come nel caso del convegno intitolato *Il senso della letteratura*, tenutosi a Palermo tra l'8 e il 10 novembre 1984. Proprio in questa occasione Lorenzini, guardando alla «crisi della totalità e dell'identità» ravvisabile nella letteratura – e quindi nella poesia – contemporanea, dichiarava:

Rappresentare la metamorfosi deve poter significare anche ripartire dai livelli minimi, non residui, ma tracce dell'esistenza e della parola poetica, sapendo bene [...] che l'assoluto è per sempre perduto o irrecuperabile.³⁵

Se l'assoluto risulta perduto, e quindi irrecuperabile (assieme alla sua immediata definizione, secondo cui il poetico coincideva con quello che la storiografia tradizionale aveva stabilito come canone lirico), tornano di utilità le parole di Cucchi rivolte al pubblico di «Poesia», specie dove egli fa riferimento a criteri di selettività il più possibile “aperti”, rispetto all'interesse nei confronti di una materia – quella poetica – tanto complessa quanto inestricabile per il lettore. Da quest'esigenza di chiarezza, nei confronti di una possibile deviazione dei sistemi e dei nessi interpretativi, si delinea forse la scelta di concentrare, o meglio, di creare una sorta di “marchio di riconoscibilità” attraverso cui sia possibile rappresentare la fisionomia del poetico, pena l'esclusione di alcune forme di espressività dai territori della ricerca e della critica.

Se si guarda ai testi “Inediti” proposti nel solo 1989 (a partire dal mese di aprile), appare chiaro che la direzione di Cucchi – così come si è detto nel caso di Valduga – imprime un connotato ben definito alla rivista e corre lungo l'asse già individuato dai “padri” di alcune genealogie poetiche (tra gli altri Sereni, Pasolini, Raboni), non meno dei rapporti editoriali che legano i nomi di alcuni poeti alle maggiori case editrici di rilievo (dietro le quali questi stessi poeti si muovevano o muovono). Si possono così leggere testi di

³⁵ N. Lorenzini, *Sul sentimento e sul rapporto letteratura-vita*, in *Le tendenze della ricerca: tutto il dibattito di Palermo '84*, [supplemento a] «Alfabeta», n. 69, febbraio 1985, p. XI.

Cesare Viviani, Valentino Zeichen, Dario Bellezza, Mario Santagostini, Giancarlo Majorino, Giampiero Neri, Nelo Risi, Biancamaria Frabotta: autori che hanno trovato o troveranno una collocazione nella prestigiosa collana de “Lo Specchio” di Mondadori. Basti pensare a Cesare Viviani con *Preghiera del nome* (1990), a *Gibilterra* di Zeichen (1991), o a Biancamaria Frabotta che sul n. 12 (dicembre 1989) pubblica il poemetto *La viandanza* che confluirà nell’omonima raccolta mondadoriana del 1995. Scelte che hanno dato luogo a un evidente moto di accentrimento, per cui la rappresentatività delle forme della scrittura appare determinata, essenzialmente, dalla sua collocazione – o mancata collocazione – all’interno di precise collane editoriali (“Lo Specchio” Mondadori, la “Collezione di poesia” di Einaudi, gli “Elefanti” garzantiani).

Un altro aspetto che ci preme annotare, è che, proprio a partire da «Poesia», Cucchi propone quel panorama minore – i “percorsi appartati” – di voci che diverranno oggetto di discussione quando compilerà (assieme a Stefano Giovanardi) l’antologia dei *Poeti italiani del secondo Novecento* (Mondadori 1996): sul n. 9 del settembre ’89 troviamo infatti un *Incontro con Michele Ranchetti* (a cura di Gianni D’Elia) che da poco aveva pubblicato con Garzanti *La mente musicale* (1988)³⁶; sul n. 11 del mese successivo è possibile leggere uno studio dal titolo *Per Lucio Piccolo a vent’anni dalla morte* (a cura di Antonio Di Grado); sul n. 28 (aprile 1990) Caterina Verbaro dedica a Lorenzo Calogero uno spazio intitolato *In luogo dell’altrove*, saggio cui segue una cospicua scelta di versi; mentre tra gli “Inediti” del n. 30 (giugno 1990) si leggono poesie di Ferdinando Bandini³⁷. Non si tratta, comunque, qui, di rendere conto di mere coincidenze, quanto piuttosto di esaminare quei meccanismi o prospettive di diffusione della poesia da cui dipendono – se non nella totalità, almeno in parte – anche le sue caratteristiche. E certo vale la pena notare che dal n. 37 del febbraio ’91 nel Comitato di redazione della rivista fa il suo ingresso Marco Forti – il quale dal 1972, assieme a Giancarlo Pontiggia, dirige l’«Almanacco dello Specchio» di Mondadori oltre alla collana de “Lo Specchio”³⁸. Altra presenza che merita di essere segnalata, è quella di Antonio Riccardi (attuale direttore editoriale e di collana presso Mondadori): presente all’interno della redazione di «Poesia» fin dal primo numero della direzione di Cucchi,

³⁶ Michele Ranchetti con la silloge *Ultima linea rerum* viene riproposto anche tra gli “Inediti” sul n. 37 di «Poesia» del febbraio 1991, ancora sotto la direzione di Maurizio Cucchi.

³⁷ I nomi di Piccolo, Calogero, Bandini e Ranchetti (radunati sotto l’insegna “Quattro percorsi appartati”) costituiscono un nucleo molto contestato dell’antologia *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995* (collana “I Meridiani”, Mondadori 1996), a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi.

³⁸ L’«Almanacco dello Specchio», n. 13 – 1989 viene recensito su «Poesia» da Gianni D’Elia. Nella postilla in calce all’intervento di D’Elia, che riporta l’indice approssimativo dei testi antologizzati nell’«Almanacco», compaiono i nomi di Giuseppe Goffredo e Marco Ceriani, che abbiamo visto promossi anche su «Poesia», oltre a quello dello stesso Cucchi che presenta *Lavori in corso*, e quello di un meno noto, all’epoca, Nicola Vitale. Vitale, che in quella sede presenta *Poesie di primavera* e i *Canti della trasformazione*, e quindi ripropone sul n. 12 di «Poesia» (dicembre 1989) un nucleo di componimenti tratti da *Epigrammi* e *La città interna*: queste poesie, dopo un ulteriore passaggio nel *Primo quaderno contemporaneo* (Guerini e associati 1991) diretto da Franco Buffoni e Giuliano Donati (entrambi presenti nella redazione del mensile di Crocetti), confluiranno nel volume *Progresso delle nostre voci* (Mondadori 1998).

viene presentato al pubblico come poeta da Biancamaria Frabotta sul n. 25 del gennaio 1990, con una breve silloge di sette poesie dal titolo *Le foglie della casa* (datata 1988-1989). Un nucleo di testi, questo, che costituisce i germi de *Il profitto domestico*, raccolta che vedrà la luce nel 1996 nello “Specchio” mondadoriano. In ultimo, almeno per continuare sul filo della cronaca, si ricorderà che proprio Antonio Riccardi e Maurizio Cucchi prenderanno la direzione dell’«Almanacco dello Specchio» a partire dalla nuova serie inaugurata nel 2005³⁹.

Gli anni di Cucchi rappresentano dunque, per «Poesia», un momento cruciale, che fonde assieme questioni legate sia al “fare poetico”, che alla costituzione di una tradizione del presente, e questa logica appare mediata in maniera consistente da questioni editoriali, che evidenziano la stretta correlazione tra l’individuazione di modelli di poesia e l’influenza delle case editrici. Un aspetto che coincide sostanzialmente con la definizione di “canone fisiologico” recentemente data da Stefano Guglielmin in *Senza riparo. Poesia e finitezza*, per cui, all’evidente relativismo determinato dalle logiche corporative si coniugherà un imprescindibile assestamento storiografico:

il canone fisiologico, se sotto il profilo didattico-pedagogico e ideologico contribuisce a creare una genealogia autorevole a una specifica civiltà, rispetto alla discontinuità, altro non è che, invece, la sommatoria – accuratamente registrata e organizzata dalle diverse scuole storiografiche secondo il proprio modello ermeneutico – delle forme assunte dall’attività critico-letteraria nei secoli, a partire dai ruoli giocati dai molteplici attanti, primi fra i quali l’autore, il sistema socio-economico e i lettori.⁴⁰

Nonostante questa esigenza di ordine politico-economico, nonché di mercato, il valore storico di una rivista come «Poesia» rimane alto, e anzi si accresce nella frequenza di collaborazioni che le conferiscono un ruolo di prim’ordine nello studio del secondo Novecento, ma si potrebbe dire di tutto il secolo. Basti pensare alla rassegna “La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari” curata unicamente da Silvio Ramat, che prende

³⁹ Si riporta qui l’*Editoriale* col quale Cucchi e Riccardi inaugurano la nuova serie dell’«Almanacco», utile a tastare il polso della situazione critico-editoriale e le scene mobili sulle quali si muove il teatro della poesia promossa dalle grandi case editrici, specie a partire dagli anni Settanta: «La prima serie dell’*Almanacco dello Specchio* si era chiusa dopo quattordici numeri nel corso dei quali erano stati proposti autori affermati, o anche già celebri, accanto ad altri che sarebbero divenuti poi protagonisti della poesia non solo italiana. Per quanto riguarda questi ultimi, ci limiteremo a ricordare gli esordi, pressoché assoluti, avvenuti in *Almanacco*, di figure come Franco Loi (nel 1973), Milo De Angelis (1975) o Patrizia Valduga (1981) [...]. Il lavoro condotto da Marco Forti con la collaborazione di Giuseppe Pontiggia – e con un comitato di lettura nel quale erano entrati poeti e critici come Vittorio Sereni, Giansiro Ferrata, Sergio Solmi, Giovanni Giudici, Giovanni Raboni, Antonio Porta, Valerio Magrelli – aveva contribuito a rilanciare in pieno la presenza della poesia italiana nel panorama italiano» (Cfr. «Almanacco dello Specchio. 2005», Mondadori, Milano 2005, p. 5). Nel comitato di lettura dell’«Almanacco», inoltre, si trovano i nomi di Giuseppe Conte, Milo De Angelis, dello stesso Forti, e poi Biancamaria Frabotta, Stefano Giovanardi, Valerio Magrelli e Cesare Viviani.

⁴⁰ S. Guglielmin, *Senza riparo. Poesia e finitezza*, La Vita Felice, Milano 2009, p. 89.

avvio sul n. 31 (luglio-agosto 1990) con *I canti di Castelvecchio* di Pascoli, e che esce puntualmente per i primi otto numeri⁴¹, salvo poi assumere una periodicità continua nel tempo ma non definibile, per ragioni di spazio tipografico. Il secolo, così, risulta coperto nella sua multiforme varietà poetica, linguistica ed intellettuale: come ricorda lo stesso Ramat, licenziando per Marsilio il volume omonimo contenente i 41 “titoli esemplari” proposti su invito di Crocetti tra le pagine di «Poesia», contro ogni previa o prevedibile indicizzazione, egli sceglie di «concentrar[si] più del solito sulla vita dei microcosmi espressivi» per non «ricalcare panorami già ben segnati e illustrati dalla critica», o per non ripetere studi già eseguiti⁴². In particolare, Silvio Ramat si sofferma nella *Premessa* al volume, sul valore che assume la scelta del titolo per l’iniziativa intrapresa: «il libro – che per sineddoche o metonimicamente ho preferito chiamare “titolo” – mi è sembrato il giusto microcosmo, il meglio proporzionato, il più capace di identificare concretamente una personalità, uno stile o una cifra “esemplare”»⁴³. Tacitamente, infatti, egli partecipa di una certa tendenza meno storicizzante, mentre dall’altra è in grado di riscattare dalle formule dell’oblio alcuni testi di quella tradizione ermetica che, già negli anni Cinquanta-Sessanta avevano subito un ridimensionamento in termini critici, per via del modello neorealista, e per le più fitte implicazioni allacciate tra poesia e realtà socio-culturale dalla riflessione della neoavanguardista (quelle descritte da Niva Lorenzini nella rubrica di cui si è detto). Proposito – o proponimento –, questo, chiarito laddove Ramat aggiunge che «È peraltro naturale che queste quarantuno monografie non

⁴¹ I titoli raccolti da Ramat contano, oltre al già citato Pascoli: *Alcyone* di D’Annunzio (n. 32, 1990), *Armonia in grigio et in silenzio* di Corrado Govoni e *Lanterna* di Palazzeschi (n. 33, 1990), *Liriche* di Corazzini (n. 34, 1990), *Poesie* di Carlo Michelstaedter (n. 35, 1990), *Poesie scritte col lapis* di Moretti (n. 36, 1991), *I colloqui* di Gozzano (n. 37, 1991), *Poesie 1911* di Saba (n. 38, 1991), *Canti orfici* di Dino Campana (n. 40, 1991), *Frammenti lirici* di Rebora (n. 41, 1991), *BIF&ZF+18. Simultaneità Chimismi lirici* di Ardengo Soffici (n. 42, 1991), *Pianissimo* di Sbarbaro (n. 43, 1991), *Frantumi* di Giovanni Boine (n. 44, 1991), *Zang Tumb Tumb* di Marinetti (n. 45, 1991), *Ragazzo – Con me e con gli alpini* di Piero Jahier (n. 46, 1991), *Opera prima* di Giovanni Papini (n. 47, 1992), *Prologhi* di Cardarelli (n. 48, 1992), *Allegria di naufragi* di Ungaretti (n. 49, 1992), *Ossi di seppia* di Montale (n. 56, 1992), *Terrestrità del sole* di Arturo Onofri (n. 57, 1992), *Poesie vecchie e nuove* di Diego Valeri (n. 58, 1993), *Realtà vince il sogno* di Betocchi (n. 59, 1993), *Fine di stagione* di Sergio Solmi (n. 60, 1993), *Sentimento del tempo* di Ungaretti (n. 61, 1993), *Tre composizioni* di Saba (n. 64, 1993), *Fuochi in novembre* di Attilio Bertolucci, *Conclave di sogni* di Vigolo (n. 66, 1993), *Lavorare stanca* di Cesare Pavese (n. 67, 1993), *Morto ai paesi* di Alfonso Gatto (n. 68, 1993), *Poesie (1938)* di Quasimodo (n. 69, 1993), *Poesie* di Sandro Penna (n. 70, 1994), *Campi elisi* di Leonardo Sinisgalli (n. 71, 1994), *Le occasioni* di Montale (n. 72, 1994), *Eclisse* di Libero De Libero (n. 73, 1994), *Avvento notturno* di Luzi (n. 74, 1994), *I giorni sensibili* di Alessandro Parronchi (n. 75, 1994), *Frontiera* di Sereni (n. 76, 1994), *La figlia di Babilonia* di Bigongiari (n. 77, 1994), *Cronistoria* di Giorgio Caproni (n. 79, 1994), e infine *Lirici nuovi (1942)* di Luciano Anceschi (n. 80, 1995). Al termine dell’operazione, composta di 40 parti (o schede, se si preferisce), si trova un ringraziamento al «professor Silvio Ramat per l’instimabile servizio reso alla rivista e ai suoi lettori», come sintomatico del valore propedeutico e “paideutico” riservato a tale lavoro (Cfr. «Poesia», 80, gennaio 1995, p. 46).

⁴² Cfr. S. Ramat, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio, Venezia 1997, p. 9.

⁴³ *Ibidem*.

possano ignorare che cosa ne sia stato, e prima e dopo, del poeta in argomento: specie nell'attenzione-atrito della posterità»⁴⁴. Dunque, non una irenica contemplazione di quadri e modelli, come si potrebbe pensare riferendosi alle modalità crociane di una critica fatta per medaglioni o monografie seriali, quanto una vasta gamma di approvvigionamento nei riguardi di quelli che si rivelano, nell'ottica di Ramat, «locali abbondantemente finestrati: per un riguardo al vero, che non rimanga chiuso in una sua presunta, illusoria autodeterminazione»⁴⁵. Nella chiusa della *Premessa*, inoltre, si trova una testimonianza di quanto l'onere del critico comporta relativamente alle scelte da compiersi, non solo rispetto agli autori in esame, quanto anche nei confronti di chi, a sua volta, ha già delineato un proprio indice e una propria visuale sul mondo poetico: non è un caso, di fatto, che l'ultimo “titolo esemplare” individuato sia l'antologia *Lirici nuovi* di Anceschi (1943), ma da chiarire è la causa determinante la scelta.

[...] l'affidare una responsabilità di campione conclusivo – scrive Ramat – a quel densissimo «titolo di titoli» o «libro di libri» che è il florilegio di Anceschi, *Lirici Nuovi*, comporta una responsabilizzazione dell'esercizio critico in termini costruttivi e *creativi* – principio che accomunò la schiera dei nati intorno agli anni '10 – e, insieme, fa entrare in gioco il genere-antologia. Un genere che attraverso il secolo ha goduto di una discreta fortuna (formando o deformando il gusto ma pur sempre “accrescendolo”) e che costituisce a sua volta uno dei punti di mira o di implicito riferimento anche dell'impresa in quarantuno capitoli che qui licenzio.⁴⁶

Nella sostanza, il punto critico si riduce alla nuova affermazione della centralità di Firenze nella temperie ermetica: una Firenze che, «nonostante il prestigio di Luzi»⁴⁷, vive in *Lirici Nuovi*, di una sorta di offuscamento legato alla figura di Salvatore Quasimodo. Proprio attraverso l'esperienza redazionale di «Poesia» e del suo esercizio critico, Ramat cerca di restituire a Betocchi, Parronchi e, in particolare, Bigongiari – tutti gravitanti nel capoluogo toscano – un ruolo di prim'ordine all'interno del canone lirico novecentesco. E ancora, nel momento in cui si voglia chiarire la direzione opposta in cui muove l'operazione di Ramat rispetto a quella contigua di Niva Lorenzini, occorre guardare alla figura di Luciano Anceschi: specie col «Verri», egli ha contribuito a segnare quella linea di indagine critica che guarda alla poesia – e alle poetiche – nella loro dimensione costitutiva, focalizzando l'attenzione sui procedimenti non estrinseci che rilevano le interrelazioni tra l'opera e il contesto storico-culturale, e ancora tra questo e i processi generativi della letteratura. Da qui deriva l'idea di “tramonto” del canone lirico che accompagna la riflessione di Lorenzini fino a *La poesia italiana del Novecento* (il Mulino 2005) in cui, coagulando i termini di «disgregazione dell'opera», «prosaicizzazione del mondo» e «perdita dell'esperienza», si dice che:

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, pp. 9-10.

⁴⁶ Ivi, pp. 11-12.

⁴⁷ S. Ramat, «*Lirici Nuovi*» di Luciano Anceschi, in *ivi*, p. 494.

non ha più alcun senso discutere di poesia come di scrittura che nasce dalla contemplazione narcisistica di sé restando fine a se stessa, al proprio mito atemporale, all'interno di un tempo non storico ma psicologico. La si potrà solo parodiare o riprodurre straniata, in citazione, in differita. Ma qual è poi il ruolo della poesia – c'è da chiedersi – in una cultura del provvisorio e della serializzazione, delle interferenze e della spettacolarizzazione, che costituisce l'approdo della modernità? E come, attraverso quali fasi, lo si raggiunge, quell'approdo?⁴⁸

Interrogativi che, in fondo, riproducono i modi della contraddizione storica e culturale che segna alla base la diversa impostazione storiografica messa in campo da Lorenzini e da Ramat: è «Poesia», infine, a delinarsi come terreno di confronto, adottando una prassi di apertura il più possibile varia nei confronti di forme del linguaggio complanari, guardando assieme alla realtà e al soggetto (disgregato o forte) che la riproduce.

1.3 Il lascito, il demanio del poeta, ancora i rapporti tra la rivista e gli editori

Con il n. 39 dell'aprile 1991, Maurizio Cucchi si congeda dalla direzione di «Poesia», presentando un bilancio del proprio ruolo all'interno della rivista: un ruolo certo non defilato e anzi molto presente e influente nelle scelte e nelle motivazioni, rivolto soprattutto alle articolazioni e all'individuazione di un "gusto" a formato del pubblico⁴⁹. Il numero successivo, quello del maggio 1991, segna un ulteriore e importante cambiamento che risulta abbastanza decisivo per le sorti di «Poesia», almeno nel corso degli anni Novanta: Nicola Crocetti assume la direzione responsabile, Enzo Di Mauro è capo redattore, mentre nel comitato appare una fitta schiera di nomi tra i quali poeti (Sebastiano Addamo, Piero Bigongiari, Donatella Bisutti, Luca Canali, Roberto Carifi,

⁴⁸ N. Lorenzini, *Presentazione*, in EAD., *La poesia italiana del Novecento* (1999), il Mulino, Bologna 2005, p. 9.

⁴⁹ Cfr. M. Cucchi, *Saluto ai lettori*, «Poesia», n. 39, aprile 1991, p. 2: «Lascio con questo numero, dopo due anni la direzione di POESIA. Avevo accettato con entusiasmo l'opportunità che mi era stata offerta dall'editore, con l'intento di proporre uno strumento di qualità il più possibile attuale e aperto, in grado di muoversi con agilità e rigore verso un pubblico, quello della poesia, che è ben più vasto, vario e attento di quanto in genere si pensi. Un pubblico per fortuna esigente, al quale è giusto, necessario, dare un 'prodotto' che sappia articolarsi tra informazione e critica, tra presente e passato, tra autori italiani e delle più diverse letterature. Numero dopo numero, grazie ai suggerimenti e alla collaborazione preziosissima e sempre molto attiva di poeti e critici che hanno partecipato e che partecipano a questo lavoro, e a cui va tutta la mia riconoscenza, la rivista è venuta trasformandosi crescendo, fino ad assumere la fisionomia con cui oggi si presenta. Considero positivo, dal mio punto di vista, il bilancio di questi due anni, e sono certo di aver portato a POESIA, con una passione che non è mai venuta meno, tutto quanto era nelle mie possibilità. Il mio compito, così, viene naturalmente a concludersi. Saluto perciò e ringrazio, con gli amici collaboratori, i lettori che hanno seguito il lavoro della rivista e che, ne sono certo, continueranno a seguirlo».

Milo De Angelis, Franco Loi, Maria Luisa Spaziani, Lucio Mariani), critici-poeti (Giuliano Gramigna, Giancarlo Pontiggia, Antonio Prete, Silvio Ramat, Jacqueline Risset), il traduttore Massimo Bacigalupo, il più volte nominato Marco Forti, e un critico di “vecchia generazione” come Giacinto Spagnoletti. Oltre all’assunzione del ruolo di direttore della rivista da parte di Crocetti, la nota di maggior interesse riguarda almeno una terna di nomi, ovvero: Pontiggia, Di Mauro e De Angelis, che ricompongono, a distanza di più di un decennio e in maniera “ideale”, le esperienze contestuali e contigue de *La parola innamorata* e della rivista «Niebo» (1977-1980).

Se il primo dato appare tutto sommato indicativo, benché l’antologia feltrinelliana abbia segnato in maniera ineludibile quei fermenti di ‘poetica’ che – negli anni Settanta – muovevano verso un “ritorno alla parola”, è vero altresì che il ruolo di Milo De Angelis non risulta di secondaria importanza all’interno di «Poesia», anche per i legami che si possono rintracciare proprio con l’attività di «Niebo». È alla sua cura che si devono, infatti, due delle iniziative di maggior rilievo intraprese in quegli anni dalla rivista – ovvero, la rassegna *I poeti di trent’anni* (avviata sul n. 48 del 1992), e quella di sapore ‘dionisiottiano’ (almeno per il titolo) dedicata a *Le città dei poeti* (e curata assieme a Isabella Vincentini, a partire dal n. 50, 1992). Queste rubriche, di fatto, hanno un valore periscopico, e ampliano o integrano il campionario delle voci poetiche portate alla luce e all’attenzione del pubblico: con *I poeti di trent’anni*, in particolare, De Angelis fa i conti con la generazione dei poeti nati intorno agli anni Sessanta, spesso relegati nei tipi di un’editoria minore⁵⁰; mentre fra i precorsi de *Le città dei poeti* spesso si incontrano autori che sono già noti e propongono, quindi, scritti e testimonianze interessanti per approfondire la loro poetica. Il senso ultimo della prima proposta, comunque, viene chiarito proprio da De Angelis, il quale dichiara che, oltre alla diffusione di scritture meno note, il fine «è anche di far pubblicare qualcuno degli autori in questione in una nuova collana di poesia di Crocetti, che s’inizia quest’anno con le opere prime di Antonella Anedda e Mariangela Gualtieri, e che proseguirà via via con altri poeti (due all’anno) per lo più esordienti – a prescindere dall’età – meritevoli di un ascolto pubblico più sicuro ed esigente»⁵¹. La collana in questione – “Delos” – nonostante i propositi espressi da De Angelis, rimarrà ristretta a *Residenze invernali* di Anedda e *Antenata* della Gualtieri (entrambi usciti nel 1992), ma il valore dell’iniziativa è certo

⁵⁰ Si legga, a tale proposito, la nota introduttiva all’intera operazione posta da De Angelis in avvio della rubrica che precede, e accompagna, la proposta dei versi di Maresa Viale: «Un’intera generazione di poeti – nati intorno al ’60 – più di altre ha lavorato silenziosamente, pubblicando in collane minori o non pubblicando affatto: a volte per una precisa scelta interiore, ma a volte anche per il deserto attuale nell’editoria di versi. Di questi poeti, negli ultimi anni, ne ho letti alcuni – per vie private, epistolari, casuali – che certamente meritano di essere conosciuti. Da qui l’idea di una sezione della rivista a loro dedicata (e anche di una scelta di versi piuttosto ampia, per un lettore che li incontra per la prima volta). Sezione, inaugurata qui da Maresa Viale, che ogni mese ospiterà un poeta. In tutto una decina, forse meno, dal momento che finora i miei incontri non superano questo numero. Alla fine dell’anno tenterò un bilancio: alcune pagine sulle singole personalità e su un’eventuale linea di tendenza e legami» (M. De Angelis, *I poeti di trent’anni*. Maresa Viale, «Poesia», n. 48, febbraio 1992, p. 23).

⁵¹ *Ibidem*.

significativo. In questo modo, infatti, appare chiaro quel legame sotteso al rapporto tra le riviste e le case editrici (che in questo caso, comunque, coincidono), e tra queste e il pubblico: legame che risulta visibile specie quando la rivista si fa trampolino di lancio o vettore di “occasioni” editoriali.

“I poeti di trent’anni”, per tornare in argomento, si apre dunque con Maresa Viale – in uscita con *Stanzas* per l’editore Polena di Milano –, e quindi vengono proposti i nomi e i testi di Antonella Anedda (n. 49, 1992), Marco Salticchioli Dwija (n. 51, 1992), Marco Molinari (n. 52, 1992), Mariangela Gualtieri (n. 53, 1992), Antonello Centanin (n. 54, 1992), Marco Tornar (n. 55, 1992), Leone Andrea Confalonieri (n. 56, 1992), Dora Lapolla (n. 57, 1992), Fabio Galli (n. 58, 1993), Anna Maria Farabbi (n. 59, 1993), Gian Ruggero Manzoni (n. 60, 1993), Stefania Portaccio (n. 61, 1993), Rocco Carbone (n. 62, 1993), Edoardo Zuccato (n. 63, 1993), Paola Zampini (n. 64, 1993), Roberto Deidier (n. 65, 1993), Luigina Ruffolo (n. 66, 1993), Alba Donati (n. 67, 1993), Guido Mazzoni (n. 68, 1993), Alessandra Giappi e Albino Crovetto (n. 69, 1994), Antonio Riccardi (n. 70, 1994), per chiudersi con Cristina Alziati e Fabio Simonelli (n. 71, 1994). Nella *Nota conclusiva* della rassegna, De Angelis redige un bilancio che non sembra additare ad alcuna prospettiva di ambito strettamente “generazionale”, se non quella di una prevaricazione del personalismo stilistico, rispetto al riconoscimento di possibili indirizzi di maniera: non è individuabile nessun “maestro”, gli autori sembrano muovere autonomamente rispetto a quella che è la prassi costitutiva di una qualsivoglia tendenza, e anzi è proprio dalla loro difformità che si parte come presupposto critico per l’individuazione dei *possibilia* della poesia degli ultimissimi anni (indicativamente nello stesso modo in cui ci si era avvicinati alla poesia degli anni Settanta). Non si può certo condensare in una breve formula l’esperienza nitida e unissonante di Deidier, e tentare poi di compararla al dialetto terso ma fonematicamente individuativo di Zuccato; così come non è possibile stabilire una relazione diretta – per rimanere nell’alveo di quei nomi che arriveranno a ritagliarsi una certa attenzione – tra l’epica popolareggiante e assolutamente comunicativa di Alba Donati (vedi: *La Repubblica Contadina*, City Lights 1997), e il rigore eidetico del Riccardi “familiare” scrittore in calce dell’epopea di Cattabiano (si legga in questo senso: *Il profitto domestico*, Mondadori 1996). Così come, non si addice a tutti questi nomi l’estrema tensione (quasi ungarettiana e caproniana) di Anna Maria Farabbi o, di converso, il post-ermetismo slabbrato e postmoderno di Antonello Centanin (*alias* Aldo Nove). Scrive De Angelis:

Dispersi in ogni regione italiana, qualcuno anche all’estero, quelli che ho chiamato – in omaggio a Rimbaud – i “poeti di trent’anni” costituiscono una generazione unica nel nostro secolo: restii al pettegolezzo, spesso solitari, mai provinciali, con l’orecchio teso – e acuito dalla passione del tradurre – alla Francia, all’Inghilterra, alla Germania, al mondo slavo, con aperture persino induiste o yiddish, nutrito di studio duraturo, lontani da ogni infatuazione curiosa. È difficile accostare questi poeti, quasi senza eccezione, a un maestro del Novecento italiano. Altrettanto labile è il legame con la poesia dei fratelli maggiori (la nostra), e ancora di più lo è da una parte la tensione agli schieramenti localmente contrapposti degli anni Settanta (con

il loro fiorire di riviste appassionate e davvero partigiane, in tempi di pura censura), dall'altra – labile fino a scomparire – è ogni tentazione mimetica, ogni tributo stilistico, a volte comportamentale, pagato ai capiscuola o al personaggio che in loro si cercava (i tanti imitatori di Conte o di Bellezza, la scuola romana o lombarda, la parola innamorata e corteggiata fino al matrimonio). Parlerei, in questo senso, della fine di un manierismo.⁵²

Secondo il proposito iniziale, i poeti inclusi nella rassegna non sarebbero dovuti essere che una decina (seguendo una cadenza mensile), ma da quanto proposto traspaiono i problemi non risolti da De Angelis relativi all'indicizzazione di esperienze poetiche diverse: in questo modo, la massa dei nomi rigonfia, fuoriuscendo da limiti selettivi facilmente individuabili – che non siano quelli (spesso tendenziosi) del “gusto”. Se l'assenza di certo “manierismo” complica il criterio delle scelte operate, è indubbio d'altra parte che la mole di materiali cui far fronte in sede preliminare è ingente: i «nomi», afferma De Angelis, hanno gonfiato i limiti del proposito iniziale (una decina erano quelli previsti) «attraverso la numerosa posta giunta in redazione e le iniziative editoriali di Vanni Scheiwiller, Franco Buffoni, Giancarlo Majorino, Emi Rabuffetti»⁵³. Si dirà, a questo punto – per avvalorare la serie di nomi indicati da De Angelis, ma anche il ruolo da essi esercitato sul piano culturale ed editoriale in quel torno di tempo – che Scheiwiller, ad esempio, sotto il vessillo de “All'insegna del pesce d'oro” pubblicava dal 1986 la serie dei *Poeti del premio Montale* (curati dalla fondatrice del premio Maria Luisa Spaziani (pure presente nel comitato redazionale di «Poesia»)⁵⁴. Nel 1991, invece, prendeva avvio presso Guerini e Associati di Milano, l'iniziativa dei *Quaderni italiani* a cura Franco Buffoni: almanacchi antologici contenenti nuove proposte di autori, redatti da Buffoni con la collaborazione dell'ex-caporedattore di «Poesia» Giuliano Donati. Giancarlo Majorino, invece, era animatore in quegli anni della rivista «Manocomete» (1994-1995), ma già aveva segnato una strada di ricerca sul

⁵² M. De Angelis, *I poeti di trent'anni. Nota conclusiva*, «Poesia», n. 71, marzo 1994, p. 76.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ È interessante leggere il primo brano della *Prefazione* firmata dalla Spaziani, nel raccogliere i testi del Premio Montale 1985: «Per chi creda nella poesia, nei suoi valori perduranti, ineliminabili (e anzi destinati a una sicura ascesa, per la necessità dell'uomo odierno di difendersi dalla logofera, di contrastare, esorcizzare e compensare la quotidiana svalutazione della parola), poche avventure sono invitanti quanto quella di una giuria letteraria. La giuria di un concorso di poesia è un'istituzione fra le più antiche del mondo, ed è una presenza sempre più consueta nella vita culturale del pre-Duemila, anche se talvolta viene sottovalutata e ironizzata (quanti saranno i raccomandati? I giudici leggeranno davvero tutto? Accetteranno scambi di favori? Saranno competenti? Escluderanno tutti quanti non condividano una loro poetica, una loro ideologia?). Basterebbero, fra cento, quattro giurie serie e impegnate per permettere e garantire delle scoperte» (M.L. Spaziani, *Prefazione*, in *6 Poeti del Premio Montale*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1986, p. 5). Per dovere di cronaca si ricorda qui la Giuria di quella edizione, composta da: Giorgio Bassani, Glauco Cambon, Giorgio Caproni, Marco Forti, Giuliano Gramigna, Mario Luzi, Giovanni Macchia, Goffredo Petrassi, Giacinto Spagnoletti e Maria Luisa Spaziani; segretario con voto: Carlo Villa; collaboratori: Claudia Gasparini, Marco Guzzi, Valerio Magrelli e Alberto Toni (cfr. *ivi*, p. 11).

terreno della poesia con «Incognita», trimestrale di poesia fondato e diretto assieme a Rina Li Vigni Galli per i tipi della Società Editrice Napoletana (1982-1984). Infine, Emi Rabuffetti, legata all'esperienza redazionale di «Niebo», viene indirettamente ricordata da De Angelis per l'iniziativa (condotta con Diego Sartorio, dal 1987) delle Edizioni Polena che, nel tempo, avevano proposto – o proponevano – alcuni dei giovani scelti da De Angelis, come Viale, Molinari, Antonello Centanin, Confalonieri, oltre a un allora poco noto, ma poi affermato Mario Benedetti (il cui percorso va da *Moriremo guidati*, Forum/Quinta generazione 1982, passando per *La casa*, Polena 1985, a *Umana gloria*, Mondadori 2005).

Un diorama multiplo, dunque, dietro al quale si muovono nomi di poeti (o poeti-critici) che fungono da mediatori all'interno dell'«industria» culturale e, nella fattispecie, poetica: un panorama che, scavalcando appunto «i poeti dei trent'anni», risulta evidente nell'altra rubrica deangelisiana di cui si è fatta menzione, ovvero «Le città dei poeti». Avvalendosi della collaborazione di Isabella Vincentini (curatrice dei *Colloqui sulla poesia*, ERI 1991, e prima ancora de *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Sciascia 1986), De Angelis raduna sotto l'insegna di una geografia frastagliata di scritture e testimonianze (edite o meno) che, oltre al valore letterario dei testi e delle riflessioni proposte, ha il merito di redigere una mappa delle voci poetiche diffuse in Italia, facendole convergere in luoghi nevralgici, e richiamandole ad un possibile dialogo (anche nel tempo), ma senza l'intento specifico di creare delle scuole e di tentare alcune proposte di tendenze⁵⁵. Più di novanta poeti vengono passati in rassegna

⁵⁵ Cfr. M. De Angelis, *Le città dei poeti. Milano – prima parte*, «Poesia», n. 50, aprile 1992, p. 22: «Né folclore, né topografia verseggiata, né estetico compiacimento di un poeta turista, né Baedeker della propria poesia: con queste *Città* si vuole dare voce alla muta geografia psichica dei poeti perché emerga per ciascuno il proprio luogo. Da questo numero «Poesia» pubblica una serie di interventi e di testi dei maggiori poeti italiani sul rapporto con le rispettive città e sull'influenza che queste hanno avuto sulla loro opera». La prima meta è rappresentata dalla città-ospite di «Poesia» ovvero Milano, alla quale rendono 'omaggio', in due parti, poeti quali Giudici, Kemeny, Majorino, Rossi (n. 50, 1992) e poi Erba, Gramigna, Greppi, Lamarque e Pagliarani (n. 51, 1992). Già a partire da questa prima *summula* si può notare come, ad un poeta della storica «linea lombarda» come Erba, si accompagni lo sperimentale Pagliarani e con lui Majorino, così come, per la generazione «nuova» figura Vivian Lamarque. Sul n. 52, invece, vengono proposti i poeti di Firenze, e nell'ordine: Mariella Bettarini, Piero Bigongiari, Mario Luzi, Silvio Ramat (quest'ultimo fiorentino ormai solo d'origine). Quindi, proseguendo verso sud, è la volta della Roma di: Dario Bellezza, Biancamaria Frabotta, Valerio Magrelli, Amelia Rosselli e Giovanna Sicari (n. 53, 1992); cui, nella seconda *tranche*, si accompagnano: Elio Filippo Accrocca, Gianfranco Palmery, Renzo Paris, Maria Luisa Spaziani e Valentino Zeichen (n. 54, 1992). Si avvicinano quindi: Torino (Giorgio Bàrberi Squarotti, Mario Baudino, Gian Piero Bona, Dario Capello, Valeria Rossella – n. 55, 1992), ancora Milano (Franco Fortini, Franco Loi, Giuseppe Pontiggia, Roberto Sanesi – n. 56, 1992), Napoli (Carlo Felice Colucci, Felice Piemontese, Antonio Spagnuolo, Michele Sovente, Ciro Vitiello – n. 57, 1992), Genova (Marco Ercolani, Lucetta Frisa, Elio Grasso, Roberto Mussapi, Cesare Vivaldi – n. 58, 1993). Aprendo stretti limiti geografici, dopo Genova si trovano le Marche (Gianni D'Elia, Eugenio De Signoribus, Remo Pagnanelli, Umberto Piersanti, Franco Scataglini – n. 59, 1993), segue un ritorno a Roma (Anna Cascella, Mario Lunetta, Lucio Mariani, Elio Pecora, Gabriella Sica – n. 60, 1993), ancora Milano (Franco Buffoni, Marta Fabiani, Francesco Leonetti, Angelo Maugeri, Alda Merini – n. 61, 1993), la Sicilia (Sebastiano Addamo, Maria Attanasio, Edorardo Cacciatore, Pietro Terminelli, Jolanda Insana –

su tre annate di «Poesia» e, benché De Angelis precisi la specifica intenzione di identificare una sorta di “geografia dei luoghi dell’anima”, a volte è possibile riscontrare delle coincidenze tra questa ipotesi di lavoro e l’effettiva conferma di alcuni modelli d’indagine che definiscono caratteristiche plurali e “corali”: è il caso, ad esempio dei poeti marchigiani accolti sul n. 59 del febbraio ’93, ovvero Gianni D’Elia, Eugenio De Signoribus, Remo Pagnanelli, Umberto Piersanti, Franco Scataglini. Poeti che già erano stati accomunati dallo stesso Pagnanelli sotto l’insegna di valori comuni, idealmente riassumibili in termini di stile o di poetica, nella “magistrale” esperienza leopardiana, e poi nel magistero di Paolo Volponi⁵⁶. Allo stesso modo, trovare raccolti a Roma Dario Bellezza, Biancamaria Frabotta, Valerio Magrelli e Amelia Rosselli (n. 53, 1992), Renzo Paris e Valentino Zeichen (n. 54, 1992), Anna Cascella, Elio Pecora e Gabriella Sica (n. 60 – 1993) fa pensare alle declinazioni variegata (tra espressionismo e rigore, liricità e asprezza, crepuscolarismo e postmodernismo) di quella “scuola romana” già descritta da Paris nel 1983⁵⁷, anche se sul n. 60 viene segnalato, tra gli altri, Mario Lunetta, appartenente ad una sfera decisamente sperimentale e avanguardistica non riferibile ai poeti sopra menzionati. Attraverso «Poesia», dunque, si dà voce ad una totalità che non costituisce un percorso unisono, ma anzi vengono messi in mostra i diversi timbri e le inflessioni di una scrittura a più livelli plurima e non stratificata, seppure con alcune consonanze.

Converrà, comunque, non perdere d’occhio quanto è possibile riscontrare – in ordine a questioni non strettamente legate al loro valore occasionale, quanto (ancora) di rilievo sul piano editoriale – a partire dalle rubriche dedicate agli “Inediti” e a “Il libro del mese”, circoscrivendo l’ambito d’interesse al periodo 1991-1998.

n. 62, 1993), Trieste e Venezia (Giuliano Donati, Fabio Doplicher, Alfonso Berardinelli, Gilberto Sacerdoti, n. 64, 1993), Bologna (Elia Malagò, Mario Ramous, Roberto Roversi, Gregorio Scalise, Paolo Valesio, n. 66, 1993), Napoli – seconda parte (Paolo Birolini, Biagio Cepollaro, Luigi Compagnone, Wanda Marasco, Achille Serrao, n. 67, 1993), la Calabria (Domenico Cara, Rina Li Vigni Galli, Dante Maffia – n. 68, 1993), Firenze – seconda parte (Roberto Carifi, Alessandro Ceni, Gabriella Maletti, Alessandro Parronchi – n. 69, 1994), Padova (Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco, Cesare Ruffato, Andrea Zanzotto – n. 70, 1994), Bari (Lino Angiuli, Dora Lapolla, Leonardo Mancino, Biagia Marniti – n. 71, 1994) e, infine, la Sardegna (Antonella Anedda, Franzisco Masala, Giovanni Dettori, Leonardo Sole – n. 73, 1994).

⁵⁶ Cfr. R. Pagnanelli, *Leopardi e la recente poesia marchigiana. La nozione di Natura* (già in «Hortus», n. 2, 1987), ora in Id., *Studi critici. Poesia e poeti italiani del Secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991, p. 206: «Per Scataglini, per Piersanti e D’Elia, per De Signoribus, essere rimasti nelle Marche ha voluto e vuole dire, oltre al riconoscimento del mutato orizzonte sociologico degli statuti e delle istituzioni del sapere, aver concesso il giusto risalto alle seduzioni della Biblioteca e dei media, a ciò che staziona nei dintorni dell’Origine e del Valore».

⁵⁷ Cfr. R. Paris, *L’io che brucia*, Lerici, Cosenza 1983. I poeti che Paris antologizzava sono, per l’appunto (e malgrado alcune divergenze da quelle riportate nel testo, relativamente alla rubrica di De Angelis): Palazzeschi, Corazzini, Cardarelli, Scipione, Penna, Morante, Pasolini, Rosselli, Maraini, Zeichen, Giorgio Manacorda, Paris, Bellezza, Francesco Serrao, Tommaso Di Francesco, Antonio Veneziani, Gino Scartaghiande, Valerio Magrelli.

Senza rendicontare per intero la mole di autori e testi che figurano nella sezione degli “Inediti”, ci limiteremo qui a segnalare alcune interessanti pubblicazioni che costituiscono una specie di “banco di prova”, se non delle vere e proprie anticipazioni di edizioni in volume prossime alla stampa. Si vedano, ad esempio: sul n. 39 (aprile 1991) *Dialogo con il primo messaggero e altri versi* di Giuseppe Conte, che anticipa il *Dialogo del poeta e del messaggero* edito da Mondadori nel 1992; *L’annata dei poeti morti* (n. 47, gennaio) di Giuliano Gramigna, che pubblicherà un volume di versi omonimo per Marsilio nel 1998; i *Tre sonetti* di Giovanni Raboni (*Cominciava la seconda metà... ; Senza desideri, senza speranze... ; Preghiere per i morti – tutta qui...*) comparsi sul n. 51 (maggio 1992) di «Poesia», che figurano nella terza sezione di *Ogni terzo pensiero* (Mondadori 1993); sul n. 61 (aprile 1993) la serie *Convalescenze* di Ferruccio Benzoni, titolo dell’omonima sezione che figurerà in *Numi di un lessico filiale (1987-1993)* edito da Marsilio nel 1995, nella collana di poesia diretta da Raboni; nel 1994 poi si contano i casi di Dario Bellezza che anticipa, sul n. 69 di gennaio, alcune poesie uscite in quello stesso anno ne *L’avversario* (Mondadori); Giovanna Sicari, invece, pubblica alcuni componimenti sotto il titolo *Uno stadio del respiro* (n. 71, marzo 1994), mentre l’omonimo volume esce con Scheiwiller nel 1995; e ancora, in quello stesso 1994, viene proposta l’ultima sezione di *El sol* (n. 78, novembre) di Franco Scataglini – a cura di Massimo Raffaeli – pubblicato postumo (Scataglini era morto il 28 agosto 1994) da Mondadori, l’anno successivo. Il 1995 rappresenta, a differenza di quanto finora osservato, qualche proposta in più: se quasi tutti i testi e gli autori menzionati vengono di seguito pubblicati con Mondadori, si può procedere ad una campionatura che muove in una diversa direzione. Roberto Carifi propone sul n. 84 (maggio 1995) alcuni componimenti de *Il figlio* in uscita con Jaca Book in quello stesso anno; Giacinto Spagnoletti, critico di lungo corso e affine specie alla generazione dei poeti nati tra gli anni Venti e gli anni Trenta, introduce col suo scritto *Il mare delle tue labbra* alla lettura di alcune poesie di Anna Maria Ortese (sul n. 86, luglio-agosto), che poi comporranno l’antologia *Il mio paese è la notte*, edita da Empiria nel 1996; sul n. 87 di settembre, quindi, troviamo la serie *Estremi rimedi* di Nanni Balestrini, titolo della raccolta di versi in pubblicazione presso Piero Manni di Lecce, nella collana “La scrittura e la storia” diretta da Romano Luperini. Questi dati ci servono ad individuare quella continua corrispondenza di sistema che unisce in maniera decisa «Poesia» all’etichetta mondadoriana, o comunque alle logiche di case editrici, come Marsilio, la cui collana di poesia è affidata – in quegli anni – a Giovanni Raboni; anche se varrà la pena constatare che, tra gli ultimi casi citati, Carifi e Spagnoletti sono due membri della redazione della rivista, mentre, in questo senso, il vero *unicum* è costituito dalla presenza di Nanni Balestrini. Di fatto, quello stesso 1995, si chiude con la presentazione de *Il nulla* di Dario Bellezza (n. 90, dicembre): poesie che confluiranno, l’anno successivo, in *Proclama sul fascino* (Mondadori). Si potrebbe andare avanti, ancora, per concludere con Milo De Angelis: dopo aver pubblicato la

serie de *L'oceano intorno a Milano* sul n. 72 dell'aprile 1994⁵⁸, e in occasione della concomitante uscita della versione francese di questi testi, sul n. 112 del dicembre 1997, i lettori di «Poesia» possono saggiare un altro gruppo di componimenti che andranno a costituire l'altra importante sezione eponima al volume *Biografia sommaria*, annunciato in preparazione e pubblicato da Mondadori nel 1999. Per chiudere al 1998, non si può fare a meno di menzionare la cospicua mole di 54 componimenti più uno incipitale, che Maria Luisa Spaziani presenta sul fascicolo n. 119 (luglio-agosto) sotto il titolo *La traversata dell'oasi*: titolo che comparirà sulla copertina dell'omonimo volume edito da Mondadori nel 2002, a cui si aggiunge la dicitura «Poesie d'amore 1998-2001», individuando il punto d'origine temporale qui testimoniata attraverso la pubblicazione in rivista.

Allo stesso modo, ma in maniera meno velata, perché corrispondente ad un effettivo valore pubblicitario (in senso lato), nonché critico, «Poesia» in alcune occasioni si fa portavoce di vere e proprie “Anticipazioni”, come quelle di: *Senzatitolo* (Feltrinelli 1992), che contiene per intero la seconda fase della produzione poetica di Edoardo Sanguineti, testimoniata sul n. 49 della rivista – nel marzo dello stesso anno – attraverso quattro testi tratti da *Glosse (1986-1991)*, da una versione scorciata del cantare in ottave *Novissimum Testamentum* (datato 1982 e stampato nel 1986 da Manni con una nota introduttiva di Filippo Bettini), e da altri tratti dalle sezioni *Ecfrasi*, *Mauritshuis*, *Ballate e Fenografie*; quindi, *Notte privata* (Einaudi 1993) di Gianni D'Elia, a cura di Stefano Dal Bianco (n. 62, marzo 1993), e, dello stesso autore, *Congedo della vecchia Olivetti* (n. 93, maggio, con una scelta di testi dal volume omonimo in preparazione per Einaudi (e uscito nello stesso anno)⁵⁹; infine, *Il torto della preda* di Lucio Mariani (sul n. 89, novembre 1995), anticipazione del libro edito dalla medesima casa editrice di «Poesia», Crocetti, e introdotto in questa occasione da Silvio Ramat. Come è possibile notare, dunque, non solo tra alcuni “Inediti” e il loro approdo in volume sussiste una continuità che passa per la vetrina di «Poesia», ma il mensile di Crocetti rappresenta un luogo d'interesse nel quale si concentrano, in maniera contigua, tradizioni diverse consolidate sul piano editoriale: l'esperienza della Neoavanguardia e del Gruppo 63, rappresentata da Sanguineti, trova un suggello nella pubblicazione di *Senzatitolo* all'interno della collana “Impronte” di Feltrinelli – editore peraltro con cui la storia del Gruppo è

⁵⁸ Cfr. M. De Angelis, *L'oceano intorno a Milano*, «Poesia», n. 72, aprile 1994. I testi sono corredati da un'intervista con l'autore di Bernard Bretonnière, contenuta nel volume *L'océan autour de Milan* di De Angelis da poco pubblicato in Francia (Ed. Arcane 17, Saint Nazare 1993, a cura di Jean Baptiste Para). Oltre a questo poemetto il libro contiene *Terre du visage* (traduzione di *Terra del viso*, Mondadori, Milano 1985).

⁵⁹ Ci sembra doveroso riportare un'indicazione di poetica scritta in nota ai testi pubblicati dallo stesso D'Elia, almeno per quello che riguarda una sorta di genealogia interna alla sua scrittura, specie laddove essa si confronta con la misura e il respiro del poemetto: «intendo ritrovare in modi nuovi l'andamento ragionativo e affettivo di Pasolini» (G. D'Elia, *Congedo della vecchia Olivetti*, «Poesia», n. 93, marzo 1996, p. 35).

fortemente implicata⁶⁰; e, d'altra parte, il percorso *in fieri* di un poeta della “nuova generazione” come D’Elia che lega ad Einaudi i titoli della sua prima maturità, poi confluiti – sempre all’interno della “bianca” einaudiana – nel volume complessivo *Trentennio* nel 2010. Della poesia, insomma, viene tracciato un profilo che rispecchia la sua fisionomia editoriale e, assieme, un indirizzo di gusto che si chiarirà, nel corso della nostra trattazione, quando verranno analizzate le scelte critico-editoriali compiute per le diverse collane di poesia degli editori maggiori.

Sulla scia di questo discorso, si colloca anche la rassegna de “Il libro del mese”, avviata sul n. 47 (gennaio 1992) da uno scritto di Angelo Canavesi sui *Sonetti* di Shakespeare, editi da Rizzoli nel 1991 per le cure di A. Serpieri: una rassegna che, nell’ambito della poesia italiana contemporanea vede la promozione (nel periodo 1992-1998) di testi quali *Il dialogo del poeta e del messaggero* (Mondadori 1992) di Conte (n. 50, 1992), già citato nella nostra trattazione tra gli “Inediti” proposti in quegli anni, e in questa sede presentato dal poeta Gregorio Scalise; *Esercizi di tiptologia* (Mondadori 1992) di Valerio Magrelli (n. 51, 1992) a cura di Marco Caporali; *Sleep – Poesie in inglese* (Garzanti 1992) di Amelia Rosselli (n. 52, 1992), a cura ancora di Scalise; *Dallo stesso luogo* (Coliseum 1992) di Giampiero Neri, a cura di Giorgio Luzzi (n. 54, 1992); *Memoria e Ümber* di Franco Loi, rispettivamente Boetti & C. 1991 e Manni 1992, a cura di Franco Manfriani (n. 61, 1993); *Ogni terzo pensiero* (Mondadori 1993) di Giovanni Raboni (n. 67, 1993), presentato da Roberto Carifi; ancora *L’angel* (Mondadori 1994) di Franco Loi – che in quegli anni faceva parte del comitato redazionale di «Poesia» –, a cura di Umberto Fiori (n. 74, 1994); *Composita solvantur* (Einaudi 1994) di Franco Fortini, a cura di Mario Benedetti (n. 75, 1994); *Empie stelle* (Garzanti 1996) di Giovanni Giudici, presentato da Silvio Ramat (n. 101, 1996); *Una comunità degli animi* di Cesare Viviani (Mondadori 1997), a cura di Roberto Carifi (n. 104, 1997); oltre ai volumi sull’opera poetica di Caproni e Luzi pubblicati nella collana “I Meridiani” di Mondadori, quelli di Pasolini, Raboni, Bertolucci e Rosselli editi nella collana degli “Elefanti” garzantiana, e *Dove finiscono le tracce. 1958-1996* di Piero Bigongiari, edito da Le Lettere nel 1997⁶¹. Come già si è avuto modo di osservare, l’attenzione che «Poesia» riserva alla produzione in versi di quegli anni risulta implicata

⁶⁰ Basti qui ricordare che Angelo Guglielmi, con *Avanguardia e sperimentalismo*, e Alberto Arbasino, con *Certi romanzi*, inaugurano nel 1964 la collana “Materiali” di Feltrinelli, diretta da Nanni Balestrini, che niente meno rappresentava a Roma la sede della società milanese.

⁶¹ Cfr: P.P. Pasolini, *Bestemmia – Tutte le poesie*, a cura di G. D’Elia («Poesia», n. 70, febbraio 1994); P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce. 1958-1996*, a cura di R. Carifi («Poesia», n. 105, aprile 1997); G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, a cura di S. Ramat («Poesia», n. 108, luglio-agosto 1997); A. Bertolucci, *Opere*, a cura di G. Pontiggia («Poesia», n. 112, dicembre 1997); “Il libro del mese”. Amelia Rosselli, con gli interventi di: A. Cortellessa, *Recondita disarmonia* e A. Satta Centanin, *Per Amelia* («Poesia», n. 113, gennaio 1998); Giorgio Caproni. *Poeta del fil di voce*, a cura di S. Ramat [su G. Caproni, *L’opera in versi*, a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia di A. Dei, Mondadori, Milano 1998] («Poesia», n. 120, settembre 1998); S. Ramat, *Mario Luzi. La costanza della poesia* [su M. Luzi, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Mondadori 1998] («Poesia», n. 123, dicembre 1998).

con l'avvicendamento generazionale degli autori proposti, attestando tuttavia la validità di una "rosa" di nomi qui ben individuabile: l'uscita di tutte le poesie di Pasolini, Raboni e Bertolucci, infatti, fa riferimento ad una tradizione ormai consolidatasi, anche attraverso la storiografia critica, che ha messo in evidenza i caratteri fondativi o di tendenza dei rispettivi percorsi poetici.

Così, mentre la *fin de siècle* procede verso un riduzionismo, o una limitazione di basso profilo – soprattutto dal punto di vista editoriale – di certa tradizione marcatamente sperimentale o direttamente post-ermetica pur rilevante per la poesia del secolo scorso, attraverso l'interessamento degli stessi poeti e dei curatori è possibile, anche a mezzo di una rivista, continuare il dibattito intorno ai termini di canonicità rilevabili tra i vari modelli di scrittura operanti, in diversa misura portatori di propri caratteri di originalità e fondatività. Su questo piano il mensile di Crocetti si muove attraverso una serie di "omaggi" – e "ricordi" –, a breve o lunga distanza, comunque utili a saggiare ancora il terreno relativamente al panorama poetico profilatosi nella seconda metà del Novecento, e specie fra quei nomi che si apprestavano ad un inserimento strutturale (poetico e critico insieme) nel canone della nostra tradizione poetica: figurano così, seguendo un ordine strettamente legato alla periodicità in serie di «Poesia», Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Amelia Rosselli. A questi si legano, in veste critica, per gli interventi pubblicati in loro onore, i nomi di D'Elia, Frabotta, Antonio Prete e Arnaldo Ederle per Caproni⁶²; Raboni, Loi, Fortini, Ramat e D'Elia per Sereni⁶³; Viviani, Ramat e De Angelis per Fortini⁶⁴; Ramat, Anedda, Satta Centanin e Plinio Perilli per Rosselli⁶⁵. Se l'insieme lascia presagire la sussistenza di anelli e maglie forti in grado di stabilire alcune genealogie poetiche, che certo gravitano le une attorno alle altre, è forse utile accompagnare a questi – occasionati da recenti lutti come quello di Caproni scomparso nel 1990, di Fortini morto nel novembre 1994, o Amelia Rosselli suicidatasi l'11 marzo 1996 – almeno un altro nome già affermato nei confronti del pubblico, benché appartenente alla generazione successiva: quello di Dario Bellezza, cui vengono dedicati sul n. 95 (maggio 1996), una serie di interventi in memoria della sua poesia e della sua vita stroncata dall'AIDS il 31 marzo di quello stesso anno. Non meno di rilievo, anche per la minore risonanza che presso il pubblico può destare, è la segnalazione dell'opera di Luciana Frezza: autrice di alcuni libri di versi e traduttrice per Feltrinelli delle *Poesie* di Marcel Proust e Stéphane Mallarmé⁶⁶, Frezza viene ricordata anch'ella per la sua tragica scomparsa datata 30 giugno 1992, attraverso una serie di testimonianze raccolte da Giovanna Sicari e Alberto Toni, e che portano le firme – oltre a quelle dei curatori – di Anna Cascella, Marisa Di Iorio, Elio Pecora,

⁶² Cfr. *Ricordo di Giorgio Caproni*, «Poesia», n. 36, gennaio 1992.

⁶³ Cfr. *Omaggio a Vittorio Sereni a dieci anni dalla scomparsa*, «Poesia», n. 59, febbraio 1993.

⁶⁴ Cfr. *Per Fortini*, «Poesia», n. 80, gennaio 1995.

⁶⁵ Cfr. *Omaggio ad Amelia Rosselli*, «Poesia», n. 93, marzo 1996.

⁶⁶ Cfr. *Ricordo di Dario Bellezza*, «Poesia», n. 95, maggio 1996. Qui si leggono interventi di: S. Ramat, *Poesia infelice e tragica*; G. De Santi, *Furore e utopia* (con antologia di testi); D. Bracaglia, *La morte, il segreto*; P. Mattei, *Il vizio del ricordo*.

Plinio Perilli e Maria Luisa Spaziani⁶⁷. Tra questi, oltre a quelli dei poeti amici, compare il nome di Marisa Di Iorio – di cui parleremo in seguito –, legata al mondo dell'editoria attraverso l'esperienza della casa editrice romana Empirìa da lei diretta, e per la quale era uscito l'ultimo libro di Luciana Frezza: *Parabola sub* (1990).

1.4 Appendice interna: il caso Cacciatore (con un paragrafo su Villa)

Sulla scorta di quello che si è appena detto in breve su Luciana Frezza, ovvero di quanto un'editoria considerata “minore” possa relegare alcuni percorsi di scrittura ai margini della diffusione canonica o esemplare, è forse utile soffermarsi sul caso di Edoardo Cacciatore. Ricordando su «Poesia» (n. 102, gennaio 1997) la recente scomparsa del poeta di origini palermitane morto a Roma nel settembre 1996, Tommaso Ottonieri scrive:

Chi si accosti all'opera di Edoardo Cacciatore non potrà non restare, quasi abissalmente, sconcertato di fronte all'unicità, alla monumentalità e assolutezza di quell'esperienza. Scrittura irripetibilmente *a parte* nel quadro di un sempre più raggelato Canone novecentesco (dai musei delle antologie canoniche, fino all'ultimo *exploit* – banditesco di Cucchi e Giovanardi, egli risulta infatti regolarmente escluso, come per un lapsus meditato quanto significativo); immuseificabile, cioè, proprio nel suo inesausto confrontarsi col Museo, e forzarne i confini in un inconcludibile lavoro di ridefinizione. Trans-storico porsi in connessione, il suo, con le incostanti e abnormità della storia letteraria (quelle proprie della linea manieristica, i cui limiti Ernst Robert Curtius non meno di Gustav René Hocke provvide ad ampliare, da Lucrezio, a Góngora, a Mallarmé, a Joyce): nell'ambizione di fornire un modello interpretativo valido per tutta la realtà, nelle sue manifestazioni storiche e fenomeniche; di tutto quello, insomma, che Cacciatore chiama *l'Esterno*.⁶⁸

Per noi è interessante notare come la produzione in versi di questo sperimentatore, la cui cultura spazia dalla filosofia atomica di Lucrezio alla fisica rappresentata nel principio di indeterminazione di Heisenberg, passando per una coscienza metrica e ritmica che fanno dell'anapesto e dell'inusuale incontro a fine verso di espedienti rimici e verbali di natura eterogenea – è interessante, si diceva, notare attraverso quali motivazioni Ottonieri giustifichi l'assenza di Edoardo Cacciatore dai “musei” della poesia consacrata (si ricorda qui l'attacco calibratissimo e musicalmente dialettico di *Andatura*: «Svegli o in coma cuccagna è l'esterno/ Qui a ore ti ha assunto l'esterno/ Per inciso trattieni l'esterno/ Su pel corpo ti espandi all'esterno/ Giù giù in te risprofondi all'esterno/ Frughi l'intimo e trovi l'esterno/ Sei in sostanza un inserto di esterno» – un

⁶⁷ Cfr. *Ricordo di Luciana Frezza*, «Poesia», n. 65, settembre 1993.

⁶⁸ T. Ottonieri (a cura di), *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, «Poesia», n. 102, gennaio 1997, p. 21.

passo di riferimento anche per l'esperienza poetica del Gruppo 93⁶⁹). Un'attività mobilissima quella di Cacciatore, che secondo Ottonieri sconta la propria esclusione per aver condotto un discorso all'inverso nel panorama della poesia italiana secondo-novecentesca: partendo dalla percezione di una realtà infranta e disseminata, il poeta non ha compiuto, diversamente dai maggiori esponenti della sua generazione – Cacciatore, lo si ricorda, è nato nel 1912, ed è coetaneo, quindi, di Fortini, Caproni, Luzi e Sereni – un percorso di rivelazione storica all'interno della sua poesia, risolvendo invece le scelte tecniche e tonali in un continuo ricorso alla fuga.

Da questa medesima furia della *fuga* (che è musicale, anche, e ritmica, e sintattica) deriva in Cacciatore la coscienza della impraticabilità della lirica, quella poesia puntata sulla posizione e fissità d'un soggetto, non produttrice che metafore conclusive e sottraentesi a qualsiasi alterazione. Da qui dunque il dissidio con le espressioni canoniche del nostro Novecento poetico (a almeno: l'alienità da esse), fino a fare della sua esperienza una sorta di “*apax* inquietante” (Patrizi); quell'isolamento splendido che lo sottrae a qualsiasi scuola, e al massimo lo apparenta ad alcune esperienze in prosa parimenti “eccezionali” (Gadda, o Savinio, o Manganelli): e, pure, lo ha escluso da quella piena visibilità, che la sua scrittura – alla lettera – straordinaria, fuori di qualsiasi ordine, avrebbe imposto. L'opzione *manieristica* s'ingenera infatti in Cacciatore (come forse negli scrittori in prosa citati or ora) proprio dal rifiuto di ciò che egli dice *l'interruzione*. Ossia la fissazione dei limiti di un'identità da cui nessun proliferarsi “metaforico” sia praticabile più. L'*andatura* della Classicità viene così sottoposta a una “degenerazione” il cui principio, sempre-mutevole, “è impossibile inquadrare in sistema”.⁷⁰

Queste parole forse si chiariscono se se ne prendono a prestito altre da Giovanni Raboni, il quale, citando, in un convegno sereniano, i prodromi e i presupposti critici della rivista «Questo e altro» (stampata a Milano tra il 1962 e il 1964), ricordava proprio come

per Sereni, per noi la letteratura era – è – un grande valore che non si esaurisce in se stesso, che non esclude l'importanza dell'altro, della realtà, di tutto ciò che la realtà contiene e propone; e il tentativo di mantenere intero il binomio è stato centrale per Sereni sia come poeta che come uomo di cultura e centrale per molti di noi nel fare poetico come nell'operare letterario e oserei dire civile.⁷¹

⁶⁹ La poesia *Andatura* di Cacciatore, uscita in volume all'interno di *Ma chi è qui il responsabile?* (Cooperativa Scrittori 1974), viene antologizzata nel numero zero della rivista «Baldus» (1990), promossa da Biagio Cepollaro, Mariano Bairo e Lello Voce, tre degli esponenti più in vista del citato Gruppo 93.

⁷⁰ T. Ottonieri (a cura di), *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, cit., p. 22.

⁷¹ G. Raboni, *Sereni a Milano* in, *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di D. Isella, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, p. 43; cit. in R. Zucco, *Cronologia* in, G.

Se alla linea di Sereni – ad esempio, ma sappiamo quanto l’attività editoriale di Sereni abbia influito nella determinazione dei percorsi poetici dell’ultimo Novecento – si può ricondurre un modello di poesia dominante, all’interno del quale il nesso tra realtà e scrittura procede attraverso un’ideale linearità verso il *fine* della significazione (come presupposto, appunto, teleologico), non è difficile intendere perché e in quale misura la poesia di Edoardo Cacciatore si auto-determini come “immuseificabile”. Se prendessimo a pretesto quanto scrive Harold Bloom ne *Il canone occidentale* (1996), si potrebbe attribuire anzi a Cacciatore quel valore di unicità e innovazione che sono la base della proposta del “genio creativo” e che quindi stabiliscono nuove forme di comunicazione, ma il discorso si complica non appena si faccia riferimento alla storia sua editoriale. Come scrive Giorgio Patrizi:

Esistono testi il cui destino è quello di perdersi nel mare dell’interstualità. Sono scritture scandalose, provocatorie, irriducibili al compromesso che, nell’istante in cui si scontrano con la tradizione o con l’ideologia, provocano deflagrazioni, rigetti e dunque processi di rimozione, di occultamento, di silenzioso assorbimento, nel tentativo di disinnescare la portata dirompente. L’opera di Edoardo Cacciatore è stata condannata, nel Novecento italiano, a questo percorso, pagando con una vera e propria *damnatio capitis* la sconcertante singolarità del testo.⁷²

In breve: Cacciatore esordisce nel 1955 con Vallecchi pubblicando una raccolta di versi che va sotto il titolo di *La restituzione*, quando ha già alle spalle il ponderoso volume *L’identificazione intera* (Edizioni Scientifiche Italiane 1951), una sorta di “zibaldone” che non lascia niente alla memoria se non una forte percezione del presente, attraverso strategie discorsive che spaziano dal saggistico, all’analitico, al filosofico, alla prosa (anti)lirica, e in cui si concentrano i germi della sua versificazione. Fa seguito, sempre per Vallecchi *Lo specchio e la trottola* (1960), dove, nello scritto *Intorno alla poesia e all’uomo moderno* (1958) che Cacciatore antepone alla copiosa silloge di versi, si leggono già chiare le due indicazioni che fondano l’intera sua poetica, riassunte nei termini di «*toccante immediatezza*» e «*gradualità circolare*», entrambi espedienti o cardini del rapporto tra scrittura e vita, che si basano da una parte sul vigore intellettuale e dall’altra, invece, su gli «*anelli orbicolari*» che conferiscono alla struttura del verso una sostanziale e iterata unicità nella concatenazione ritmica o cerebrale dei legami⁷³. Il processo allegorico, che viene palesato anche nei due termini oggettuali che compaiono

Raboni, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2006, p. XCIII.

⁷² G. Patrizi, *Il partito preso delle parole* in, *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, a cura di «Quaderni di critica» [F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi], Lithos, Roma 1997, p. 193.

⁷³ Cfr. E. Cacciatore, *Contrattempo accademico. Intorno alla poesia e all’uomo moderno* [discorso pronunciato all’Università di Monaco di Baviera il 21 maggio 1958], in ID., *Lo specchio e la trottola*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 10-15.

nel titolo (“lo specchio”, “la trottola”), conduce la scrittura entro un vincolo di dipendenza – forse ossessiva – per cui è nella ripetizione difforme che Cacciatore sembra depositare i semi caotici della teoria del *clinamen* lucreziano: il tutto, però, è sapientemente retto da una coscienziosa sapienzialità metrica, che costituisce il vero legante per le immagini della metamorfosi (barocche e non) impresse dal poeta. A questi libri, seguono, limitandoci alla poesia: *Dal dire al fare: cioè la lezione delle cose* (Argalia 1967), *Ma chi è qui il responsabile?* (Cooperativa Scrittori 1974 – che comprende *Tutti i poteri (cinque presentimenti)*, edito da Feltrinelli nel 1969), fino ad arrivare a *Graduali* anno 1986 (raccolta quest’ultima che prende avvio da un nucleo di poesie apparse su «Botteghe oscure», nel biennio ’53-’54). Qui la storia editoriale di Cacciatore incrocia le direttive della casa editrice Manni e, in questo senso, la “tradizione” del poeta viene allacciata alla riflessione sulla neo-neo-avanguardia – il Gruppo 93, per intenderci – fino a rivelare (paradossalmente, e sempre seguendo Bloom) un altro tratto della sua “canonicità”, ovvero il suo valore di “genio”. Secondo quanto sostiene Filippo Bettini, infatti, Cacciatore ha «segnato una svolta nel modo corrente di “intendere e fare letteratura”, modello di riferimento, oggi più di sempre, per molti giovani esponenti dell’ultima avanguardia della Terza Ondata»⁷⁴. Sebbene si tratti di una forma della “memoria a breve termine”, il nome di Cacciatore viene messo a capo di una delle tendenze di fine secolo su cui parte della critica accademica ha focalizzato l’attenzione per un discorso sulle possibilità della nuova poesia tra gli anni ’80 e i ’90, come nel caso del gruppo di «Quaderni di critica» (composto da Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi), oltre a Romano Luperini – che ha letto proprio nelle espressioni della “Terza ondata” una sintesi possibile del suo concetto di scrittura materialistica e di quello affine di “allegoria”. Per tornare al nostro discorso, a *Graduali* – che esce contemporaneamente a *La puntura dell’assillo* (Società di poesia 1986), prefata da Alfredo Giuliani –, diremo che, oltre a costituire un punto di ripartenza per l’ininterrotto discorso cacciatoriano, è forse questo il testo che meglio rappresenta la seconda fase evolutiva del suo pensiero, in cui più forte si fa l’aderenza delle parole alle cose, mentre ancora continua imperterrita la sperimentazione metrica, corroborata anche dall’attraversamento e dallo studio del sonetto elisabettiano operata ne *La puntura dell’assillo*. Con *Itto itto* (Manni 1994) si chiude la carriera poetica di Cacciatore che, però, prima di morire, consegna una sorta di testamento – o di memoriale della sua avventura e sperimentazione – ad una autoantologia che uscirà poco dopo la sua scomparsa nella “Collezione di poesia” di Einaudi: *Il discorso a meraviglia* (1996), con introduzione di Giulio Ferroni. Primo passo, forse, nella ricostituzione di un modello e di un’esperienza poetica che così può godere di un pubblico più ampio dato il canale editoriale di trasmissione, ma che ineludibilmente necessita di un approfondimento critico. Basti pensare che lo stesso titolo *Il discorso a meraviglia* rimanda, in maniera circolare ad uno degli scritti

⁷⁴ F. Bettini, *La poetica di Edoardo Cacciatore: l’altro Novecento*, in *Edoardo Cacciatore: la rivoluzione poetica del Novecento*, p. 35.

contenuti ne *L'identificazione intera*, dal quale si riprendono le parole che seguono ad epitome e monito di quanto finora osservato, nonché per rivelare ulteriormente la sostanza del lavoro di Edoardo Cacciatore:

Per poter conoscere sufficientemente qualcuno, bisogna esserne, ad un tempo, intrinseco abbastanza e abbastanza estraneo. Estraneità, però, non è distacco solerte in sé e peraltro inerte, non è scissione concettuale della verità e compartimento a mercede propria, non è apodemia perpetua, sibbene slancio irrimediabile verso l'esterno e l'aperto, desiderio di viaggio anzi e d'immedesimazione comunque, rimpatrio in ciò che è vicino e lontano, e rimpatrio illimitatamente vero. Tanto l'attendibile quanto l'inatteso devono averne egualmente e insistentemente parte e buon gioco. La musica, del resto, ci attrae in modo peculiare proprio per questo.⁷⁵

In quell'oscuro termine che è «apodemia» si cela forse il sintomo precipuo del linguaggio cacciatoriano: la “nostalgia” del caos primordiale, della dissonanza esplicita tra il contenuto e l'infermità misurata della forma, di quel caos da cui deriva comunque la deflagrazione delle parti, e la loro fusione in pulsanti e nuovi organismi. Un *organon* intro- ed estro-flesso che vive di una rigida biologia interna, intessuta di retorica, metrica e di una stilistica che vira dall'“idiotismo” dell'io verso il riconoscimento di un soggetto plurale: un'esperienza tanto antilirica, quanto strettamente necessaria al soggetto, in questo suo ruolo di mediazione tra l'interno e l'esterno, il dentro e il fuori della parola e del mondo.

Senza pretendere di compilare un catalogo esaustivo, ci piace ricordare assieme a Cacciatore un altro “avventuriero” del linguaggio poetico, nonché pittore, biblista e filologo di lingue semitiche quali l'assiro e l'ugaritico, quale è stato Emilio Villa. Coetaneo del ben più noto, almeno in versi, Toti Scialoja, Villa non ha trovato però quella risonanza o fortuna critica (e editoriale, come nel caso di Scialoja), per cui la sua ricerca poetica risulta ancora relegata in un limbo che confina con l'oblio: Giacinto Spagnoletti, sul n. 123 (dicembre 1998) di «Poesia», fa il punto della situazione. Se la parca considerazione riservata al pittore e poeta milanese sia da attribuire al suo mistilinguismo programmatico e forzoso, al suo ridondante rifiuto di un soggetto in scrittura o all'irrazionalismo espressionistico che guida gran parte delle sue composizioni o riflessioni, questo è difficile stabilirlo: quello che più ci interessa, forse, è il connubio Spagnoletti-Villa con i vincoli che ad esso sono sottesi. Dal canto suo, Spagnoletti – presente nella redazione di «Poesia» – accende dunque i riflettori sulla figura di un «exlege perennemente nascosto nella sorniona attitudine di ribelle»⁷⁶: come si è detto per Cacciatore, Villa intraprende nell'immediato dopoguerra un percorso *a latere* rispetto a quell'impegno civile e sociale cui la letteratura aveva prestato il suo sostegno, legando il suo nome ad un titolo che nel 1947 poteva sembrare quanto mai rinunciatario come *Oramai* (volume stampato dall'Istituto Grafico Tiberino in Roma).

⁷⁵ E. Cacciatore, *Il discorso a meraviglia*, in ID., *L'identificazione intera*, cit., p. 299.

⁷⁶ G. Spagnoletti, *Omaggio a Emilio Villa*, «Poesia», n. 123, dicembre 1998, p. 4.

Un percorso comunque virtuosistico e vario quello di Emilio Villa, che declina insieme (ma diversamente da quanto fa, ad esempio, in maniera più emotiva, la trilingue Amelia Rosselli) il francese, l'inglese, lo spagnolo, il provenzale, il portoghese, il latino e il greco, il dialetto milanese, sperimentando così una temperatura fono-linguistica che accoglie le movenze del dadaismo duchampiano. Un'opera, quella di Villa, comunque estranea al pubblico perché vincolata ad editori di piccola diffusione, sparsi e che non rendono conto organicamente del progetto che guida la sperimentazione di questo artista: una poesia, almeno nei suoi momenti salienti, leggibile proprio grazie all'interessamento di Giacinto Spagnoletti. In qualità di Presidente della Fondazione Marino Piazzolla⁷⁷, Spagnoletti pubblica infatti per le edizioni della Fondazione l'omonimo *Omaggio a Emilio Villa* (1998), di cui viene dato conto nella nota che chiude il suo intervento su «Poesia». Nella stessa collana (“Percorsi della poesia contemporanea. 1991-2000”) – non destinata alle librerie e senza scopo di lucro, secondo l'ordinamento della Fondazione Piazzolla che ne è promotrice – Spagnoletti (unico direttore), nell'intento di costituire un panorama della poesia contemporanea anche al di là dei confini europei, per quel che riguarda l'Italia, prima di Emilio Villa, aveva promosso: Franco Loi con una antologia personale dal titolo *Poesie* (1992); la ristampa, curata da Plinio Perilli, delle *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli (1994); *La pietà oggettiva* di Elio Pagliarani (1997) – individuando così una linea di tensione conoscitiva in ambito poetico che fa della lingua, del linguaggio, e delle sue possibilità, il tramite principale della noesi.

1.5 Per chiudere un punto sul 1998: “Donne e poesia”

Scegliere il 1998 come data di chiusura per l'indagine qui condotta dentro e attraverso la rivista «Poesia», ci permette di prendere in considerazione – forse *in extremis*, ma il discorso è rilevante – la rassegna “Donne e poesia” curata da Mariella Bettarini a partire dal n. 119 (luglio-agosto 1998) e poi protrattasi per altri quattro numeri. Il nucleo principale di tale lavoro si concentra, in maniera evidente, nelle prime tre parti, laddove, attraverso una periodizzazione tutto sommato condivisibile nella sua cadenza decennale

⁷⁷ Così si legge nel sito internet dedicato: «La “Fondazione Piazzolla” prende nome dal suo fondatore Marino Piazzolla, poeta, critico, filosofo, pittore. Autore di straordinari mezzi stilistici, si formò in Francia, dove si laureò e entrò in relazione con Gide, Valéry, Sartre. Tornato in Italia nel 1939, si legò a Cardarelli e alla Fiera Letteraria per intraprendere poi un percorso intellettuale non sempre compreso e accettato. Dopo la sua morte, avvenuta a Roma nel 1985, per sua volontà testamentaria fu istituita la “Fondazione Piazzolla”, ente non commerciale e apartitico, riconosciuto dalla Regione Lazio nel 1988, con lo scopo di diffondere la cultura» (cfr.: <http://www.fondazionemarinopiazzolla.it>). Diretta dapprima (1988-2000) da Giacinto Spagnoletti e attualmente presieduta da Velio Carratoni, la Fondazione Piazzolla attualmente conta nel suo consiglio di amministrazione: Giorgio Bárberi Squarotti, Antonella Calzolari, Donato Di Stasi e Gemma Forti. Le attività di tale fonazione, spesso aperte alla collaborazione di enti quali “La casa della poesia” o il Teatro Argentina di Roma, vedono la promozione e la partecipazione delle varie personalità poetiche attive sulla scena culturale della città.

(1963-1979; 1980-1989; 1990-1997), Bettarini percorre le forme e le scritture di una tradizione «declinata *al femminile ma non femminile*»⁷⁸. Il catalogo che così si compone, risulta dalla proposta di una serie di esperienze tra loro diverse e riassumibili nel presupposto che – come ben evidenziato dalla stessa Bettarini – «Le donne non producono di solito gruppi letterari a sé stanti [...], se non per indispensabilità di autocoscienza e, dunque, per adesione pre-scrittorica, pre-espressiva, propedeutica questa – certo – a qualunque fare artistico»⁷⁹. Un assunto che si dirama nell'ideale cornice critico-metodologica⁸⁰ da cui discendono le prime tre nominate sezioni di questa antologia, e che trova il suo compimento proprio al momento del “congedo” segnato dall'esaurirsi della ‘prima serie’ della rassegna, quando Bettarini ricorda ciò che bisogna esigere dalla poesia, e ciò che essa deve rappresentare o essere:

formalizzato discorso, dettato consapevole, tonale o a-tonale musica, armonico o sincopato canto; poesia, in una parola anche prosastica, sperimentale, franta, non-lineare purché consapevole, pagata tutta di persona, senza facilonerie né privilegi né sconti, con la durissima conquistata “naturalizza” che hanno la parola e l'arte quando siano divenute mature, autosufficienti.⁸¹

Se queste sono le premesse e assieme gli esiti di un discorso critico-metodologico che, a prima vista, potrebbe apparire “di parte”, vero è che Bettarini ci guida attraverso un sentiero già rischiarato da alcuni precedenti editoriali. Oltre a *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta (Savelli 1976) e *Poesia femminista italiana* a cura di Laura Di Nola (Savelli 1978), citate dalla poetessa fiorentina assieme alla ponderosa *Poesia degli anni Settanta* di Porta (Feltrinelli 1979), vale la pena ricordare, almeno: *Poesie d'amore. L'assenza e il desiderio* (Newton Compton 1986), in cui Francesca Pansa e

⁷⁸ M. Bettarini, *Donne e poesia. Prima parte – Dal 1963 al 1979*, «Poesia», n. 119, luglio-agosto 1998, p. 57.

⁷⁹ Ivi, p. 58.

⁸⁰ Si legga, a tale proposito, quanto Bettarini scrive sul modo del proprio operare: «La data d'inizio di questa antologizzazione? Il 1963, anzitutto perché questo è stato un anno indubbiamente “fondante”, anno d'inizio e fine (il tragico epilogo del “sogno kennedyano”, l'enciclica *Pacem in terris*; in Italia il primo governo di centro-sinistra, la nascita del Gruppo '63, etc.). Nel periodo '63-69 ho antologizzato solamente due grandissime autrici, due antesignane e “portavoci” del cambiamento storico, perciò linguistico-letterario (è vero anche il contrario? Del cambiamento linguistico-letterario, *perciò* storico? Sicuramente): parlo di Amelia Rosselli e di Elsa Morante, visionarie-realistiche scrittrici della Donna (e) della Storia, Donne-Scrittrici nel tempo e senza tempo, senza etichette. Ho poi lavorato – per lasse di decenni – fino al 1997, dividendo il decennio Settanta da quello Ottanta e tentando di fare una “campionatura” il più possibile vicina alla realtà, anzi *alle realtà* della multipla, complessa, talora contraddittoria scrittura delle donne, ma senza mai far prevalere quel “delle donne” sulla “scrittura”; tenendo anzi sommamente presente la *qualità* del dettato, la sua forza e la sua portata espressiva, quel *quid* e *quantum* di esemplarità delle voci selezionate, scelte senza troppi riguardi né per il pregiudizio pesantissimo della *celebrità* né per autorevoli antologizzazioni precedenti; senza ossequio al solo apparentemente già storicizzato, dunque» (*ibidem*).

⁸¹ M. Bettarini, *Donne e poesia. Terza parte – Dal 1990 al 1997*, «Poesia», n. 124, gennaio 1999.

Marianna Bucchich raccolgono testi di 36 poetesse italiane contemporanee⁸²; e un altro volume meno noto, ma intitolato ugualmente *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane* (Milano 1988), all'interno del quale Maria Pia Quintavalla tira le somme dell'omonima rassegna promossa dal Centro Azione Milano Donne e predisposto dalla Commissione Consiliare "Questione Femminile" del Comune di Milano, a scopo quasi esclusivamente documentario, come si legge nelle parole della stessa Quintavalla⁸³. La

⁸² Cfr. *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, a cura di F. Pansa e M. Bucchich, Newton Compton, Roma 1986. Il volume, oltre a presentare i testi (inediti e non) de «Le più importanti poetesse italiane contemporanee» - come scritto sul fronte della copertina, unisce ad un percorso critico-tematico generale, le note di altrettanti critici (o critici-poeti) come corona per le autrici antologizzate. È così possibile individuare alcune interrelazioni che, non solo marcano il terreno poetico d'azione delle poetesse, ma anche il livello di interesse della loro produzione relativamente ai nomi ben più noti dei loro interlocutori "maschi": nella prima sezione "Il mondo mi vola addosso" si trovano: Rossana Ombres (introdotta da Edoardo Sanguineti), Amelia Rosselli (Alberto Moravia), Alda Merini (Giovanni Raboni), Margherita Guidacci (Luigi Baldacci), Anna Maria Ortese (Dario Bellezza), Giovanna Bemporad (Walter Pedullà), Maria Luisa Spaziani (Marco Guzzi), Daria Menicanti (Marco Marchi); nella seconda, "Tesoro da nulla", si avvicinano: Anna Cascella (Elio Pecora), Biancamaria Frabotta (Alberto Bevilacqua), Mariella Bettarini (Giorgio Dell'Arti), Patrizia Valduga (Giuseppe Guglielmi), Bianca Tarozzi (Cesare De Michelis), Loredana Alberti (Roberto Roversi), Gabriella Sica (Maurizio Cucchi); ne "Il signore sognato": Vivian Lamarque (Antonio Porta), Marta Fabiani (Giuliano Gramigna), Luciana Frezza (Giuliano Manacorda), Patrizia Cavalli (Alfonso Berardinelli), Jolanda Insana (Paolo Mauri), Marianna Bucchich (Renato Minore), Elisabetta Granzotto (Umberto Silva), Anna Malfaiera (Mario Lunetta); mentre nell'ultima, "Ci unimmo/ in un baleno/ apparimmo/ sparimmo" abbiamo: Lucia Drudi Demby (Gianni Gaspari), Dacia Maraini (Aldo Rosselli), Marina Magaldi (Angelo G. Sabatini), Manuela Andreoni Fontecedro (Mario De Gaudio), Franca Minuzzo Bacchiega (Mario Luzi), Gabriella Sobrino (Antonio Altomonte), Elena Clementelli (Paolo Pinto), Rina Li Vigni Galli (Giancarlo Majorino), Adele Marziale (Nicola Merola), Lea Canducci (Paolo Ruffilli), Giuliana Morandini (Giulio Cattaneo), Edith Bruck (Nelo Risi), Raffaella Spera (Giuliano Soria). Il volume conserva, storicamente, la sua importanza ma è bene ricordare che la stessa Francesca Pansa ha curato, successivamente un'altra antologia che reca la stessa impronta, ovvero *Poesie d'amore. In segreto e in passione* (Newton Compton 1999) - in cui il numero delle poetesse è ridotto a ventisei, mentre viene coperto un ulteriore arco decennale di tempo. Tra i nomi scelti compaiono (assieme ai loro prefatori): Alda Merini (Cesare De Michelis), Rossana Ombres (Edoardo Sanguineti), Jolanda Insana (Pedrag Matvejevic), Patrizia Cavalli (Paolo Ruffilli), Maria Luisa Spaziani (Giorgio Ficara), Jacqueline Risset (Renato Minore), Anna Maria Ortese (Silvio Perrella), Giovanna Bemporad (Franco Scaglia), Vivian Lamarque (Ranieri Polese), Biancamaria Frabotta (Raffaele Manica), Franca Bacchiega (Mario Luzi), Franca Grisoni (Franco Brevini), Elena Clementelli (Daniele Cavicchia), Alba Donati (Giulio Ferroni), Giovanna Sicari (Mario Baudino), Antonella Anedda (Emanuele Trevi), Chiara Scalesse (Milo De Angelis), Bianca Tarozzi (Alfonso Berardinelli), Elisabetta Stefanelli (Michele Mari), Marcia Teophilo (Dario Bellezza), Silvia Bre (Arnaldo Colasanti), Marianna Bucchich (Giorgio Patrizi), Anna Cascella (Massimo Onofri), Maria Chiara Zuccari (Sergio De Risio), Loredana Alberti (Gianni Gaspari), Gabriella Sica (Giuliano Gramigna).

⁸³ Cfr. *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*, a cura di Maria Pia Quintavalla, Comune di Milano - Ufficio Editoriale e Centro Azione Milano Donne, Milano 1988. In questa occasione vengono antologizzate: Cristina Annino, Giovanna Bemporad, Mariella Bettarini, Donatella Bisutti, Anna Cascella, Silvana Colonna, Bruna Dell'Agnese, Antonietta Dell'Arte, Biancamaria Frabotta, Marta Fabiani, Carmela Fratantonio, Milly Graffi, Carmen Gregotti, Margherita Guidacci, Jolanda Insana, Vivian Lamarque, Marica Larocchi, Gabriella Leto, Alda Merini, Piera Oppedo, Maria Pia Quintavalla,

differenza sostanziale – e più o meno determinante – rispetto a queste pubblicazioni, è segnata dal valore di repertorio che assume, in ultimo, ma al contempo senza altra pretesa, la scelta di Bettarini: è chiaro, a questo punto, che i testi stampati su «Poesia» – e concentrati in una pagina per ciascuna autrice – non rendono conto della dimensione propria di ciascuna scrittura, ma altresì necessitano di un approfondimento diversificato di cui i testi proprio in virtù della loro varietà stilistica o tonale.

Del resto, l’iniziativa di Frabotta menzionata (che quasi pionieristicamente ha aperto la strada ad una serie di occasioni editoriali parallele) fondava la propria essenza su un doppio registro, risultante dal rilievo storico-sociale assunto dalle testimonianze in versi raccolte e, insieme, dal valore effettivo rilevabile nelle peculiarità tecniche esposte attraverso i testi antologizzati. In questo, a sua volta, l’esperienza di Frabotta segna una distanza notevole dal successivo *Poesia femminista italiana* a cura di Laura Di Nola (edito peraltro dal medesimo editore Savelli): benché, infatti, entrambe le antologie nascessero dalla temperie del movimento femminista, che irrimediabilmente ne segna i connotati primari (specie nella “rivendicazione” di una identità intera in scrittura, nelle sue pur mutevoli declinazioni), *Donne in poesia* è frutto di un lavoro di mediazione culturale criticamente più rilevante. Frabotta non si limita a comporre una silloge utile a colmare il vuoto storiografico, né una testimonianza del tutto relativa rispetto alla produzione poetica delle donne chiamate in causa come poeti: ella rende conto, partendo da questi stessi presupposti antropologico-sociologici, di una coscienza valutativa profonda, secondo criteri fondanti in termini interpretativi.

Nessuna donna che scrive può permettersi di fare spallucce sulla propria condizione di donna. Così come non può permettersi, pena la subalternità, l’aggiramento della scomoda, ma espugnabile solo nella coscienza, barricata della discriminazione. [...] La dimensione ‘estetica’ della poesia delle donne non può partire se non da qui. Solo così la separatezza, oggetto e conseguenza dell’oppressione, può dialetticamente rovesciarsi, diventando fonte e sostegno di un nuovo soggetto creativo e aiutando insieme una diversa comprensione della ‘bellezza’ di certa letteratura femminile⁸⁴.

Dunque l’esigenza di consolidare, attraverso l’identità, il valore edificante della scrittura si traduce in un percorso che, smarcandosi dalla referenzialità diretta di autobiografismo e di soggettivismo lirico-intimistico, guarda piuttosto alla natura intrinseca dei testi, mettendone in evidenza – attraverso il veicolo della “scelta” – le modalità rappresentative e d’inferenza con la realtà e con le sue matrici logico-simboliche. Come hanno chiarito, di seguito, gli studi sul linguaggio della differenza caratteristico della scrittura femminile – il cui archetipo è senza dubbio costituito dalle riflessioni di Julia

Amelia Rosselli, Giorgina Salonia, Gabriella Sica, Giovanna Sicari, Maria Luisa Spaziani, Normana Valensisi, Patrizia Valduga, Patrizia Vicinelli e Sara Zanghì.

⁸⁴ B. Frabotta, *Introduzione*, in EAD. (a cura di), *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, con una nota di D. Maraini, Savelli, Roma 1976, p. 13.

Kristeva e Luce Irigaray⁸⁵ –, lo spazio semantico rappresentato da questa poesia si pone in una zona di marginalità che già al suo interno è specchio di dinamiche pre-esistenti: da una parte la serie di variabili contestuali proprie dell'*usus scribendi*, in quanto espressione di stili e registri diversi; dall'altra l'ulteriore determinazione del senso come somma dei processi diversi di transcodificazione e intenzionalità operati dalla donna in quanto soggetto-autore. Tali rilievi, sommati nell'ordine costitutivo della parola, determinano, per l'appunto, il rapporto dialettico che unisce valore a significato, per cui ogni altra evidenza – in termini soprattutto ermeneutici – dovrà essere ricercata non nell'individualità costitutiva dell'essere donna, quanto piuttosto nella divaricazione e diversificazione delle varie soggettività attraverso le ricerche di stile e di poetica⁸⁶. Le riflessioni addotte sembrano un po' esulare dal progetto di Bettarini nella rassegna da lei curata per «Poesia», anche se, agli effetti, ne costituiscono il presupposto di fondo: “Donne e poesia” – in maniera più o meno diretta – è frutto di scelte operate attraverso modelli di poesia a volte molto distanti tra loro, e raggruppati secondo una logica a metà tra sincronia e diacronia. Una logica che richiama, almeno in parte, il metodo annalistico adottato da Antonio Porta per la sua *Poesia degli anni Settanta*, citato da Bettarini tra le sue fonti.

Entrando nel merito della rassegna si trova che, a capo della genealogia poetica al femminile secondo-novecentesca stanno Elsa Morante e Amelia Rosselli, raccolte sotto l'insegna de *L'epopea, l'utopia*: quasi una soglia, un gradino da salire, nel passaggio contiguo di due voci certo tra le più storicizzate per l'alta tensione della rispettiva sperimentazione e per la ricerca sia sul piano tecnico che linguistico. Ad esse fanno seguito, nella prima parte, secondo un ordine strettamente alfabetico: Mariella Bettarini, Helle Busacca, Patrizia Cavalli, Margherita Guidacci, Marica Larocchi, Elia Malagò, Anna Malfaiera, Dacia Maraini, Daria Menicanti, Gilda Musa, Giulia Niccolai, Maria Luisa Spaziani e Patrizia Vicinelli. Poetesse che vengono selezionate per rappresentare il primo movimento di liberazione individuato nella scansione temporale sopra indicata: con il titolo *La presa di coscienza, la ribellione, l'identità*, Bettarini ottempera appunto la necessità di descrivere gli anni Settanta, facendo leva sulla forte istanza ideologica e sociologica che li ha caratterizzati⁸⁷. Evidenti, fin da qui, i limiti di una pur fisiologica

⁸⁵ Per una prima lettura in chiave critica delle scritture femminili si rimanda in particolare, nel caso delle diverse riflessioni condotte dalle due autrici citate nel testo, alla consultazione di: J. Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1980, in cui l'analisi semiologica confluisce nell'attenzione mirata al soggetto produttore dell'attività creativa e poetica particolarmente nel saggio intitolato *Polilogo* (già pubblicato su «Tel Quel» nel 1974), dedicato ai processi di codificazione implicanti la corporalità dell'io nella scrittura e nella dialettica del senso; e L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975, oltre a L. Irigaray, *Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, Roma 1991.

⁸⁶ Cfr. P. Magli (a cura di), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Il lavoro editoriale, Ancona 1985 e P. Violi, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona 1986.

⁸⁷ Cfr. M. Bettarini, *Donne in poesia. Parte prima – Dal 1963 al 1979*, cit. Le inclusioni coincidono quasi completamente (11 su 15) con quelle segnate, trent'anni prima, da Biancamaria Frabotta attraverso *Donne e poesia* (che, di per sé rimane un catalogo più ampio anche per i diversi termini cronologici), fatta

definizione: le “identità” circoscritte risultano eterogenee nell’insieme, e la stessa etichetta stringe il campo su questioni che non si attagliano alla poesia di tutte le scrittrici, se non nella misura più ampia di un contesto come quello post-sessantottesco. Di fatto, comunque, occorre esplicitare quantomeno le “affiliazioni” dirette di alcune scritture a categorie storiografiche individuate e riconoscibili nell’immediato attraverso un esame ragionato. Maria Luisa Spaziani e Margherita Guidacci, ad esempio, appartengono ad una generazione precedente rispetto alle altre poetesse raccolte, e la loro poesia era già stata segnalata da Enrico Falqui⁸⁸ (nonché da Vanni Scheiwiller⁸⁹) come vessillo della rinnovata possibilità e vitalità della poesia delle donne, diversamente ritenuta fino ad allora, per lo più, una “scrittura da camera”. Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli, invece, rimandano, per vie diverse, all’area sperimentale, nella misura in cui il loro percorso poetico si inserisce nell’orbita del Gruppo ’63: Giulia Niccolai, mediante l’esperienza di «Tam tam» e delle contigue edizioni Geiger (curate assieme ad Adriano Spatola), propone tra gli anni Sessanta e Settanta una testualità fortemente impregnata delle teorie sul linguaggio afferenti alla logica della contaminazione e del montaggio (fino alla deriva del *nonsense*); mentre Patrizia Vicinelli declina la medesima attitudine fono-sintattica in direzione “vocale”, centrando la propria ricerca sull’esecuzione e sull’oralità del testo, e ibridando, per così dire, la vocazione teatrale (il teatro dell’io) con una dimensione più propriamente meccanica – derivata non solo dalla Neovanguardia, ma anche dalla sperimentazione verbale e iconica (la poesia verbo-visiva) delineata dal Gruppo ’70. Marica Larocchi, Elia Malagò, Anna Malfaiera e Dacia Maraini, d’altro canto, coniugano in maniera diversa una pulsionalità che, a livello poetico, si traduce in azione diretta della soggettività sullo stile e sulla struttura formale (per non dire corporale) della poesia: i semantemi di Larocchi puntano ad un approfondimento conoscitivo e noetico; gli effluvi magmatici e montanti di Malfaiera partecipano invece della veste opposta della meccanica compositiva del testo; Dacia Maraini, ancora, sceglie un registro narrativo, colloquiale e molto più vicino alle istanze comunicative di una soggettività plurale, quella del movimento femminista appunto. Se tali istanze esprimono l’esigenza di rifondare il rapporto tra pubblico e privato della scrittura, scalzando almeno in parte la nozione troppo stringente di “io”, al tempo stesso su una dimensione più propriamente intimistica – ma con registri spesso non lirici – si muovono i versi di Helle Busacca e Gilda Musa, o le colate verbali di Mariella Bettarini (capace di unire gli esempi diversi di Mario Luzi e Andrea Zanzotto). Patrizia Cavalli, infine, merita una nota a parte: fin

eccezione per Busacca, Larocchi, Malagò e Vicinelli. Inoltre, è forse opportuno sottolineare che l’ultima sezione dell’antologia di Frabotta recava in calce un verso di Piera Oppezzo - «qualcosa, una ferma utopia, sta per fiorire», che molto da vicino ricorda il titolo con cui si apre la raccolta di testi firmata da Bettarini ricordato nel testo, ovvero *L’epopea, l’utopia* (cfr. B. Frabotta, *Donne in poesia*, cit.). Marica Larocchi e Patrizia Vicinelli, del resto, erano già entrate in *Poesia degli anni Settanta* (Feltrinelli 1979) a cura di Antonio Porta.

⁸⁸ Cfr. E. Falqui, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Colombo, Roma 1956.

⁸⁹ Cfr. G. Scheiwiller (a cura di), *Poetesse del Novecento*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1951.

dalla pubblicazione di *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi 1974), la poesia di Cavalli, infatti, si è assestata con un certo successo – per lo meno critico – sulla linea di quell’antinovecentismo individuato da Pasolini (e riassumibile nei termini dell’“onestà” sabiana e della leziosità classica di Sandro Penna), coniugando le due ipotesi diverse del “pensiero emotivo” e del movimento della poesia verso la prosa⁹⁰. Un inquadramento di questo tipo avrebbe certo contribuito a specificare ulteriormente, sul piano strettamente differenziale, le specificità proprie di ciascuna scrittura, approfondendo i limiti di quella riflessione sulla soggettività individuale ed intersoggettiva rappresentata dai diversi modelli di linguaggio: ma come si è detto, quella composta da Bettarini è una rassegna, coi meriti e i limiti del caso, utile nei termini stretti del sondaggio.

La seconda parte di questa antologia, pubblicata sul n. 121 (ottobre 1998) di «Poesia», viene introdotta dal panorama critico entro cui si pone per ragioni di ordine cronologico: *Il mito, l’ironia, la più forte identità: quale “riflusso”?*. Mariella Bettarini, contestando la generica quanto riduttiva prospettiva secondo cui gli anni Ottanta si identificano *in toto* con la stagnazione formalistica del postmoderno (o peggio del postmodernismo), rivendica attraverso la poesia delle donne una «sempre più forte ricerca di sé *nello* stile e *per* lo stile (e di stile per ricerca di sé)»⁹¹, portando a testimonianza per quel decennio scrittrici quali: Cristina Annino, Anna Borra, Nadia Campana, Biancamaria Frabotta, Milli Graffi, Jolanda Insana, Vivian Lamarque, Maria Grazia Lenisa, Gabriella Maleti, Alda Merini, Anna Rosa Panaccione, Giovanna Sicari, Patrizia Valduga, Giusi Verbaro, Sara Virgillito. In quegli anni, bisogna nondimeno segnalare che la poesia di Merini, Insana, Lamarque, Frabotta e Valduga – unitamente a quella di Spaziani e Cavalli raccolte da Bettarini nella serie precedente – era entrata a far parte del “Meridiano” curato da Cucchi e Giovanardi dei *Poeti italiani del secondo Novecento* (Mondadori 1996); gli altri percorsi di scrittura individuati, invece, muovono su scenari non bene individuabili, ponendosi a confronto con un vuoto “critico” spesso confinante con la latenza del mercato editoriale. Un certo interesse, in questo senso, destano certamente i nomi di Panaccione e Verbaro: dalle poche indicazioni bibliografiche fornite da Bettarini in calce ai testi, infatti, si intuisce che quest’ultime sono legate all’esperienza editoriale di “Forum/Quinta generazione”, casa editrice impegnata fin dai suoi esordi (nelle intenzioni del direttore Giampaolo Piccari) a testimoniare la *varietas* di linguaggi operanti nell’orbita della “nuova poesia”⁹². Volendo comunque prestare attenzione a

⁹⁰ Cfr. G. Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Editori riuniti, Roma 1993; e A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

⁹¹ M. Bettarini, *Donne e poesia. Seconda parte – Dal 1980 al 1989*, «Poesia», n. 121, ottobre 1998, p. 61.

⁹² Giampaolo Piccari ha lasciato una testimonianza importante relativamente alla propria attività editoriale, sul n. 1 della rivista «ClanDestino», varata da Alberto Casadei e Davide Rondoni nel 1988 per i tipi de La Nuova Compagnia Editrice, erede delle edizioni di Forum/ Quinta generazione e diretta dallo stesso Piccari. Le parole di Piccari, in particolare, si concentrano sullo stato della poesia fra gli anni Settanta e Ottanta: «per quanto concerne la forma, il laboratorio linguistico, l’appropriazione delle risultanze della ricerca sperimentale compiuta dalle avanguardie è sempre più intelligente, cioè sempre

quanto indicato da Bettarini, si può tentare di definire sulla base delle tre categorie del “mito”, dell’ “ironia” e dell’ “identità” le scritture antologizzate: un proposta trasversale rispetto a tutti e tre questi elementi è costituito dalla lirica di Alda Merini, nella misura in cui l’identità – coincidente col biografismo – viene da lei interpretata in accordo con la dimensione mitica rintracciabile dal Rilke dei *Sonetti a Orfeo*. Una poesia, quella di Merini, identificabile con la tensione di un linguaggio immerso nel contrasto tra reale e quella e cantabilità (il “sacro” e “il profano”), a mezzo di un’ironia – l’ironia tragica propria delle esperienze sapienziali – che si profila come mezzo di esperienza e conoscenza. E l’ironia si rivela presupposto ineliminabile per l’analisi delle altre scritture proposte: sia nei riguardi del metricismo scenografico di Valduga, ma anche per i “fendenti fonici” che caratterizzano il plurilinguismo idiomatico di Insana, o per la scrittura mediana tra parlato e sublime di Frabotta. L’ironia, appunto, in quanto “distrazione”, contribuisce a dare consistenza all’effettività testuale in esame, contribuendo a spostare l’asse d’interesse critico dalla sfera precipua dell’ “io” al riflesso immediato della soggettività sulle tecniche compositive (fino al trattamento “irritabile” dei *nonsense* e delle composizioni serio-scherzose di Milli Graffi), unitamente all’approccio teorico-metodologico che tiene congiunte materia e scrittura. Considerazioni valide, nei termini di una più stretta corrispondenza tra poesia e vita, nei casi di Annino, Borra, Verbaro, Lenisa, Maleti e Virgillito (per tornare al repertorio di Bettarini); mentre a loro volta si sostanziano di una coscienza più forte della storia, attraverso la dimensione del mito, i versi di Nadia Campana e Giovanna Sicari (entrambe sensibili al “magistero”, coevo ma determinante, di Milo De Angelis e della rivista «Niebo»).

Il merito più alto della rassegna redatta da Mariella Bettarini, comunque, è legato al proposito di fondo che viene mantenuto: quello cioè di proporre al pubblico di «Poesia» – in maniera forse disorganica, ma “esemplare” – un repertorio il più possibile ampio di voci ed esperienze. È la stessa Bettarini a sottolineare come

la poesia delle donne, dalla sua esplicita ripresa nella seconda metà del Novecento, dai suoi nuovi “esordi” (talora grezzi e protestatari, fortemente segnati dal

meglio fusa con i nuovi contenuti e bene accompagnata alle esperienze più valide del nostro secolo, come l’impasto analogico del discorso, l’allusività, il vario gioco della rima e dell’allitterazione, che ritornano. Siamo nell’area dei poeti nuovi (etichetta che, per altro, non vorremmo che restasse appiccicata ai nuovi poeti, anche perché si sono chiamati nuovi i post-sessantotteschi neo-romantici, i neo-crepuscolari, i neo-orfici, i neo-metamorfici, i “neo”, insomma, seguaci di metodologie datate; e allora l’etichetta potrebbe sembrare perfino ironica. Senza dire, poi, che quando compare il *neo* – neoteri, poetae novi, stilnovo, ecc. – c’è aria di alessandrinismo). Quanto ai contenuti, certo non è passata invano la lezione degli anni ruggenti. La poesia non è più monocorde, non è più chiusa nel solitario lamento esistenziale del poeta che, negli epigoni dell’esistenzialismo, aveva portato ormai a una lagnosa chiusura individualistica, e anche ad approdi di negazione totale e di disperazione senza sbocchi. Ora la poesia è più aperta alle istanze sociali e, più in generale, ai problemi del “rapporto”; anche la poesia d’amore, che non è più suonare su una corda sola» (D. Rondoni, *Bilancio e rilancio (conversazione con Giampaolo Piccari)*, «ClanDestino», n. 1, novembre-dicembre 1988, p. 5).

prevalere dei *contenuti* sulle *forme*, o invece ancora poesia sdilinquita nella vecchia retorica, nei sentimentalismi delle voci tradizionali per mancata presa di coscienza personale/linguistica), si fa via via più ricca, duttile, fluente di futuro, carica di stilistica energia, matura, autoironica, visionaria, sapiente, fertile, inquieta, mossa.⁹³

Dal 1990 al 1997, con altrettanta forza rispetto al ventennio precedente, affiorano quindi le voci di: Nadia Augustoni, Antonella Anedda, Elisa Biagini, Anna Cascella, Nadia Cavalera, Elena Clementelli, Rosita Copioli, Nelvia Di Monte, Franca Grisoni, Maria Jatosti, Mia Lecomte, Rosaria Lo Russo, Marta Nurizzo, Donata Passanisi, Maria Pia Quintavalla e dell'adolescente Alice Sturiale, ricordata quest'ultima come caso editoriale per quel *Libro di Alice* pubblicato al termine della sua esilissima vicenda (1983-1996) da Polistampa nel 1996, e quindi riedito l'anno successivo da Rizzoli e già tradotto in Germania. Ancora voci e materie diverse, delle quali almeno è utile fermare l'attenzione sul rigore sintattico e morale di Antonella Anedda; viceversa sul barocco mistico-erotico di Rosaria Lo Russo (in quegli anni autrice presso Gazebo, casa editrice fiorentina guidata da Mariella Bettarini assieme a Gabriella Maletti, che nel 1994 pubblica anche la quasi esordiente Elisa Biagini).

Se non si pensasse di rendere il discorso disomogeneo si potrebbe qui aprire una breve parentesi su due casi diversi tra loro, come quelli citati di Anna Cascella e Rosita Copioli. Partiamo dal secondo: Copioli esordisce in volume nel 1979 con *Splendida lumina solis* (Forum/ Quinta generazione), sotto l'ala di Giuseppe Conte che ne firma la prefazione, siglando la scrittura della poetessa di Riccione (classe 1948) sulla strada del mito o, come si è preferito chiamarlo, del "neo-orfismo". Il libro ottiene in quello stesso anno il "Premio Viareggio – Opera prima" e, dieci anni dopo, il nome di Rosita Copioli torna sulla copertina di *Furore delle rose* (1989), nuova raccolta edita da Guanda, nella collana "Fenice contemporanea" diretta da Conte e Valerio Magrelli. E proprio nel 1989, ancora, aveva termine la sua direzione della rivista «L'Altro Versante» (1979-1989), che mostra evidenti affinità con la riflessione poetica dello stesso Conte. Dopo l'ulteriore passaggio di *Elena* (Guanda, 1996), quindi, Copioli approda alla serie mondadoriana de "Lo Specchio" con *Il postino fedele* (2008), dove «l'insolita ampiezza di fiato della sua proposta lirica»⁹⁴ trova un definitivo suggello.

Anna Cascella, invece, esordisce su «Nuovi Argomenti» n. 55 (1977) grazie all'interessamento di Enzo Siciliano, e di lì compare nel primo volume dei *Nuovi poeti italiani* (Einaudi 1980), curato, tra gli altri, da Franco Fortini. Ed è il nome di Fortini che si ritrova sia nella giuria del premio "Laura Nobile" conferito nel 1989 alla Cascella per la raccolta inedita *Tesoro da nulla*, sia sulla quarta di copertina dell'omonimo volume edito da Scheiwiller nel 1990⁹⁵. Il percorso editoriale della poesia di Anna

⁹³ M. Bettarini, *Donne e poesia. Terza parte – Dal 1990 al 1997*, «Poesia», n. 124, gennaio 1999.

⁹⁴ Cfr. R. Copioli [quarta di copertina], *Il postino fedele*, Mondadori, Milano 2008.

⁹⁵ «Di Anna Cascella non so quasi nulla, oltre quel che sta scritto in quattro righe di presentazione in margine a una ventina di liriche che dieci anni fa scelsi, insieme a quelle di altri quattro autori, per il

Cascella, tuttavia, continua quasi sotterraneamente, avvalendosi della disponibilità di riviste e di un'editoria minore quanto "preziosa", come nel caso di *Piccoli campi* edito dalla Stamperia dell'Arancio (Grottammare 1996), con un autorevole nota di Giovanni Giudici. Un percorso lungo più di trent'anni che viene alla luce, in tutta la sua imponenza, nel recente volume di *Tutte le poesie. 1973-2009* (Gaffi 2010), introdotto da Massimo Onofri⁹⁶, e immediatamente recensito da Franco Cordelli sulle pagine del «Corriere della Sera»⁹⁷. Anche se in breve (ma soprattutto proprio per la loro sostanziale disomogeneità), questi due percorsi sono esplicativi di quanto in parte si è già detto relativamente alle questioni editoriali che, a livello di canone, contribuiscono alla promozione di certi modelli di scrittura rispetto ad altri: profili emergenti o appartati, poesia e poetiche che legano una prima impronta al mercato delle lettere, incidendo in maniera diversa (più o meno autonoma) anche a livello di tradizioni parallele. Da quello che si è detto, infatti, si ricava che la scrittura di Rosita Copioli gode di quella vicinanza alla tendenza riconoscibile e individuata come neo-orfismo, inteso qui in chiave mitica (Orfeo come immagine di un ritorno alla parola pura del dettato poetico nell'assolutamente moderno) facente capo a Giuseppe Conte, autore a sua volta tra i più rappresentativi della sua generazione.

I percorsi della poesia, dunque, si attivano all'interno di un panorama in cui la dimensione privata della scrittura dipende in maniera necessaria dalle sue effettive possibilità di raggiungere il pubblico, sia attraverso i testi che nelle forme della recensione e dello studio critico. Mariella Bettarini, raccogliendo pure in forma scorciata e quasi indicizzando – secondo l'ordine del catalogo – le autrici raccolte, riflette la difficoltà di metter mano su un terreno sterminato, assolutamente presente e aperto come quello della poesia degli ultimi anni, che affligge il critico, secondo le parole di Giulio Ferroni, per l'«angoscia della quantità» con cui si moltiplica nelle molteplici forme della sua riproduzione e medializzazione. Un'angoscia che si ripropone intera laddove, appunto, questa rassegna trova una continuazione nelle due puntate successive, senza tuttavia individuare un percorso chiaro, se non nella sua veste di problematica e multiforme tendenza all'ascolto⁹⁸: ai lettori e agli appassionati di

primo dei tre volumi collettanei stampati da Einaudi nella sua collana di poesia». Con queste parole si apriva il discorso letto da Fortini in occasione della cerimonia di premiazione della prima "Rassegna Biennale di Poesia Laura Nobile", tenutasi a Siena il 2 novembre 1989, a seguito dei lavori della commissione composta da Franco Fortini (presidente), Sandro Briosi, Carlo Fini (segretario), Roberto Gagliardi, Attilio Lolini, Romano Luperini, Giuseppe Nava, Luigi Oliveto, Antonio Prete, Aldo Rossi e Gianni Scalia. Per le notizie riportate si fa riferimento alla quarta di copertina di A. Cascella, *Tesoro da nulla*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1990.

⁹⁶ Per una bibliografia completa, benché ferma al 2009, si rimanda al fascicolo n. 15 (gennaio 2000) della rivista di poesia e filosofia «Kamen'» diretta da Amedeo Anelli, in cui la raccolta *L'intelletto delle erbe* di Anna Cascella appare corredata dagli interventi critici di Paolo Febbraro e Simone Zafferani – quest'ultimo curatore dell'elenco di testi raccolti in volume e per lo più sparsi in riviste e antologie.

⁹⁷ F. Cordelli, *Canti d'amore. E risentimento*, «Corriere della Sera», 19 giugno 2011.

⁹⁸ Cfr. M. Bettarini, *Donne e poesia. Quinta parte – Altre menti vite e voci...*, «Poesia», n. 131, settembre 1999; e EAD., *Donne e poesia. Sesta parte – Voci del Sud, dal Sud*, «Poesia», n. 139, maggio 2000.

poesia, fra queste pagine non possono certo sfuggire i nomi di Gabriela Fantato o Luciana Frezza, di Daniela Marcheschi o Rosa Pierno (a vario titolo, queste due, legate ad esperienze di due riviste quali «Poeti e poesia» e «Anterem»), quello di Biagia Marniti (edita nel 1957 da Mondadori con *Più forte è la vita*, ma legata di più all'editore Sciascia di Caltanissetta) o, in ultimo, Maria Attanasio (nata a Caltagirone nel 1943), recentemente accolta sull'«Almanacco dello Specchio» (Mondadori 2009) in una breve *Antologia al femminile*⁹⁹.

Certo, non si pretende in questo modo di esaurire né la questione legata alla poesia delle donne – al quale sempre più spazio è stato dedicato, forse con intenti ancora troppo vincolati alla definizione di un “genere” più che all'analisi concreta della scrittura e delle sue implicazioni stilistico-semantiche¹⁰⁰ –, né il discorso attorno ad una rivista periscopica come «Poesia» che, di fatto, continuerà a costituire l'ordito della nostra trattazione anche nei paragrafi successivi, trattando ancora di riviste e di periodici su cui la poesia si forma e, pur nelle sue più intime variazioni, “fa tendenza”.

⁹⁹ Cfr. *Antologia al femminile* in, «Almanacco dello Specchio 2009», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2010. Le poetesse qui indicate sono, oltre alla già citata Maria Attanasio: Marica Larocchi, Anna Maria Carpi, Daniela Attanasio, Annalisa Manstretta, Anna Buoninsegni, Maria Pia Quintavalla, Michela Miti, Paola Loreto, Gabriela Fantato, Azzurra D'Agostino, Letizia Dimartino. Dal momento che non risulta un curatore effettivo, si riportano i nomi dei poeti e dei critici presenti nel comitato di lettura, oltre all'informazione della curatela di Cucchi e Riccardi, ovvero: Fernando Bandini, Mario Benedetti, Alberto Bertoni, Giuseppe Conte, Milo De Angelis, Marco Forti, Biancamaria Frabotta, Giancarlo Majorino. Inoltre, nell'*Editoriale* si legge una nota a tale indagine, secondo cui: «Un dato rilevante nella produzione di questi ultimi decenni è la forte presenza [...] della poesia femminile. Proprio per questo abbiamo deciso di dedicare un intero capitolo a inediti di dodici poetesse di diverse generazioni e con differenti storie personali, poetesse dunque già affermate accanto ad autrici ancora meno note. Senza la minima intenzione, sia chiaro, di voler effettuare una vera e propria scelta di tendenza o di valori all'interno di un panorama di per sé vastissimo e in continuo movimento» (ivi, p. V-VI).

¹⁰⁰ Per motivi di spazio si ricordano in nota almeno altri repertori utili – benché sprovvisti di strumenti critici precipui – alla individuazione di una tassonomia della scrittura delle poetesse del secondo Novecento: *Femminile plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, a cura di M.P. Ammirati e O. Palumbo, con un'introduzione di W. Pedullà, Abramo, Catanzaro 2003; il numero monografico della rivista «L'Ulisse», n. 2, 2004 dedicato alla poesia e alla pratica culturale del femminile; l'*Antologia della poesia femminile italiana* pubblicata sul n. 78-79 di «Tracce» (2005); *Donne di parola*, a cura di A. Rizzi, Travenbooks, Bolzano 2005; nonché la preziosa *Scrittrici di poesia in Italia. Rassegna bio-bibliografica: 1980-2002*, curata da Valeria Cicogna e contenuta in *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, a cura di G. Pagliano, Liguori, Napoli 2003.

2. Sul senso della poesia in rivista. Appunti e repertori

Laddove si voglia uscire dall'ingorgo di un sistema biunivoco e corrispondente tra l'editoria in rivista e quella libraria, bisognerà guardare alle pubblicazioni che hanno una predisposizione inclusiva, indice, almeno in parte, non tanto di un'aporia critica strutturale, quanto piuttosto di un sistema di comunicazione rivolto direttamente ai lettori e non vincolato (*stricto sensu*) dalle logiche editoriali e di mercato. Se, in breve, si sono tratteggiati i lineamenti di una rivista come «Poesia» – non apertamente militante, ma di certo garante di alcune tra le tendenze di spicco della panorama italiano contemporaneo, riferibili ai modelli di Montale, Caproni, Luzi, Sereni, Zanzotto, Giudici, Bigongiari e Raboni (cui forse è il caso di aggiungere lo sperimentalismo di Antonio Porta) –, vale forse la pena di ritagliare, a questo punto, un'area di sosta, e di individuare in quale misura un'idea “forte” di poesia spesso coincida proprio con la costituzione di gruppi redazionali più o meno implicati con i sistemi delle case editrici. Partendo da tale presupposto, una rivista attraverso cui appare possibile rilevare questa evidente discrepanza è «Pagine», quadrimestrale pubblicato a Roma, e che per inteno copre il decennio degli anni Novanta. Nell'editoriale che chiude il n. 1 del gennaio 1991, si legge:

Arrivati di slancio alla realizzazione della rivista in virtù di alcune convergenze ideali, ci siamo [...] riconosciuti in quegli elementi programmatici che ne costituiscono la semplice ma ferma struttura; innanzitutto che compete alla scrittura poetica il presentarsi e disvelarsi al fruitore e che la mediazione del critico sia da collocare soltanto dopo il “libero” incontro fra testo e lettore. Da qui la decisione di pubblicare esclusivamente poesie (a parte un intervento di critica testuale) dando ampio spazio ad ogni autore scelto, affinché la proposta di incontro col singolo poeta si fondi su un'estensione il più possibile ampia della sua voce. Importante è il lavoro di ricerca di autori e testi al fine di non trascurare, nel tempo, alcun aspetto del variegato panorama della poesia italiana, rinunciando a scelte di tendenza per meglio rappresentare il manifestarsi del pensiero poetico sul mondo. Con identica logica si è anche scartata l'ipotesi di un'impostazione tematica dei singoli numeri che avrebbe determinato una “forzatura” nelle scelte e quindi un impoverimento delle possibilità propositive. Malgrado la volontà di prescindere da un tema, si è constatato, dopo la realizzazione dei primi due numeri, che buona parte delle poesie pubblicate, espressione di autori diversi per esito esistenziale e poetico, sono confluite in unità tematiche formatesi al di là delle intenzioni. Quanto invece rimane intenzionale è la scelta dei testi di ogni autore che, almeno per le poesie edite, si costruisce intorno a una delle possibili interpretazioni della sua opera che ci sembra interessante circoscrivere e sottolineare, soprattutto in rapporto interattivo con gli aspetti di opere di altri autori tra loro variamente consonanti.

[...] Relativamente ai libri usciti si è teso a privilegiare le piccole case editrici, che normalmente non hanno spazio sulle riviste specializzate, o anche poeti pubblicati da editori maggiori che non abbiano avuto adeguata risonanza.¹

I firmatari di questo scritto sono, per l'appunto, gli stessi membri del comitato redazionale della rivista, promossa dall'Associazione Culturale "Zone" di Roma, che viene gratuitamente diffusa presso biblioteche ed enti pubblici, nonché distribuita in libreria o in abbonamento, e opera, quindi, senza alcuna mediazione riferibile alle logiche di mercato. Direttore responsabile è Carmen Bertolazzi (giornalista da sempre impegnata nelle politiche sociali del Lazio), mentre il primo comitato di redazione è formato da Vincenzo Anania, Daniela Attanasio, Fabio Ciriachi, Anna Gradenigo e Sara Zanghì. Se almeno gli ultimi quattro nomi appartengono diversamente al mondo poetico (ma una matrice comune la si può trovare nel loro rapporto, anche se successivo, con la casa editrice Empiria di Roma – oltre che, per le tre scrittrici, nell'esperienza del Centro Studi "Donna Woman Femme"²), certo la figura più insolita è quella dell'ex giudice e pubblico ministero Vincenzo Anania, anch'egli poeta in proprio, tra l'altro vincitore nel 1993 del Premio "Alfonso Gatto" con *Nell'arco* (Crocetti 1992). Anania, al contempo, dirige l'omonima casa editrice Zone da lui fondata, e svolge così un'azione sostanzialmente contigua a quella di «Pagine», promuovendo autori e collaboratori della rivista, tra i quali è il caso di ricordare Piera Mattei, oltre al poeta Bruno Zambianchi. Ciò che più colpisce, comunque, a partire dall'*Editoriale* (di cui si è volutamente

¹ Cfr. *Editoriale* in, «Pagine», n. 1, gennaio-aprile 1991, p. 31.

² Un rilievo meramente bibliografico è in grado di stabilire quanto affermato: Daniela Attanasio ha pubblicato – nel corso degli anni Novanta – per Empiria due raccolte di versi (*La cura delle cose*, 1993 e *Sotto il sole*, 1998); allo stesso modo, Fabio Ciriachi, dopo esser stato tra i vincitori nel 1990 del Premio Montale 1990 con la silloge *Dissidenze*, pubblica il primo volume di versi, *L'arte di chiamare con un filo di voce*, come quarto volume della collana "Le felci di poesia" del medesimo editore nel '99; Sara Zanghì, invece, pubblica con la casa editrice diretta da Marisa Di Iorio *Una sospettata inclinazione* nel 1995; infine, laddove sembrerebbe non sussistere alcuna corrispondenza diretta tra Anna Gradenigo e la medesima Associazione Editrice Empiria, si ricorderà il volume collettivo *Testarda tregua* (pubblicato da Sciascia nel 1987), in cui, nel contesto di un'antologia "di e per donne", il nome della Gradenigo figura accanto a quello di Attanasio e Zanghì (ed inoltre di Stefania Portaccio, i cui versi vengono proposti sul n. 1 di «Pagine»). Nella quarta di copertina di *Testarda tregua*, probabilmente redatta da Isabella Vincentini che firma la post-fazione al volume, si legge in attacco un riferimento implicito proprio al laboratorio di poesia del Centro studi DWF – operante a Roma e nel Lazio a partire dai primi anni Ottanta –, oltre ad una interessante chiosa sulle singole autrici raccolte in questa occasione, di cui si ritiene interessante dar conto per chi voglia approfondire la materia in futuro: «Quattro donne da anni si incontrano per preservare uno spazio comune di amore per la poesia. La *Testarda tregua* è la ricerca tenace e la cura costante di quell'"altrove" dove la poesia si forma e dello spazio materiale dell'ascolto e del confronto. Le autrici di questo libro sono protagoniste di diverse esperienze di vita e di conoscenza, e i versi prodotti nelle quattro raccolte [che costituiscono le quattro parti dell'antologia] rimandano all'individualità dei percorsi poetici, nei quali è significativa anche l'eco delle origini di ciascuna: la Sicilia profumata e dolorosa di Sara Zanghì, il soffice barocco salentino di Stefania Portaccio, la città dura e malinconica di Daniela Attanasio, l'atmosfera dell'infanzia veneziana di Anna Gradenigo. Ad unirle non è stata l'intenzione di privilegiare un particolare modo poetico, ma il lavoro appassionante che qui si risolve nell'intensità di senso e nella compiutezza formale di ogni sezione».

riportata ampia parte), è la latenza di una predisposizione critica e militante che risulti evidente, e che si ponga da filtro nei confronti del materiale poetico offerto al lettore: nelle ampie pagine (per formato più che per corredo d'informazione), i testi poetici sono accompagnati soltanto da una nota biobibliografica, accanto alla foto dell'autore, secondo una disposizione diacronica e antologica. Una formula, questa, non del tutto libera da quei vincoli di soggettività che guidano la scelta, attuati secondo criteri di gusto o di rilevanza: l'immagine del poeta che ne risulta, quindi, finisce con l'essere evidentemente mediata. Un doppio circolo di significazione è sotteso a questo metodo che prevede comunque una ipotesi critica: i redattori di «Pagine», unitamente al loro intento ben esplicitato di dar voce e «risonanza» alle pubblicazioni che, per la loro collocazione editoriale, non ritengono aver ricevuto un'adeguata attenzione, procedono ulteriormente all'indagine sulla poesia di altri autori già affermati o più discussi, cercando altresì di segnalarne i percorsi spesso inediti ad un pubblico più ampio. Un caso eclatante, in questo senso, è costituito dalla proposta degli *Oggetti e argomenti per una disperazione* di Elio Pagliarani, tratti da *Lezione di fisica e Fecaloro* (Feltrinelli 1968) sul n. 2 della rivista (maggio-agosto 1991): certamente qui ci troviamo di fronte ad un Pagliarani diverso da quello solitamente più antologizzato per le doti di narratore in versi (si pensi a *La ragazza Carla* o, successivamente, con toni e modi più involuti, a *La ballata di Rudi*), e il rilievo non risulta certo di poco conto³. Nondimeno assumono un valore non trascurabile gli inediti di volta in volta pubblicati per i singoli autori, spesso testimonianza dell'evoluzione del loro laboratorio poetico, oltre che anticipazione o saggio dei libri in preparazione o d'imminente uscita. Basti ricordare, sul n. 3 del '91, i casi di Jolanda Insana e Giovanna Sicari che propongono poesie dalle rispettive raccolte che a breve vedranno la luce, ovvero *Medicina carnale* (Mondadori 1994) e *Uno stadio del respiro* (Scheiwiller 1995); mentre, ancora, Valerio Magrelli – sullo stesso numero della rivista – viene segnalato per gli *Esercizi di tiptologia* (titolo dell'omonima raccolta edita da Mondadori nel 1992).

La ricerca di un repertorio il più possibile ampio, tuttavia, non guarda solamente al coro di voci che già spiccano sul mercato editoriale e a cui la critica ha già rivolto la propria attenzione, quanto ancora dà spazio alle scritture di autori spesso rubricati sotto l'etichetta di “sottobosco”: linguaggi aperti al “poetese” e alle declinazioni di una maniera non codificabile di per sé in termini specifici (e quindi sostanzialmente “manieristica”, in senso degenerativo), se non in riferimento a qualche modello dominante (le cosiddette “scuole”, i cui possibili maestri, nel periodo che andiamo considerando, sono ravvisabili almeno nei nomi di Zanzotto e De Angelis⁴). Se il valore

³ Non è un caso, infatti, che proprio queste due ultime raccolte indicate di Elio Pagliarani, siano confluite nella serie “Oscar – Poesia del '900” di Mondadori sotto il titolo di *I romanzi in versi* (1997).

⁴ Si legga in questo senso, quanto scrive Stefano Dal Bianco, in un intervento che è possibile altresì riferire ai termini costitutivi di un canone poetico, dal momento che la rilevanza e l'assunzione a modello di certe modalità di scrittura o di forme di pensiero applicabili alla soggettività scrivente, costituiscono un tramite per il riconoscimento dei caratteri fondativi di talune esperienze poetiche: «Le tradizioni emulative del Novecento sono molteplici, ma sono solo alcune le esperienze individuali che, dopo Pascoli

e la rilevanza dei poeti così selezionati, non vive di un'indipendenza ben definita – o che troppo semplicisticamente viene ricondotta per fini pratici dal critico ad una linea codificabile, con lo scopo di far fronte all'ondata sempre più montante dei nuovi "scriventi" –, è proprio grazie a questo proposito che si è in grado (benché sommariamente) di costruire una piccola mappa di edizioni ed editori minori, cui anzi «Pagine» dà spazio in un'apposita, benché saltuaria, rubrica: tra gli altri si possono ricordare, oltre ai più noti Crocetti, Manni e Scheiwiller (con l'annessa edizione *All'insegna del pesce d'oro*), Terra del Fuoco, L'Obliquo, Rossi&Spera, El Bagatt, la già citata *Empiria*, Anterem, Esuvia, Il Ventaglio (con la troppo spesso dimenticata Anna Malfaiera di *e intanto dire*, accolta sul n. 4 di «Pagine»), Nuova Compagnia Editrice, Jaca Book, Scriba, le Edizioni Scettro del Re curate da Dante Maffia, Campanotto, Casagrande, Amadeus, Gazebo, Edizioni Dell'Elefante, Mobydick, Edizioni dell'Oleandro, Edizioni del Leone, Book Editore, La vita felice, Fermenti, Semar, Caramanica, Aracne, Ibiskos, Palomar, Versodovetesti, Edizioni Genesi, Polistampa e, proprio sullo scorcio degli anni 2000, Atelier (edizione "supplemento" dell'omonima rivista avviata in 1996 a Borgomanero, nel novarese, da Giuliano Ladolfi e Marco Merlin).

A partire da questo semplice e, sicuramente, incompleto elenco, è possibile introdurre due interventi correlati alle questioni che ottemperano la diagnosi per gradi dell'editoria e il ruolo non del tutto subalterno che le riviste ricoprono nei suoi confronti. Entrambi gli scritti, infatti, sono indicativi di un dato di fatto imprescindibile, legato alla proliferazione quasi indiscriminata delle case editrici che pubblicano poesia, e mettono soprattutto in evidenza i rischi che da questo fenomeno discendono. Marisa Di Iorio (fondatrice delle edizioni *Empiria*), in particolare, firma su «Pagine» una lettera aperta in cui descrive la condizione di un'editoria considerata, per l'appunto, "minore"; dall'altra parte, Daniela Marcheschi che, in maniera criticamente più avvertita, redige un apparato critico e informativo sulle riviste attive in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta per il volume a cura di Roberto Deidier intitolato *Le regioni della poesia* (Marcos y Marcos 1996), da cui risulta un inscindibile legame tra il presente della poesia e le sue diverse sedi di diffusione (il libro la rivista gli editori, appunto).

Procediamo con ordine: giunta da Capri a Roma, e formatasi, tra l'altro, nella redazione di «Nuovi Argomenti», Marisa Di Iorio inaugura nel 1985 l'iniziativa della casa editrice *Empiria*, fin dagli inizi attenta ai percorsi di sperimentazione e legata ad un'artigianalità non marginale (basti pensare al rapporto con l'artista di area concettuale Bruno Conte).

e D'Annunzio, hanno avuto l'energia sufficiente a creare fenomeni più o meno pronunciati di *koinè* in senso deteriore: io direi Ungaretti e Montale nella prima metà del secolo, Zanzotto e forse De Angelis negli ultimi decenni. [...] L'esclusione da questa rosa di alcuni fra i maestri riconosciuti del secondo Novecento – Penna, Caproni, Bertolucci, Sereni – [...]: il loro *trobar leu* di ascendenza sabiana non fa abbastanza rumore, ossia presenta innovazioni stilistiche troppo sottili per poter fare presa sulla grande massa dei versificatori, che per tradizione predilige alti tassi di sperimentazione (e ciò paradossalmente in ragione di un fatale impulso 'romantico' di auto-identificazione stilistica a buon mercato sulla *langue massificata*)» (S. Dal Bianco, *L'influenza di Zanzotto sulla poesia recente*, «Baldus», n. 3, 1995, pp. 88-89).

Nella lettera menzionata, Di Iorio analizza il significato di un'iniziativa che non si è limitata alle questioni dell'editoria, ma che ha cercato di promuovere un dibattito culturale vivace e attento alle esigenze storiche dell'attività poetica, di cui a testimonianza rimangono i nomi degli autori presenti nel catalogo: da Palazzeschi (omaggiato nel 1996 con la pubblicazione, curata da Stefano Giovanardi, del volume *I cavalli bianchi. Lanterna. Poemi*) a Emilio Villa, Amelia Rosselli e Carla Vasio, Lamberto Pignotti, Elio Pecora, Mario Lunetta, Franco Loi, Giuliano e Giorgio Manacorda, Luciana Frezza, Vito Riviello, Gianni Toti, Sara Zanghì, Daniela Attanasio, Franco Buffoni, Biancamaria Frabotta, Antonella Anedda. Da questa quadriglia di voci appare chiaro fin da subito, per il lettore informato di poesia, il partecipe gusto nei confronti di un'espressività variamente riprodotta in poesia attraverso l'uso del linguaggio: si spazia dalla sperimentazione tecnico-tecnologica di Pignotti, alla musicalità inaudita e complessa di Emilio Villa, alla monologo "idiota" della Rosselli, alle *Morsure* – il titolo è del 1982 – di Mario Lunetta; e sono ben presenti sul campo anche i filoni più accreditati dell'ultimo Novecento, a partire dall'espressionismo corrugato e dialettico-dialettale di Franco Loi, passando per la matrice viscerale e meditata di Frabotta, l'"algido" rigore mentale e stilistico di Antonella Anedda, il classicismo rivisitato di Pecora, e quindi l'ironia e l'invettiva tutta lirica e romana di Giorgio Manacorda. A parte questo breve *excursus*, è bene ascoltare quanto afferma Marisa Di Iorio relativamente ai fatti precipui del suo mestiere:

Una delle difficoltà dell'editoria minore nelle scelte di catalogo è reperire opere che siano di qualità e dignità letteraria tali da imporsi all'interesse dei lettori; inoltre non è agevole fare chiarezza nella congerie illimitata di testi che pervengono in redazione. [...] I punti di forza del catalogo sono le scelte di campo, tanto più ristrette quanto più specializzate, un vantaggio che non tutte le case editrici hanno, o sono in grado di difendere e soprattutto di imporre. È chiaro che non si può competere con le grandi case anzitutto per la ben diversa capacità di imporsi sul mercato, per l'ampiezza e varietà della produzione e la possibilità di affrontare i costi dei diritti degli autori più noti, sia nazionali che stranieri. Ma è anche vero che scelte diverse (intendo autori poco noti, opere di lettura non piana e immediata, curiosità, letterature lontane) sono difficili perché le preferenze del pubblico – l'abbiamo detto – tendono ad omologarsi. Nei decenni trascorsi, tra i Sessanta e gli Ottanta, il piccolo editore poteva selezionare autori ed opere o in aree di tendenza, di avanguardia o di sperimentazione, o in aree letterarie ignote, terreni che solo in pochi casi l'editoria maggiore era propensa a percorrere. Ma con gli anni Novanta questa scelta è diventata difficile, tanto evidente è diventata la riluttanza dei lettori a preferire e seguire tali proposte: un catalogo siffatto oggi susciterebbe a malapena l'interesse di qualche decina di lettori in tutto il paese. L'aspetto più affascinante del piccolo editore è nell'indagine e analisi incessanti: reperire testi, proporre o riproporre autori, sollecitare il lettore con opere sempre qualitativamente almeno dignitose, se non eccellenti. Non temere la marginalità – tanto è inevitabile – piuttosto farla diventare un'angolazione piacevole e attraente, curiosa e diversa. Sarei tentata di dividere le case editrici di poesia, o comunque le

piccole imprese editoriali in due categorie: quelle a scopo esclusivo di lucro e quelle che si propongono anche un fine culturale. Ma si tratterebbe di una distinzione artificiosa e poco utile: primo perché produrre libri è inevitabilmente un lavoro culturale, poi perché è molto difficile condurre in termini lucrosi e con bilancio in buon attivo un'impresa editoriale.⁵

Questi rilievi risultano verosimili nel momento in cui vengono rispettate le parti in causa (autori e lettori), ma anche sulla base della deontologia applicata, nel suo ruolo di operatore e mediatore culturale, dall'editore: è proprio Di Iorio a sottolineare che «produrre libri è inevitabilmente un lavoro culturale», e questo lo hanno insegnato nel tempo iniziative come quelle di Arnoldo Mondadori, Giulio Einaudi o Giangiacomo Feltrinelli, di cui forse si è perso – specie con l'apertura indiscriminata del “mercato della poesia” (e “delle lettere”, in generale) – quell'appiglio storico-culturale, nonché sociale e insieme politico, che dovrebbe presiedere all'attività di scelta e pubblicazione, non solo come norma o prassi di “garanzia”, ma anche – e soprattutto – nell'ipotesi di un rispecchiamento completo della poesia nella storia che la produce. Lo scarto tra l'interesse di mercato e il mondo culturale appare ormai incolmabile e il ruolo dei “piccoli editori” dovrebbe semmai garantire quelle voci che non trovano spazio nelle grandi collane dei grandi editori: il rischio inverso, e sempre incombente, prevede la creazione di un limbo poco rassicurante, in cui le scritture godono di una stretta visibilità e provocano, al contempo, il reflusso che sta all'origine dell'afasia del critico (sempre più impossibilitato a far fronte alla massa dei “tutti poeti”). E invero spesso è invalidata anche la distinzione tra il mecenatismo (e la convenienza) di chi pubblica o promuove autori *sine munere* e quelle imprese che invece stampano libelli a pagamento: non è certo retorico citare uno dei poeti più riconosciuti del secondo dopoguerra quale Giovanni Giudici, che ha legato la sua prima produzione, quella di *Fiori d'improvviso* (Edizioni del Canzoniere 1953) ad una edizione privata⁶; e, allo stesso modo, potremmo indicare Maurizio Cucchi per la generazione successiva e il suo *Paradossalmente e con affanno* (1971)⁷. Quello che semmai occorre mettere in evidenza è l'uso indiscriminato

⁵ M. Di Iorio, *Una lettera*, «Pagine», n. 22, gennaio-aprile 1998, p. 39.

⁶ Cfr. C. Di Alesio, *Cronologia*, in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. LVIII; ma già in G. Giudici, *Saba: l'amore e il dolore*, in ID., *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano 1985, p. 206: «Il mio libretto [*Fiori d'improvviso*] era uscito, naturalmente, a mie spese: però non del tutto senza un preliminare giudizio selettivo, non del tutto abbandonato a se stesso. Era, infatti, inserito in una collana che si chiamava [...] “Edizioni del Canzoniere” e che era diretta da Elio Filippo Accrocca e Cesare Vivaldi: ogni autore accolto pagava il costo di stampa direttamente a una tipografia di Trastevere e riceveva in cambio l'intera tiratura di trecento esemplari più altrettante buste a sacchetto con l'intestazione della collana accompagnata però dal proprio indirizzo e numero telefonico. La spesa fu di 25 mila lire, un mese di affitto per una bicamere di periferia».

⁷ Cfr. M. Cucchi, *Paradossalmente e con affanno. Trentatré poesie*, Teograf, Milano 1971 (edizione di 500 esemplari numerati). È interessante, nonché criticamente stimolante, notare che queste poesie – dieci su trentatré – sono state re-incorporate nell'Oscar mondadoriano (“Poesia del Novecento”) *Poesie 1965-2000*, senza però un esplicito riferimento da parte di Cucchi alla loro prima destinazione editoriale.

degli strumenti che talvolta viene protratto senza un'idea reale di progetto e senza una cognizione della complessità del circuito – ormai autoreferenziale – all'interno del quale le scritture si trovano direttamente immesse.

Daniela Marcheschi procedendo in questo senso nell'analisi del mondo parimenti convulso delle riviste e approfondendo, forse in maniera ideale, ma assolutamente precisa, i caratteri e la loro natura, afferma:

Quello di una rivista dovrebbe essere considerato un modello flessibile, da piegare alle necessità storiche in cui viene di volta in volta a collocarsi il nostro lavoro letterario, di cui è indispensabile avere una consapevolezza intellettuale molto alta, se non vogliamo essere dei venditori di fumo. Una rivista dovrebbe essere sempre in tensione con il proprio tempo, non rappresentarlo in estensione, come al contrario accade sovente, con ben scarsa efficacia. Non mettere in discussione il prototipo, non storicizzarlo, quando si allestisce una rivista letteraria, significa quindi candidarsi in partenza all'epigonismo; all'esibizione di parole che si neutralizzeranno subito da sole o che saranno presto vanificate, perché si confonderanno con il rumore di fondo, con una musica che non s'impone (ma l'unico modo per combatterlo è spegnere l'interruttore, creare silenzio, quindi alternare il suono armonioso, per renderlo di nuovo *necessario*); ad una visione fiacca fiacca del presente culturale verso cui vuole indirizzarsi la nostra azione letteraria.⁸

Le parole di Marcheschi a loro modo trovano conferma in quanto sostiene un altro poeta (qui in veste di critico) come Giancarlo Majorino, nel corsivo posto *in limine* alla sua esperienza di direzione della rivista «Incognita»:

La cultura, si sa, procede per accumuli e ripartizioni; attribuendo valore e disvalore; consentendo e no. Una via perseguibile consiste nell'incorporarne il doppio aspetto: arricchisce e subordina; determina e trascura; produce, davvero. Diviene, allora, semplicistico e pericoloso frequentarne uno degli aspetti come il tutto; cioè: agire, scrivere, leggere, come se ciò implicasse un progredire oppure un dipendere, un incremento del piacere o un'amministrazione di condizionamenti. Lo scorrere, superficialmente visibile, semicelato ancora nel suo fluire formativo, dei mass media, sembra lavorare costitutivamente contro la speranza. Erigendo un muro di attimi automatici, collabora a togliere memoria e a dare confusione.

Neanche tra le *Note dell'autore*, in cui vengono segnalate una *plaque* pubblicata con le Edizioni Pulcinoelefante (*La giustizia*, Osnago 2000) o la collaborazione al volume *Cerchi della città di mezzo* (Federico Motta Editore 2000), opera del fotografo Giovanni Chiaramonte, con un paio di testi – neanche in questo angolo bibliografico si trova traccia della pubblicazione di *Paradossalmente e con affanno*, così come non ve n'è traccia nella bibliografia curata da Alba Donati (Cfr. M. Cucchi, *Poesie. 1965-2000*, postfazione di A. Donati, Milano, Mondadori 2001).

⁸ Daniela Marcheschi, *Oltre gli anni Ottanta*, in R. Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 27.

Magari seducendo: da cui, una vibrante e spesso buffa volontà d'imitare e competere; oppure, di scampare nella nostalgia dei ripari, tra le pie canne.⁹

Se l'esperienza di «Incognita»¹⁰ ci porta indietro, al biennio 1982-1983, è possibile notare in che modo, soprattutto negli anni Ottanta, si sia creato una sorta di cortocircuito informativo, per cui tutto appare degno di nota, proprio nel momento in cui si sono irrimediabilmente consumate quelle matrici politiche e culturali che sembravano aver proliferato a partire dagli anni Sessanta. Le parole di Majorino, corrusche nella loro concreta vaghezza, non apportano che un'ulteriore convalida a quanto constatato attraverso le parole di Marisa Di Iorio e Daniela Marcheschi, puntando semmai l'indice contro l'indiscriminata e affollata di autori e promotori culturali il cui presenzialismo compromette, per primi, quei presupposti vari di matrice storica che dovrebbero guidare l'analisi della contemporaneità. Il valore della rivista, infatti, non coincide con il profilo di una tendenza, né dipende esclusivamente dalle intenzioni preordinata di chi ne compone i motivi, quanto piuttosto si esplica nell'attuazione di un metodo coerente e obiettivo di selezione dei testi. Basti pensare alla distanza che intercorre tra la tensione fortemente sperimentale interna alla poesia di Majorino, e la ben più forte liricità che invece permea i versi (pur sempre "slogati" sul piano sintattico-testuale) della co-fondatrice di «Incognita» Rina Li Vigni Galli, che convivono nella medesima esperienza della rivista: due approcci distanti al trattamento della materia verbale, sulla

⁹ G. Majorino, *corsivo*, «Incognita», n. 1, marzo 1982, p. 3.

¹⁰ «Incognita» è il titolo del trimestrale fondato da Giancarlo Majorino, assieme alla poetessa calabrese Rina Li Vigni, e che ebbe sede tra Milano e Catanzaro, mentre fu stampata dalla Società Editrice Napoletana. «Incognita», che consta di soli 5 numeri, pubblicati tra il marzo 1982 e il 1984, aveva tra i suoi collaboratori i poeti Nanni Cagnone, Angelo Lumelli e Giancarlo Pontiggia. Il significato di tale iniziativa, che si esplicita fin dal titolo, viene chiarito da subito nell'editoriale redatto da Majorino sul primo numero, relativamente a quello che è il valore fondamentale di "ricerca" in senso lato applicato alla rivista, laddove quello proposto non risulta essere un modello stabilito, quanto invece una campionatura di quegli epifenomeni che (secondo gli auspici dei curatori) potrebbero aprire alla poesia del tempo a venire: «Il nuovo, l'ancora sconosciuto che il titolo della rivista, interrogandone il senso plurale, manifesta, non ha a che fare con le smanie del mercato, né desidera reagire puramente ad esse. Alimentato dall'insofferenza per lo stato delle cose e dalla perplessità per il comportamento culturale, vuole muoversi con un doppio riguardo, alla complessità e al mutamento. Di qui, la necessità di abbandonare il consentito, quelle prospettive circolari dove la letteratura spesso dorme. Dorme ma è un sonno agitato, perché non sentire urla è faticoso e che il linguaggio sia il mondo non è vero. [...] Quello che la gestione burocratica, possente ma timorosa, contrasta alternando misure di allontanamento e alonature del ripetuto. Sembrano tardare, o presentarsi nella penombra quasi irricognoscibili, quegli avvii misteriosi di risposta o indirette domande sprofondanti che la letteratura, la poesia in primissimo luogo, hanno spesso originato. E che soltanto una bellezza indipendente, davvero tale, che attraversi gravandosi di ogni dipendenza e di ogni obbligo i vissuti e le esperienze nostre e d'altri, sembra poter portare... Ma lo può davvero? lo può ancora? Se l'interrogazione rimane nello specifico quale ora si configura, la risposta è meccanica: un sì che significa no. ma se, sin dall'inizio, la frase, e il pensiero che l'alimenta, e il sogno che le sventola accanto, battono il cammino incrociato della complessità e del mutamento, non sappiamo... non si sa... Il titolo della rivista può essere, per il momento, contento di sé» (G. Majorino, *corsivo*, «Incognita», n. 1, marzo 1982, pp. 2-4). Un monito, dunque, o forse più propriamente un *hasard* contro l'aporia semantica e strutturale che domina il presente della cultura poetica.

cui validità si fonda il dialogo, ad esempio, con l'espressionismo concreto di Gregorio Scalise¹¹, con il mistilinguismo (poi si acceso dei toni reviviscenti del latino) di Michele Sovente¹², con l'effusività tutta sereniana di Remo Pagnanelli (introdotto da Vigni Galli sull'ultimo numero della rivista) e, addirittura, con i tratti "niebeschi" della poesia di Emi Rabuffetti (presentata sul n. 5-6 del 1983, nella stessa occasione in cui vengono anticipati alcuni componimenti inediti da *Terra del viso* di Milo De Angelis, pubblicato da Mondadori nel 1985).

Di fatto, per tornare all'esperienza di «Pagine» da cui siamo partiti – e per esplicitare il senso della divagazione – il quadrimestrale diretto da Anania si propone come una sorta di "bollettino", e solo così le sue peculiarità si chiariscono avvalorandosi di un impianto metodologico non inferiore ai tratti della rivista vera e propria. È bene ricordare, infatti, che non di rado vengono stampate su «Pagine» alcune dichiarazioni di poetica di autori le cui intenzioni contribuiscono a chiarire gli scenari della poesia di fine secolo. La rassegna "Sulla poesia", infatti, ha accolto i contributi di Paolo Ruffilli, Antonella Anedda, Cristina Annino, Mario Lunetta, Mariella Bettarini e Giovanna Sicari. Ciascuno di loro, a proprio modo, rende testimonianza dello stato della "coscienza poetica" e della propria coscienza in campo critico prima ancora che compositivo: se Ruffilli fa leva sulla refrattarietà della poesia alla mercificazione editoriale¹³; se la riflessione di Anedda sosta nel sottile discrimine che distingue etica ed estetica nella scrittura¹⁴; se Annino riesce ancora a parlare di «vocazione», individuando l'essenza del

¹¹ In concomitanza con l'uscita di *La resistenza dell'aria* (Mondadori), sul n. 3-4 (settembre-dicembre 1982) viene proposto dal comitato redazionale di «Incognita» il componimento intitolato *Ciò che comprese Prufrock* di Gregorio Scalise, autore certo noto per la costante attenzione alla società e al clima politico-culturale entro cui si colloca la sua poesia.

¹² Sul n. 2 (giugno 1982) di «Incognita» si leggono alcune *Poesie* dell'allora poco più che trentenne Michele Sovente, il quale, lo ricordiamo, nel 1998 ha ricevuto il Premio Viareggio-Rèpaci – sezione poesia, per la raccolta *Cumae* (Marsilio).

¹³ Cfr. P. Ruffilli, *Poesia oggi?*, «Pagine», n. 10-11, gennaio-agosto 1994, p. 8: «In un sistema in cui ogni cosa è diventata merce e l'uomo è stato costretto a mercificare se stesso, per barattarsi con le cose, tutto è oggetto; uomo compreso. Così, come è difficile per la scienza non essere laboratorio dell'industria, per la letteratura non è facile evitare di essere palcoscenico dell'intrattenimento. Spettacolo, insomma, e varietà. Da questo punto di vista, per lo meno, la poesia si dimostra refrattaria a qualsiasi tipo di mercificazione: è la sua fortuna e la sua condanna. La sua condanna, perché, non trovando spazio editorialmente, è costretta a una circolazione di piccola élite, cioè alla emarginazione. La sua fortuna, perché, non dovendosi adeguare alle leggi del mercato, segue la sua strada con rigore e non ha bisogno di cedere ad allettamenti e compromessi. Pur non avendo il potere di cambiare il sistema che la coinvolge, la poesia riesce a porsi, rispetto ad esso, in situazione di resistenza premeditata. Come autenticità e necessità quando naturalmente non sia soltanto un *modo di dire* ma anche un *modo di essere*».

¹⁴ Cfr. A. Anedda, *Poesia oggi*, «Pagine», n. 12, settembre-dicembre 1994, p. 11: «Non il conforto della bellezza ma il valore della scrittura come tregua, come mitezza espressiva: Cristo prima di rispondere ai farisei pronti a lapidare, si ferma, e traccia segni per terra, attenzione opposta a quel male assoluto, in vendicabile, che Hannah Arendt ne *Le origini del totalitarismo* identificava con la volontà di rendere gli esseri superflui in quanto esseri umani. Chiunque non scriva accecato da se stesso conosce i suoi doveri: dimenticarsi, superare la propria storia, per custodire una realtà ferita, spesso resa irreale proprio da un vertice di orrore. [...] È vero, la bellezza, la parola non salveranno il mondo ma possono riconoscerne il

poeta in una vera e propria «identità all'infinito»¹⁵; se Mario Lunetta disfa ogni qualsivoglia premessa estetizzante del gesto poetico, continuamente azzerato da se stesso e dal proprio replicarsi¹⁶; se Giovanna Sicari ci ricorda che la comunicabilità della poesia è, in fondo, un prodotto di sintesi "storica"¹⁷; se ciascuno di questi "se"

battito e restare proprio lì dove la loro presenza appare più insensata, per andarsene, parlare pur sapendo che "nessuno testimonia per il testimone"».

¹⁵ Cfr. C. Annino, *Poesia oggi?*, «Pagine», n. 13, gennaio-aprile 1995, p. 17: «Poesia oggi? Direi come da sempre: importante e no, nota o ignota, ecc. La poesia esiste e occupa spazio: i libri. Alla domanda se sia utile fare poesia oggi, ebbene la mia risposta è no, per ovvi motivi che tutti conosciamo: non è un servizio sociale, non dà reddito, ma soprattutto perché rarissimamente riesce a costituire cultura, e così via. Come si può fare poesia attualmente? Ciascun autore potrebbe rispondere meglio con la propria poetica, e tutti avrebbero ragione. Che senso ha fare poesia? Uguale risposta; aggiungerei che magari sarebbe preferibile adottare una posizione creativa verso la vita. Cos'è la poesia? Un sistema di segni verbali. Potremmo continuare all'infinito con risposte sempre più ovvie. Perché la si fa? Perché si sa fare, io credo, almeno quanto il musicista risponderebbe "non so cosa significhi la musica, ma so come funziona"; e, comunque, per il piacere di farla. [...] La vocazione è questo: un'identità all'infinito. [...] L'importante è che il mondo esista per saccheggiarlo di quel pane speciale che lo fa sopravvivere nei secoli. Anche senza soldi, senza speranza, senza pietà, riconoscimenti, senza editore, quasi senza vista né macchina da scrivere. Talmente cinico da diventare parzialmente divino, la categoria umana del poeta di talento risulta statisticamente al secondo posto dopo le piante carnivore».

¹⁶ M. Lunetta, *Non un commento ma un lessico. Appunti su stato e funzione della poesia oggi*, «Pagine», n. 14, maggio-agosto 1995, p. 12: «La pratica poetica si legittima soltanto come potere gestuale che azzeri ogni volta, radicalmente e cinicamente, le premesse "eterne" del proprio statuto per ipotizzarne nel concreto un altro. Ma quale? Uno, innanzitutto, relativistico (anche nel senso della coscienza della propria storica relatività) e urgente. Urgente sulle cose di qui, in questo preciso momento, non sulle visioni (o sulle tele-visioni) di paradisi sognati o su nostalgie di innocenze presunte. [...] La poesia non è un luogo troppo adatto alla pacificazione [...]. [...] in una società che le assegna una funzione servile di puro *décor*, la poesia non può che lavorare *contro*; produrre bacilli polemici, oltranzisticamente oppositivi; servire portate maledettamente indigeste; spargere veleni sul miele industriale che la premiata corporazione dei *maîtres (à pas penser)* dell'assetto culturale dominante non cessa di spalmarle addosso. [...] L'idea retorico-reazionaria che la poesia viva in un limbico sopramondo immune dai conflitti, dalle aporie, dagli scontri della fase storica che la vede fiorire, è un ferrovicchio idealistico-romantico che gode di fortune sempre rinnovate (a ogni rivolgere di generazione, si direbbe) sia tra i cattivi lettori che tra i cattivi poeti. Ma la buona poesia, pur con tutte le difficoltà che incontra, non si lascia intimidire da così tristi fraintendimenti. Continua a organizzare freddamente (ma con un massimo di passione, *idest* con un massimo di utopia) le proprie pratiche di incontro tra giudizio sul mondo e ri/creazione del mondo per virtù di linguaggio».

¹⁷ Cfr. G. Sicari, *Appunti per una poesia alla fine del millennio*, «Pagine», n. 19, gennaio-aprile 1997, p. 34: «Vincere l'incomunicabilità vuol dire comprendere che l'opera poetica è storica in due sensi tra loro contrastanti: nel primo perché appartiene a un anno del calendario e della lingua in mutamento; nel secondo perché, mirando a trascendere la cronaca, per esistere deve incarnarsi nel battito pulsante di quest'ultima. L'opera giunge così a un paradosso che ne costituisce l'essenza: trasformare il tempo cronologico in tempo esemplare e tuttavia, per esprimere quest'ultimo, cogliere quei minimi dettagli quotidiani senza i quali esso sarebbe un'astrazione sterile. Non occorre avere come unico dogma un'ideologia per avvicinare la letteratura ai problemi profondi della società. Una parola poetica, se è vera, può avere un peso fortissimo, può illuminare, può denunciare ma anche "annunciare", può far comprendere dove viviamo e con chi, più di qualsiasi tratto socio-politico. Una scrittura poetica, una prosa sono vere, se riescono in questo. È questo il motivo per cui si amano alcuni poeti, alcuni scrittori invece di altri».

porta il suo contributo nella definizione dei modi di avvicinamento alla poesia, un rilievo particolare assume l'intervento di Mariella Bettarini:

Credo che – più che mai oggi – la poesia non debba temere affatto la propria (costitutiva) *condizione catacombale*, la propria consistenza sublime e insieme infima, altissima e bohémienne, essenziale ed “inutile”, splendente e insieme invisibile, certi che “l'essenziale è invisibile agli occhi”, come afferma il Piccolo Principe, e dunque – più che mai – invisibile sui banchi del Mercato, anzi invendibile, per fortuna, perché non mercificato e non mercificabile. [...] O si vuol credere (e far credere) che l'accesso alle due o tre Collane di (supposto) prestigio sia frutto (e premio) di/alla Vera Poesia? Sia autentico segno di “successo”? E quale? Personale o della “categoria”? Culturale o “mondano”? Glorioso o vergognoso? (Per le masse italiani essere poeti resta segno di pazzia, “diversità”, – semmai mondano “privilegio” –, incapacità di vivere, delirio, isteria, e chi più ne ha più ne metta). A mio avviso, il problema è uno solo, e sempre il medesimo: convincersi che la poesia abita *dove* vuole, sbuca *quando* vuole, àlita a proprio liberissimo piacimento, non guarda in faccia belli o brutti, giovani o vecchi, uomini o donne, “ignoranti” o “sapienti”, impiegati o docenti, casalinghe o accademici, Collane collaudate o piccole editrici artigianali: la Poesia (come lo Spirito) non conosce Miti, Riti, Mondanità, Convenienze. Sono, infatti, convinta che ci possa essere più poesia tra le inedite pagine di un severo-appassionato-oscuro-splendente poeta di bosco o di paese che nei ricchi volumi di certi ben reclamizzati, urbanizzati “poeti di regime”. [...] Ed è possibile che i poeti siano sempre e solo amici/nemici fra loro e che “gli amici degli amici” siano poeti e che i critici siano (il più delle volte) poeti e che quindi i poeti siano (amici dei) critici e che *anche* la poesia sia – troppo spesso – consanguinea al Potere, complice di qualche convenienza, camarilla, compiacenza?¹⁸

Ciò che potrebbe essere interpretato come sintomo di una certa “facilità” nel ravvisare e raccordare motivi dissonanti circa la scrittura l'editoria e la critica, diviene (anche a mezzo di un estroverso gioco retorico) espressione di una poetica: poesia, ci dice Bettarini, è tutto ciò che si pone come tale, a prescindere dal valore che le viene attribuito al suo apparire. Un valore che si chiarisce unicamente in opposizione alla logica di mercificazione che riduce l'eticità della scrittura a mero esercizio estetico. Occorre dunque attuare una selezione, sempre secondo Bettarini, che non sia preventiva, ma che tenga in considerazione anche il substrato socio-psicologico per cui l'individuo si avvicina alla poesia in quanto mezzo d'espressione, lasciando che le scritture di seguito si distinguano da sole, perché solo il tempo si porrà tra di loro come giudice. Forse varranno ancora, in aggiunta, le parole di Giovanni Giudici che in un intervento passato sotto il titolo di *Chi scrive questi brutti versi?*, sosteneva:

¹⁸ M. Bettarini, *Senso e funzione della poesia nella società attuale*, «Pagine», n. 18, settembre-dicembre 1996, p. 14.

Sembra che si scrivano molti versi. Chi li scrive? Un tempo (almeno così voleva il luogo comune) erano adolescenti linfatici e incomunicanti, maestri di provincia o zitelle monomaniache (una si chiamò perfino Emily Dickinson). Ma oggi questi personaggi non esistono più come tali, ovvero hanno assunto altre vesti, si sono moltiplicati; a scrivere i versi anonimi di cui parlo (al di qua della stampa e della cosiddetta attività letteraria) sono in parte gli stessi ragazzi e ragazze che si affollano in piazza o vivacchiano di lavori arrangiati o scontano in vario modo la loro emarginazione. [...] La giovane collaboratrice letteraria di un quotidiano della «nuova sinistra» mi dice che al giornale arrivano moltissime poesie di giovani operai, di studenti, di donne: lettori che si autocandidano autori. Ma per chi? Per quale destinatario? In vista di quale giudizio?¹⁹

Sebbene lontane nel tempo, e reduce forse di quella seconda ondata di rivolta – dopo il '68 – costituita dal Movimento del 1977, il pensiero di Giudici conserva la sua validità anche quando viene ricondotto, come nel nostro caso, a situazioni molto più recenti. L'attesa di un "giudizio", rappresenta forse uno dei motori etici della progettualità in scrittura (se non l'unico nel nostro mondo), e questo può essere rilevato solo attraverso una analisi critica adeguata. E proprio alle forme della critica e alle sue funzioni è necessario rivolgersi, ancora, esaminando le rassegne e le proposte di poesia che fanno comunque di una rivista una rivista militante.

Per tornare al caso di «Pagine», la mancanza dichiarata di finalità critiche (la forma più compiuta si ritrova forse nell'unico saggio davvero militante proposto dalla rivista – ovvero *Sullo stato della nuova ricerca in Italia* di Filippo Bettini²⁰) risulta invalidata, come si è cercato di notare, dal procedimento stesso della selezione dei testi. L'unico limite che semmai si ravvisa (ma questo costituisce di per sé il punto di forza della rivista, se la si legge col beneficio del "repertorio") è quello di non fornire al pubblico alcuno strumento di supporto nella lettura dei testi: si genera così una commistione di voci non pre-ordinate, cui segue un sommario livellamento delle singole personalità poetiche, che risultano affidate unicamente all'indagine testuale. Per dare in breve dimostrazione di quanto appena affermato, si prende a campione il fascicolo n. 1 (gennaio-aprile 1991) di «Pagine» dove è ancora possibile individuare una sorta di ordine tra i "Poeti italiani" di cui vengono pubblicati i testi: in un primo blocco, infatti, vengono raccolti i poeti che hanno già ottenuto dei riconoscimenti e il cui percorso è già stato segnato anche dalla critica ufficiale (Amelia Rosselli, Edoardo Cacciatore, Dario Bellezza, Vivian Lamarque), mentre in un secondo e omonimo spazio si trovano autori meno noti o esordienti (Bianca Dorato, Paola Febbraro, Alberto Pisanu, Stefania Portaccio). Se confrontiamo questa impostazione con quanto avviene nei numeri successivi, le differenze sono evidenti: sul n. 7 (gennaio-aprile 1993), ad esempio, compaiono in un unico insieme Luciano Erba, Gianfranco Palmery, Antonella Mei, Luciano Roncalli, Stefania Morgante e Biagio Cepollaro. Disambiguando: Luciano Erba

¹⁹ G. Giudici, *Chi scrive quei brutti versi?*, in ID., *La dama non cercata*, cit., p. 77.

²⁰ Cfr. F. Bettini, *Sullo stato della nuova ricerca in Italia*. "Gruppo '93 e oltre", «Pagine», n. 3, settembre-dicembre 1991.

(classe 1922) è di certo il nome più noto fra quelli indicati, legato alla “linea lombarda” di anceschiana memoria, e in seguito collocato da Raboni, per la «leggerezza» e «l’aridità quasi minerale del segno» e della sua scrittura, nella sezione della *Storia della letteratura italiana* Garzanti dedicata ai *Poeti del secondo Novecento*²¹. Gianfranco Palmery, direttore e fondatore della rivista «Arsenale» tra il 1984 e il 1989, gode di una collaborazione frequente con «Pagine» – come nel caso delle “Anteprime” dei *Sonetti domiciliari* (Il Labirinto 1994) e *Giardino di delizie e altre vanità* (ivi 1999), curate rispettivamente da Vincenzo Anania (n. 10-11, 1994) e dall’autore medesimo (n. 26, 1999). Cepollaro (classe 1959), invece, fa parte di quell’area sperimentale individuata dal saggio di Bettini cui si è precedentemente fatto accenno, ed è redattore della rivista d’avanguardia «Baldus» (assieme a Mariano Bàino e Lello Voce); ma va ricordata, ancor prima, la sua frequentazione col gruppo della rivista napoletana «Altri Termini» diretta da Franco Cavallo, nonché *Scribeide*, libro in versi uscito nel 1993 per Manni, con prefazione di Romano Luperini. Per il resto non si hanno notizie più certe riguardo a Mei, Roncalli e Morgante: non bastano le note bio-bibliografiche riportate assieme ai testi a chiarirne le implicazioni e il possibile interesse in termini di poetica, e ciò che ne risulta sembra quasi irrilevante sul piano critico.

*

Forse è giusto ricordare, allora, l’iniziativa promossa da una rivista di settore criticamente ben assestata – nella ricerca e nell’individuazione dei possibili “linguaggi della realtà” e “del presente”, senza implicazioni con un preciso modello politico-culturale e dialettico trascendente l’esperienza del letterario – come «Nuova Corrente», benché il riferimento si sposti di un decennio e cada ancora agli inizi degli anni Ottanta. Seguendo la strada avviata da Anceschi col n. 1-2 della sesta serie de «il verri» (settembre 1976), dove si offriva un panorama, anche antologico, della poesia italiana contemporanea adeguatamente corredato da una serie di interventi e dichiarazioni²², la

²¹ Cfr. G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. II, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Garzanti, Milano 1987, p. 217.

²² In *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, Luciano Anceschi rende ragione dell’operazione compiuta (e in corso d’opera) attraverso i due fascicoli del «verri» così composti: «Cogliere, [...] ancora una volta, un gesto attivo, il momento di una realtà inattesa, qualche cosa che comincia a vivere o sta per nascere... Così, il *verri* riprende il costume di una attenzione alla poesia che non sia soltanto di discorso critico, ma anche di impegno nella indicazione dei testi. Vuol fare scelte, a suo modo, motivate; e, dunque, suggerisce un ordine di relazioni specifiche tra il passato e il futuro» (cfr. «il verri», n. 1, settembre 1976); chiarendo poco dopo che «Ignorare il passato è un poco ignorare se stessi; e Jakobson ha parlato di sincronia in un modo che, a certe condizioni, riesce a comprendere anche ciò che diciamo passato» (ivi, p. 9). Tale presupposto trova eco in quanto, sullo stesso numero della rivista, Giovanni Giudici, stringendo i nodi di una tradizione a breve termine che non ha più punti di riferimento, scrive: «Se tengo presenti altri scrittori più giovani, mi sembra del resto che concetti come quelli di normatività o di tendenza poetica siano oggi salutarmente in crisi, almeno in quella fascia di risultati che tendiamo a riconoscere come significativi perché in crisi e, più in generale, il concetto stesso di modello di riferimento, o meglio, perché i modelli hanno subito in tutti i campi un processo di

redazione di «Nuova Corrente»²³, dispone sui nn. 88 e 89 del 1982 un vademecum di *Poesia per gli anni 80*. Stefano Verdino, nella *Presentazione* ai volumi, ricordando l'esperienza anceschiana di sei anni prima, sottolinea l'importanza di un'impronta critica riconoscibile, attribuendo a quest'esperienza un valore codificato: «Proprio perché non si crede al bazar e all'indistinto, all'irenismo che involgarisce e appiattisce il quadro polivalente [della poesia contemporanea], *Nuova Corrente* ha voluto costruire questi due volumi che vogliono essere un atto *critico* nei confronti di una situazione che si è venuta maturando»²⁴. Chiarendo i propositi che hanno guidato la scelta e la pubblicazione di testi di Cesare Greppi, Nanni Cagnone, Cesare Viviani e Milo De Angelis²⁵ (più i due “meno noti” Giuseppe Mercenaro –apparso sull'«Almanacco dello Specchio», n. 10, 1981 – e Marco Ercolani²⁶), Verdino sottolinea inoltre che

frantumazione» (G. Giudici, *Primo: non strafare*, ivi, p. 120). Se da una parte questo modello euristico di riferimento di risolve in una sostanziale impossibilità di rappresentazione della poesia contemporanea – allora, ma anche adesso –, dall'altra essa costituisce, sempre a detta di Giudici, un incentivo che corrobora margine di “sperimentazione” del singolo, svincolato da una Tradizione troppo pressante. Forse è opportuno ricordare (tra quelli di Luzi, Sereni, Porta, Sanguineti, Giuliani, Zanzotto, ecc.) anche l'intervento di Roberto Sanesi, il quale in clausola scrive: «Possiamo forse parlare di una nuova tradizione in atto, quella post-poetica, non anti-poetica, e all'interno del proprio farsi del tutto consapevole delle inevitabili frantumazioni, galleggiamento apparente d'oggetti fra loro dissociati, ecc. Ma una volta accertato che si tratta di pensiero (sistematico, come una filosofia sistematica, una filosofia intesa come arte piuttosto che il contrario), e che ogni sistema non ha appunto più ragione d'essere in quanto non può reggere al cannibalismo dei principi di conoscenza se ogni idea, pensiero, ecc., si genera velocemente da altre idee, pensieri, ecc., il procedere a scatti del discorso, convulso, mutilato, incompleto, per argomentazioni aforistiche magari, con un fondo di esorcismo, risponde all'esigenza di dire tutto ciò che si può dire» (R. Sanesi, *Paragrafi sulla poesia*, ivi, p. 129). Tali istanze vengono poi esemplificate, nel fascicolo gemello (n. 2, settembre 1976) de «il verri», nel quale vengono rappresentati, relativamente al titolo preposto (*Novissimi, e dopo*): Edoardo Sanguineti (*Postkarten*), Nanni Balestrini, (*Riuscirà la signorina Richmond a passare attraverso la cruna di un cammello?*), Antonio Porta (*Passaggero*), Guido Guglielmi (*Décuplage II*), Lamberto Pignotti (*Illustrazioni*), Adriano Spatola (*Da «Diversi accorgimenti»*), Corrado Costa (*Da «Le nostre posizioni»*), Carlo Alberto Sitta (*Da «Animazione»*), Mario Biondi (*Dissonanza*), Valentino Zeichen (*Da «Area di rigore»*), Giuseppe Conte (*L'ultimo aprile bianco*), Milo De Angelis (*Movimenti brevi*), Cesare Viviani (*Da «Piumana»*); mentre nella sezione saggistica si leggono gli scritti di Barilli, Conte, Curi, Dorfles, Guglielmi, Lentegre, Pignotti, Vassalli, Giuliani, Graffi, Lorenzini, Anceschi, Artioli, variamente impegnati a definire lo statuto della poesia “novissima” e le sue implicazioni nei confronti della generazione successiva (nonché le varie differenze).

²³ In quegli anni, oltre al fondatore Mario Boselli, facevano parte del Comitato Direttivo: Giuseppe Sertoli, Enrico Tacchella, Stefano Verdino e Luisa Villa. Mentre tra i collaboratori figuravano: Stefano Agosti, Massimo Cacciari, Jacques Derrida, Fabrizio Derrida, Maurizio Ferraris, Claudio Magris, Giorgio Patrizi, Franco Rella, Gianni Vattimo; ciò a testimonianza del profondo interesse socio-linguistico e filosofico che animava, appunto, la ricerca condotta sulla e attraverso la letteratura, con uno sguardo doppio rivolto alle forme della scrittura nel tempo della “decostruzione” (Derrida) e del “pensiero debole” (Vattimo e Cacciari).

²⁴ S. Verdino, *Presentazione a Poesia per gli anni 80*, «Nuova Corrente», n. 88, maggio-agosto 1982, p. 236.

²⁵ Il punto fondamentale che allaccia la poesia di Greppi, Cagnone, Viviani e De Angelis alla tradizione degli anni Settanta è così riassunto: «La crisi della posizione classica del soggetto ha provocato così l'assai significativa logorrea dell'ultimo Montale, la melodrammatica caccia all'identità dell'ultimo

Se l'antologia è una scelta *personale* dei Curatori, il volume di saggi è stato progettato come una tribuna aperta sia per il metodo sia per il gusto e la valutazione, allo scopo non tanto di sondare ecletticamente vari pareri quanto di illustrare in modo pluriprospectico e su più punti (aspetti sociologici, linguistici, tematici, ecc.). [...] Ciò vuol dire per noi adempiere a un compito essenziale per una rivista (quale il presentare *nuovi testi*), ma non si è voluto (né si vorrà) promuovere una tendenza, che ciò sarebbe profondamente estraneo alla tradizione di *Nuova Corrente* e alla sua funzione.²⁷

Nonostante si mantenga una certa distanza dall'assecondare una linea precisa di poesia – anche se le matrici dei quattro poeti non sono così diverse e sono pertinenti tutte alla dimensione simbolico-mallarmiana della poesia, a parte alcune riserve per lo sperimentalismo di marca neoavanguardistica del primissimo Viviani de *L'ostrabismo cara* (Feltrinelli 1973) –, viene esplicitato appunto il senso e la funzione costitutiva all'interno della tradizione (pro o contro) che una rivista dovrebbe avere, contribuendo a chiarire quadri o panorami, tenzoni o tendenze, programmi e manifesti, pur senza cedere al vezzo di mettere insieme le carte auspicando un fantomatico *tout se tient*. La misura

Caproni, l'esperienza del sosia nei testi più riusciti e meno commossi elegiacamente di Giudici, il dilagare di un linguaggio che ci parla in Zanzotto, ovvero d'altro lato, in positivo, le nuove aggregazioni di voci multiple nella poesia di Luzi (fino a concretarsi in dramma) e le particolari e complesse soluzioni del linguaggio di Porta (erotico-cannibalico da un lato, come superamento – anche drammatico – della soglia dell'io; postumo dall'altro, nella frequenza epistolare). Ora per gli anni '80 questi poeti presentati prospettano una nuova aggregazione della lingua (magari nel montaggio e nella composizione di Viviani) al di là del soggetto parlante (giacché anche De Angelis che è più teso a dare le ragioni del dominio del soggetto, nella sua misura tragica lo rende ben altro rispetto all'io dicente)» (S. Verdino, *Presentazione a Poesia per gli anni 80*, cit., p. 244-245). In particolare, Verdino fa spesso riferimento al concetto di "realismo" che accomuna i quattro poeti antologizzati, individuandone un presupposto imprescindibile nel carattere di fondazione o rifondazione che la loro scrittura attua attraverso diversi percorsi: la musica barocca di Greppi, la dialettica liminare e costitutiva in Cagnone, la psicanalisi e la forma in Viviani, l'incisività del margine e della mediazione dell'immagine per De Angelis.

²⁶ Di Marco Ercolani, in linea con i propositi sopra riassunti di «Nuova Corrente», si può ricordare – per individuare quantomeno i motivi di poetica di rilievo, per il suo inserimento nella rivista – quanto scrive nell'introduzione al suo volume *Fuoricanto*, sicuramente successivo, ma di utilità: «La poesia contemporanea non ha, oggi, né maestri né linee da seguire. Può, però, proporre una sfida: rinunciare ad appagarsi della sua autonomia linguistica, facilmente raggiungibile grazie alle comuni *tekné* poetica, e rivelarsi come modo – *imperfetto ma rigoroso* – di "intelligere" il mondo attraverso il linguaggio. Il poeta dovrebbe indicare i modi in cui la *materia* delle proprie parole – cioè i toni, i ritmi, le *phonai* del linguaggio – convive con la *materia* del proprio "sentire" – emozioni, pensieri, significati. La parola poetica, attraverso la discontinua e tormentosa necessità delle sue leggi interne, vive la necessità, altrettanto discontinua e tormentosa, delle passioni che la modellano. Il poeta è chiamato a un gesto, a una revisione in cui, fuori dalla *parola* ma vincolato alle sue leggi, riviva il cortocircuito fra suono e senso come atto di ri-trasformazione e ri-nominazione del mondo» (M. Ercolani, *Il disagio della perfezione*, prefazione a ID., *Fuoricanto. Note di lettura per alcuni poeti contemporanei*, Campanotto, Udine 2000, pp. 7-8).

²⁷ Ivi, p. 237.

in cui si chiariscono le dinamiche interne alla storiografia letteraria, si capisce, passa anche da questo livello di pensiero e di cultura formato (e informato) sui periodici e sulle riviste, nella loro diversa natura. Rimanendo nell'alveo di «Nuova Corrente», questa volontà di stabilire un canone rispetto ai tempi in cui la rivista si trova ad operare, è testimoniato inoltre dai due repertori bibliografici di poesia criticamente predisposti sempre da Verdino, in altrettante occasioni. Tra il 1993 e il 1999, infatti, egli compila due cataloghi che hanno una certa utilità per il lettore (inteso sia come lettore in senso stretto, che come critico), raccordando, nella sintesi preliminare anteposta alle tavole bibliografiche allestite, i motivi – e le chiavi di lettura – che ne offrono una possibile formula interpretativa. In particolare, nel primo dei due *Annali di poesia italiana*, che contempla il periodo 1985-1993, Verdino traccia un profilo sintetico della poesia recente rintracciando cinque aree semantiche che costituiscono altrettanti (e interattivi) canoni della nostra tradizione, per lo più afferenti alle declinazioni plurime del genere lirica. In particolare, vengono messi in evidenza: la “lirica senior” di Giudici e Merini; il cantare poematico di Bertolucci e Spaziani; il dialetto di Baldini; i “quattro di «Nuova Corrente» 1982”: Greppi, Cagnone, Viviani, De Angelis; le novità dissimili dei neo-dialettali Scataglini, Serrao e Grisoni; la scrittura “luziana” di Franca Bacchiega; la coerenza espressiva e rigorosa di D’Elia²⁸. Certo è più complessa, e anche meglio articolata, la rete di nomi e voci individuate sulla seconda serie degli *Annali* (1994-1998), e basta scorrere le fitta paragrafazione per averne da subito un’idea: ma è sul finale che Verdino arriva ad una sintesi di non poco conto per gli anni centrali dell’ultimo decennio del secolo. Tra le conclusioni avanzate sul n. 123 di «Nuova Corrente» (1999), infatti, si legge:

Domina, indiscutibilmente, una tendenza alla formalizzazione del verso e se il consistente ritorno di endecasillabi e rime è un dato ormai comune (ed anche un contrassegno di identità artigiana che si vuol preservare) ed indubbiamente gradito, più arduo è sottoscrivere la ricchissima elaborazione di artifici e invenzioni cui abbiamo assistito. La ricca varietà dà anche il sospetto del bisogno di una sigla di marca, che non sempre è invenzione necessitata dalla scrittura e spesso risulta trovata ed abile e magari piacevole artificio. I poeti interessanti comunque non sono pochi ed oltre le notevoli conferme delle voci consolidate (da Luzi a Viviani, da Zanzotto a Conte, da Giudici a Benzoni, da Raboni a Magrelli), in questi quattro anni dobbiamo registrare l’eminenza di due autori, che per quanto attivi da tempo, hanno avuto solo nel cuore degli anni Novanta, il loro battesimo nazionale: Franco Scataglini ed Eugenio De Signoribus, forse non a caso due marchigiani, se le Marche, anche per tutta una serie varia di iniziative culturali sulla poesia, sono probabilmente una delle migliori officine della poesia di quest’ultimo scorcio di secolo. Dopo vi è forse la Campania di Sovente e Frasca, con i suoi virtuosismi accesi, ma in genere non gratuiti.²⁹

²⁸ Cfr. S. Verdino, *Annali di poesia italiana 1985-1993*, «Nuova Corrente», n. 112, 1993.

²⁹ S. Verdino, *Annali di poesia italiana 1994-1998*, «Nuova Corrente», n. 123, 1999, pp. 212-213.

L'impressione di non trovarsi di fronte all'ennesima "hit parade" di comodo o di servizio, è confermata dalla lunga serie di autori e di questioni che vengono dibattute prima di approdare a simili conclusioni: secondo Verdino, in particolare, le forze innovative che discendono dalla tendenza alla rifondazione del verso sono in grado di resistere alla «koinizzazione» di cui dichiara affetta la collana dello "Specchio" mondadoriano. Ai poeti pubblicati da Mondadori, infatti, viene attribuita in genere una definizione di marca postmoderna che coincide coi caratteri di una (vera o presunta) uniformità nello stile, senza tuttavia approfondire i singoli casi e, a nostro avviso, un po' pretestuosamente³⁰. Se l'invito, infine, è quello di «leggere semplicemente e quanto più possibile», prima ancora di «elaborare schemi teorici e critici»³¹ sulla poesia degli ultimi trent'anni, Verdino infine non si risparmia dal compilare la propria teoria di "classici", guardando in particolare a Luzi, Zanzotto, Giudici, e allargando l'orizzonte verso "nuove voci" interessanti sulla scena attuale con i nomi di Gabriele Frasca, Enrico Testa, Riccardo Held e Anna Cascella.

A distanza di qualche anno, allo studio di Stefano Verdino fa seguito un altro numero interessante di «Nuova Corrente», in cui Paolo Zublena – uno dei curatori della ponderosa antologia *Parola plurale* (Sossella 2005) – allestisce la rassegna dei *Nuovi poeti italiani*, da lui stesso prefata e accompagnata da uno scritto di Giancarlo Alfano. Nel redigere il proprio elenco di autori e proposte, Zublena sottolinea che tutti i poeti da lui indicati sono nati dopo il 1963, e quindi compie un passo ulteriore rispetto ai repertori critico-bibliografici approntati da Verdino. Il dato più interessante che emerge coincide con il tentativo di definire alcune genealogie a brevissimo raggio certe e definibili, tali da poter individuare tradizioni contigue, se non convergenti:

Nell'intreccio degli anni '80 e dei primi '90 si assiste a una manifestazione spettacolare della blochiana 'contemporaneità del non contemporaneo'. Le poetiche dell'assenza dei grandi vecchi (tra grande stile, maniera e sordina), il manierismo dei neometrici, lo stile semplice della scuola romana e dei poeti di "Scarto minimo", la continuità con la grande tradizione tragico-simbolista (coltivata da molti apprendisti stregoni, eccezion fatta per la forte figura dominante di Milo De Angelis), la stagione del medio Viviani – caratterizzata da un ellittico disegno drammatico-narrativo, l'*avant-pop* (Ottonieri) dei poeti di *KB*, il plurilinguismo organizzato e l'espressionismo dei più programmatici tra gli aderenti al Gruppo 93, il post-lirismo raziocinante-geometrico del primo Magrelli, le esperienze diversamente appartate di autori che solo più tardi troveranno una canonizzazione (il mondo linguistico straniato di Eugenio De Signoribus – oggi

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 192: «La scrittura post-moderna ha esteso i suoi territori, con un effetto di koinizzazione che presenta un vasto fronte, cospicuamente presente nello "Specchio" mondadoriano, dove afferenti da diverse storie tendono a perdere gli originali e diversi connotati e a modularsi su un tono dichiarativo e su uno standard linguistico. L'esito è spesso il grigiore e il rilassamento verso l'oratoria, per quanto contraffatta da affabulazione, narrazione o ironia (Frabotta, Mussapi, Zeichen). Meglio allora puntare sempre sui precursori, come Conte e la Valduga, più intriganti e suggestivi nel loro estremismo».

³¹ Cfr. *ivi*, p. 213.

pienamente assunto nel novero dei grandi –, il neolirismo extramaterno di Riccardo Held, lo sperimentalismo freddo di Giuliano Mesa): *tutto convive nel crescente disinteresse della macchina culturale, sempre più prona alle esigenze del mercato e della società dello spettacolo*. Chi viene dopo, crescerà nel deserto di regole, del compiuto vuoto normativo. E molti, come chi si disinteressa dell'esempio fornito da una generazione precedente troppo composita, anarchica e plurale – e, non lo si scordi, malamente descritta da una critica militante inadempiente –, si rifugeranno nell'ordine dei nonni [...], cioè degli autori nati negli anni '10 e '20 già canonizzati negli anni '60, nonché di alcuni coevi *outsider* riportati in maggiore evidenza da una nuova attenzione critica.³²

Il problema della canonizzazione, dunque, affianca il discorso critico, all'interno della rivista, nella misura in cui la tracciabilità dei percorsi scelti individua alcune zone contestualizzabili in ambito storiografico: solo in questo modo, sembra suggerire Zublena, è possibile procedere contro l'indeterminazione derivata dalla quantità dei materiali che giungono al vaglio del giudizio, stabilendo appunto degli ordini e delle priorità secondo un cammino inverso che dai figli risale verso i padri fino a stabilire i modelli dominanti. Sulla base di questa ipotesi critica, quindi, vengono introdotti i "giovani poeti" (o "poeti giovani", in base al dato anagrafico), assecondandone le diverse prospettive, per cui, ad esempio, Stefano Raimondi viene inserito nell'orbita tra De Angelis e Cucchi; Giovanna Frene è collocata sulla scia di Zanzotto; la scrittura di Alessandro Di Prima, invece, viene avvicinata a quella di Giudici e Celan. Una matrice lombardo-sereniana, poi, è rilevata da Zublena nella poesia di Andrea De Alberti, "finitimo" di Massimo Gezzi, nei cui testi, però, si fonde e prende nuova forma il modernismo europeo. Di Paolo Maccari viene evidenziata la cifra tozziano-espressivistica, nonché l'influenza del magistero di Bartolo Cattafi. Andrea Inglese corregge i modi dell'avanguardia con una riflessione epistemologica che rende lucidi i suoi tagli ironici ed icastici, in misura diversa dal ricorso all'invettiva (con accenti pasoliniani) di Flavio Santi. Per un nucleo di donne e poetesse, infine, si ricorre alla formula della corporalità "estrovertita": sia essa derivata dalla mistica della Beata Angela da Foligno in Lo Russo; dall'impasto volponiano in Laura Pugno; dall'immersione di una soggettività forte nella mobilità del linguaggio avanguardistico come nel caso Florinda Fusco; o da esempi *confessional* (Plath, Sexton) per Elisa Biagini³³. Insomma, descrivere i campi (aperti) dell'indagine sulla poesia, in un nodo

³² P. Zublena, *Chiusure ospitali e altre forme di disseminazione*, in *Nuovi poeti italiani* (a cura dello stesso), «Nuova Corrente», n. 135, 2005, pp. 11-13 [il corsivo è nostro].

³³ Si dà qui in nota l'elenco completo degli autori presenti nell'antologia di Zublena, rimandando al confronto sulle specificità dei poeti citati (e non) al fascicolo di «Nuova Corrente» (n. 135, 2005) da una parte, e dall'altra all'antologia *Parola plurale* (a cura di G. Alfano [et al.], Sossella, Roma 2005), in corso di pubblicazione quando viene stampata la rivista. Gli autori che vanno a costituire i depositi (le «s(f)oglie dell'io» - come le chiama Giancarlo Alfano nella sua nota incipitale) della tradizione presente nelle sue forme e nella sua specificità di soggetto sono: Vitaniello Bonito, Edoardo Zuccato, Rosaria Lo Russo, Stefano Raimondi, Marco Berisso, Nicola Gardini, Andrea Inglese, Giovanna Frene, Andrea Raos, Marco

assolutamente cruciale come quello degli anni Novanta (fine secolo – fine millennio – alba di una nuova era) risulta assai gravoso, da un lato – il più semplicistico – per la vicinanza dei tempi in esame; dall’altro – il meno ovvio – per il confluire non discreto di presenze e voci in un avvicendamento generazionale che quasi forza i limiti stessi della definizione di generazione, per attribuire invece maggior valore ad un vago inquadramento tassonomico stabilito dalle collocazioni editoriali.

*

In un continuo scambio tra i termini cronologici dati (gli anni Novanta) e i loro “immediati dintorni” (soprattutto gli anni Ottanta che ne costituiscono il precedente fondamentale per la storiografia – e la stratigrafia – poetica), è possibile muoversi secondo una direzione argomentante che contempli le relazioni tra i fatti di poesia e la “macchina delle riviste”, trascurando, almeno in parte, la necessaria diacronia che delimita le varie vicende editoriali, e preferendo coglierne il senso in un ambito di concentrazione (e di riflessione) sincronica. Con ciò si intende ora far riferimento al piano biennale con cui i “Quaderni” di «Discorso diretto» promuovevano la “nuova poesia” tra il 1980 e il 1981: sotto questa insegna, infatti, i volumetti curati dal gruppo redazionale – composto inizialmente, nel ’76, da Andrea Brigliadori, Enzo Demattè, Jolanda Insana, Aldo Piccolo, Paolo Ruffilli; e poi (dal n. 5, 1983) ristretto al coordinamento di Piccolo e Fini, mentre la cura è affidata al solo Ruffilli – radunano un campionario il più possibile ampio di poesia, al fine di colmare eventuali lacune e omissioni segnate della critica ufficiale e dalle iniziative editoriali di maggior rilievo. Qui, del resto, ci muoviamo in un contesto volutamente e fortemente critico: la misura debordante delle scritture promosse è indice (quasi militante) della volontà di costituire non un canone, ma uno strumento bibliografico in grado di sostenere chi voglia metter mano alla variegata produzione poetica di quegli anni, per ordinarne i diversi sviluppi. L’*Editoriale* che apre il Quaderno n. 2 – il numero che propriamente dà avvio alla formula antologizzante di «Discorso diretto» – mette in evidenza che:

Nel fare poetico, si è imposta progressivamente una libertà straordinaria, di progetti, di poetiche di lavoro, solo qualche anno fa impensabile. Mai sono riuscite a convivere, contemporaneamente autorizzate, piste poetiche tanto diverse tra loro. Il che, intendiamoci, è positivo; avendo però l’accortezza di ricordare che, se anche tutto è lecito in poesia, ciò non significa che tutto abbia lo stesso valore. In questo equivoco, in fondo, sta la contraddizione in cui si dibatte oggi la poesia, che resta, nonostante tutto, la più radicale delle scommesse; pur nell’azzeramento a cui si è rassegnata e nell’omogeneizzazione in cui vive. E ad omologare questa situazione purgatoriale, contribuiscono proprio operazioni come le antologie/repertori, in cui accade sempre che ciascun poeta resti schiacciato a puro dato bibliografico, per la

memoria di futuri specialisti, e non, invece, consegnato come testo alla lettura di possibili interlocutori. Ecco il dramma della poesia, oggi: scoprire di contare più come oggetto del discorso metalinguistico che come testo tout court.³⁴

I testi diventano allora – nella loro quantità – il centro di gravitazione prospettica, mentre alle apposite note biobibliografiche sui singoli autori, che chiudono ogni fascicolo, viene demandata l'effettiva e concreta possibilità di determinare i connotati di poetica che sottostanno agli esiti poematici. Varie infatti sono le modalità espressive o tecnico-retoriche rappresentate, e distribuite in un ordine strettamente alfabetico: nel primo dei tre quaderni dedicati alla “nuova poesia” vengono accolti Dario Bellezza, Mariella Bettarini, Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Giuliano Dego, Angelo Lumelli, Èlia Malagò, Amelia Rosselli, Paolo Ruffilli e Cesare Viviani³⁵; nel secondo, a loro volta, Mario Baudino, Annalisa Cima, Franco Cordelli, Alberto Di Raco, Angelo Maugeri, Elio Pecora, Raffaele Perrotta, Paolo Prestigiacomo, Giovanni Ramella, Gregorio Scalise, Gino Scartaghiande, Gabriella Sica³⁶; nel terzo, a chiudere il cerchio dei primi trentasei nomi: Alfonso Berardinelli, Donatella Bisutti, Ennio Cavalli, Pier Massimo Forni, Vivian Lamarque, Mario Lunetta, Francesco P. Memmo, Aldo Piccoli, Folco Portinari, Giovanni Ruggiero, Angelo Scandurra, Carlo Villa³⁷. Non varrà qui però l'impressione di trovarsi per l'ennesima volta di fronte ad una scelta arbitraria, quanto labile o indotta, poiché i curatori ci avvertono:

Come è stata fatta la scelta degli autori? Ci siamo rivolti agli ex-abbonati e ai loro amici, tutti tra i diciotto e i trent'anni; abbiamo spedito loro circa duemila schede, con un centinaio di nominativi di poeti tra i quali ciascuno scegliesse i dodici poeti che riteneva più indicativi. Abbiamo raccolto in risposta, ottocentocinquantasei schede e [...] sono [così] risultati i dodici poeti più votati. Non c'è dubbio che ogni criterio di scelta (anche questo secondo referendum) sia contestabile con buone e valide ragioni; dunque, proposte come questa si danno sempre e solo come indicative.³⁸

³⁴ Cfr. *Editoriale*, «Discorso diretto». Quaderno 2, Canova, Treviso [1980?], pp. 8-9.

³⁵ Cfr. *ivi*.

³⁶ Cfr. «Discorso diretto». Quaderno 3, Canova, Treviso 1981.

³⁷ Cfr. «Discorso diretto». Quaderno 4, Canova, Treviso 1981.

³⁸ Cfr. *Editoriale*, «Discorso diretto». Quaderno 2, *cit.*, pp. 9-10. A tale rilievo, comunque, si può aggiungere constatazione che chiude l'editoriale: «I poeti che presentiamo testimoniano adeguatamente delle diverse piste che la “nuova poesia” segue in questi anni, in Italia. E a ragione si può dire che la poesia che essi fanno è *nuova*; nuova, nel senso che la sua appartenenza al presente si concretizza in elementi e caratteri che presuppongono il primo momento di un altro ciclo e sottolineano un'originalità suscettibile di estendersi a singolarità e irripetibilità; nuova, in rapporto anche con l'idea di sostituzione totale, già come semplice riferimento temporale di successione, rispetto a quanto si è fatto in poesia prima di loro» (*ivi*, p. 10).

All'interno di quello che appare come un *unicum* nel suo genere – lo stesso titolo de *Il pubblico della poesia* di Cordelli e Berardinelli è stato infine assunto dalla critica come specchio di una realtà in cui l'unico pubblico della poesia è in realtà quello dei poeti³⁹ – si coglie un movimento spurio, che travalica le possibilità mediatiche cui si affida gran parte della poesia nella sua diffusione “pubblico-pubblicitaria”: l'esperienza forse più simile che si possa rintracciare, anzi ancor più pervasiva, è stata quella del programma televisivo “Poeti in gara” (1989), ideato da Giorgio Weiss all'interno del settimanale culturale “L'Aquilone”, diretto e condotto da Claudio Angelini sul primo canale della RAI, che prevedeva lo “scontro” ad eliminazione diretta tra sedici poeti⁴⁰. A prescindere da questo, comunque, si accompagna una generale sfiducia da parte del gruppo di «Discorso diretto» nei confronti dei centri “istituzionali” che dovrebbero promuovere la poesia (l'editoria, l'accademia) selezionandone le forme aperte al nuovo e insieme quelle aperte ad una dialettica con la tradizione del passato: ne è un esempio il catalogo delle principali collane di poesia (trentasei in tutto⁴¹) attive in quegli anni che Ruffilli e

³⁹ È fuori di dubbio che l'antologia di Cordelli e Berardinelli costituisce, oltre ad uno spartiacque generazionale utile a marcare la nuova generazione di poeti nati per lo più negli anni Quaranta e attivi a partire dagli anni Settanta, anche un'implicita ottemperanza verso quella nuova forma di comunicazione che, mettendo “in rete” (per rilevanza anagrafica, più che stilistica) le scritture, ne individua le potenzialità prima di tutto a livello di interazione e, solo in un secondo momento nel rapporto con il lettore. Di fatto, un lettore che, a quell'altezza di tempo (ma ci potremmo riferire anche al nostro presente, come al passato che ha preceduto quell'esperienza) è prima di tutto un lettore interessato, in quanto egli stesso poeta, secondo una formula di “networking” che, da quel momento in poi, privilegerà la nascita di vari circuiti autoreferenziali (i cosiddetti “gruppi” o, peggio, le “scuole”) che, a livello critico, segneranno l'avvento di una modalità nuova, sia in termini recensori che analitici, dell'ermeneutica testuale, sempre più vicina a logiche di *koiné*, quando non clientelari.

⁴⁰ All'interno del programma “L'Arcobaleno” Giorgio Weiss ideò dapprima una rubrica sulle bizzarrie linguistiche e su vecchi e nuovi esempi di poesia, denominata “La Coda dell'Occhio” e, successivamente, una gara ad eliminazione diretta tra poeti – impegnati a leggere di volta in volta una loro composizione – condotta da Claudio Angelini con la partecipazione di Fiamma Betti. Il pubblico, votando da casa, decretava il poeta che vincendo lo scontro sarebbe passato al turno successivo. L'invito di Weiss a rinnovare la formula dell'antica tradizione orale della poesia, sfruttando un mezzo che permette di raggiungere un pubblico il più possibile vasto e trasversale, fu accolto da sedici poeti tra i più noti in Italia: Dario Bellezza, Giovanna Bemporad, Piero Bigongiari, Giuseppe Bonaviri, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Margherita Guidacci, Vivian Lamarque, Valerio Magrelli, Dacia Maraini, Elio Pagliarani, Vito Riviello, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, Maria Luisa Spaziani, Valentino Zeichen, scesero in gara per un evento unico nel suo genere e mai ripetuto. Il torneo, se così si può dire, durò dal gennaio al maggio 1989, ed il voto popolare premiò Giovanna Bemporad e Giuseppe Bonaviri (due nomi tra quelli meno visitati dalla critica odierna).

⁴¹ Con i Quaderni 2 e 3, i curatori di «Discorso diretto» individuano un elenco di etichette editoriali di cui si dà notizia, secondo margini storiograficamente attendibili, almeno tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta: «Lo Specchio» (Mondadori), diretta da M. Forti; «Poesia» (Garzanti), diretta da A. Bertolucci; «Quaderni della Fenice» (Guanda), diretta da G. Raboni; «Poesia» (Feltrinelli), diretta da A. Porta; «Collezione di poesia» (Einaudi), diretta da F. Fortini e altri; «Società di Poesia» (comitato di lettura: A. Agosti, F. Cordelli, M. Cucchi, G. Pontiggia, M. Prina); «Quinta generazione» (Forum), diretta da G. Piccari; «Poesia» (Marsilio), diretta da C. De Michelis; «Lunario» (Scheiwiller), diretta da M. Costanzo e V. Scheiwiller; «abcdefghijklmnpqrstuvz» (Tam-Tam), diretta da A. Spatola; «Collana di poesia» (Rusconi), diretta da G. Forti; «I Testi» (Lacaita), diretta da L. Mancino; «Poesia» (Munt Press),

collaboratori individuano e segnalano ai loro lettori. Non solo, al *mare magnum* di titoli ed edizioni si somma l'effettiva impossibilità di decrittare i segnali dei tempi. Quindi, denunciando l'avversione nei confronti di un progetto antologico che si ponga come fondante rispetto alla complessa fenomenologia del presente culturale e poetico⁴², l'unica metodologia che «Discorso diretto» riconosce valida è quella che preferisce l'accumulazione alla selezione, cercando altresì «di non disperdere quei pochi valorosi, superstiti lettori di poesia»⁴³. Bisognerebbe chiedersi se l'operazione continuata nei *Quaderni* successivi al n. 4 corrisponda appieno con questo intendimento: dal n. 5, infatti, «Discorso diretto», rompe anche l'unico limite che si era posto – ovvero quello dei 12 poeti scelti per ogni fascicolo. Ciò sia detto col dubbio derivante da una logica di inclusione periscopica quanto non discriminante; e, tuttavia, alcune proposte segnalate sono accresciute in valore, relativamente a quanto la critica ha poi stabilito o andava di pari passo elaborando: tra i quindici poeti pubblicati sul n. 5 (1983) una nota di menzione va almeno a Luigi Ballerini, Raffaele Crovi, Remo Pagnanelli, Umberto Piersanti; nel n. 7 (1984), invece, su un totale di diciotto autori figurano Mario Benedetti, Eugenio De Signoribus, Valerio Magrelli, Roberto Mussapi, Tiziano Rossi e Cesare Ruffato; dal n. 8 (1984), emergono i nomi di Alberto Bertoni e Rosita Copioli.

diretta da R. Sanesi; «Quaderni di Galleria» (Sciascia), diretta da L. Sciascia; «Testi/poesia» (Bertani), diretta da G. Bertani; «Secondo Novecento» (Rebellato), diretta da U. Fasolo; «Qui poesia contemporanea» (Seledizioni), diretta da F. Tralli; «Poeti» (Umbria Editrice), diretta da A.C. Ponti; «Biblioteca della doppia lettera» (Nuovedizioni Vallecchi), diretta da P. Manetti; «Poesia» (Savelli), diretta da G. Majorino e R. Roversi; «I nuovi libri» (Lalli), diretta da A. Sacripante; «la curva catenaria» (Laboratorio delle Arti), diretta da D. Cara; «Invenzione» (Città Armoniosa); «Il liocorno» (Bastogi), diretta da B. Sablone; «I Quindici» (Valenti), diretta da R. Giambene; «Quaderni di Artificina» (Carte segrete), diretta da M. Riposati; «Quaderni di Contrappunto» (Panda), diretta da M. Gorini; «Simboli oltre» (L'Aquilone), diretta da A. Cappi; «Scrittura impossibile e no» (Myself), diretta da G. Ferri; «Quaderni di Messapo» (Messapo), diretta da R. Gagno; «Poesia al Reggiolo» (Corno d'oro), diretta da A. Zagni; «Quaderni di AEO» (AEO), diretta da N. Frangione; «Babbalù» (Altri segni), diretta da A. Contò e C. Rao; «Poesia» (Il Bagatto), diretta da O. Fonti, C. Granaroli e S. Vassalli; «Quaderni di Nuovo Ruolo» (Nuovo Ruolo), diretta da D. Argnani, C. Castagnoli, E. Sughi; «Poesia» (Spirali), diretta da A. Cappi e G. Finzi.

⁴² Cfr. *Editoriale*, «Discorso diretto». Quaderno 5, Canova, Treviso 1983, p. 7: «Antologie? Disponiamoci nell'ottica di un possibile lettore. Si obietterà che, se non esiste – come non esiste – un lettore di poesia oggi in Italia, tanto meno esiste allora un lettore di antologie di poesia. È vero. Il lettore è sparuto e occasionale; il suo incontro con l'antologia è quasi sempre un incidente fortuito da dimenticare in fretta. Del resto, l'antologia ha un retroterra minato; quello scolastico. Un'ipoteca che non si può più cancellare. A scuola, infatti, le antologie allontanano in maniera quasi sempre definitiva dalla lettura. È, quella degli studenti, una categoria di forzati all'antologia. Ma occorrerà pur chiedersi, alla fine, perché le antologie rimuovano dalla lettura. Certo, il discorso è lungo. Un dato, tuttavia, immediato e forse risolutivo è che le antologie castrano i testi, li rendono omogenei, li fanno pose successive di una serie sempre più indifferenziata. Con i danni che si possono immaginare. Un testo vive, si sa, in un'integrità e complessità che sono fatte anche di contorni, di riduzioni di tono, di discontinuità, di vuoti; ritagliarlo, per incollarlo sull'album dell'antologia, vuol dire mutilarlo, ridurlo a uno schema minimo deciso come fisso e ricorrente. E, allora, l'antologista è il botanico di buona memoria, che rappresenta sul suo registro l'albero attraverso la foglia, il fiore, il seme, il frammento di corteccia».

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 9.

Questi dati, per più di una parte, corrispondono a quanto affermava Majorino, in quello stesso periodo, attraverso l'esperienza di «Incognita» di cui si diceva, nella misura in cui la campionatura delle voci poetiche corrisponde (pur nell'abbondanza) ad una sintomatica “febbre della sperimentazione”, cui si deve necessariamente porre mano, scegliendo e omettendo, nel tentativo di salvaguardare il rapporto tra le forme del linguaggio e la storia:

Se è vero che non siamo ancora in grado di far lavorare insieme senso della complessità e necessità di mutamento, possiamo tuttavia tentare di creare sedi mobili in cui l'una e l'altra mettano alla prova, senza prescrizioni, le rispettive procedure, certi spregiudicati accostamenti. [...] Colate di elogi, da iscritti o iscrivendi alla corporazione, e silenzi minacciosi, da chi ha a chi non ha; al più, negli anziani diplomatici, una pioggia leggera di allusioni. Questo il campo. Dove giostrano, ossessionati dal distinguersi e gravati dal conformarsi, linguaggi aspiranti alla comunicazione e linguaggi insorgenti dal linguaggio; stilistiche di provenienza tradizionale, di colleganza al sociale, di percorrimto dell'effimero.⁴⁴

*

Sulla scia di quanto considerato, certamente in quegli anni una linea di approfondimento viene intrapresa dalla rivista «lengua». Fondata e diretta da Gianni D'Elia tra il 1982 e il 1994, «lengua» anzitutto rappresenta il primo esempio determinante di “rivista di periferia”⁴⁵. Dalle Marche – più precisamente da Pesaro dove la rivista viene stampata, prima di passare sotto l'ala di Crocetti – Stefano Arduini, Gianni D'Elia e Katia Migliori, danno voce ad un'iniziativa che si pone sulla scia del pensiero di «Officina», e particolarmente di quella lingua pensata e pensante teorizzata da Pasolini. Una coerenza, quella evidenziata, che, oltre ad avvalersi dei contributi diretti di Leonetti e Fortini (altri due nomi “officineschi”), si traduce nella ricerca di una formula utile a tradurre i propositi in margini attuativi abbastanza determinati. Il saggio di D'Elia su *L'amore della lingua*, incluso nel primo fascicolo, registra emblematicamente quanto proposto:

Il secolo, che ci sta portando, dentro il suo ultimo quarto, verso un nuovo millennio, ha già cominciato a lavorare ai suoi nuovi ‘ismi’, alle sue nuove ‘logie’, giocando sempre al riparo dei vecchi suffissi e delle vecchie desinenze. Ancora una

⁴⁴ G. Majorino, *corsivo*, «Incognita», 1, marzo 1982, p. 3.

⁴⁵ Si leggano le parole dell'*Editoriale* della rivista: «Non siamo un gruppo né tanto meno un movimento; forse solo un piccolo e breve pensiero, che si muove, che si sposta, che trova un suo piccolo luogo per proteggersi e custodirsi in mezzo al traffico del rumore oggidiano: una piccola rivista che si stampa a Pesaro. Siamo giovani e dobbiamo molto imparare. Siamo diversi tra noi (amici), e non pensiamo le stesse idee, ma forse le stesse cose, la stessa *cosa* e per questo amiamo la poesia» (Cfr. «lengua», n. 0, 1982, p. 8).

volta, dentro lo spazio della cultura, il possesso del codice è la condizione necessaria per accettare le servitù disciplinari e categoriali del sapere. Insomma, ancora una volta, si è padroni del codice a patto di essere schiavi del sistema; si è signori della legge a patto di esserne servi.⁴⁶

Il valore dominante della scrittura poetica viene affidato al linguaggio, alla sua possibilità di tradurre il reale e insieme di dare prova della riflessione che ne guida gli esiti a livello strutturale. Da qui deriva pure l'avversione nei confronti della reificazione della lingua operata dalla neoavanguardia e dai Novissimi nei decenni passati, dal momento che il gruppo di «lingua» sostiene un rapporto dialettico tra la parola e le cose incentivato dai nessi di un'etica e di un'estetica sociale e politica.

Per rintracciare degli argomenti che non costituiscano un intralcio e non prolunghino l'indugio su questioni apparentemente autoreferenziali, e tuttavia strettamente correlate a quest'idea forte di Gianni D'Elia, si può ricorrere all'analisi di un suo scritto che ci riconduce all'interno di «Poesia». Il discorso, quindi, benché ondivago, apparirà sintomaticamente orchestrato e finalizzato secondo un preciso intento che si è svolto per intero (nonostante i nostri limiti) all'interno di questa sezione: finalità e considerazioni che si collegano e che costituiscono un ampliamento rispetto alla dialettica vera e propria che ha animato la riflessione sulla critica e sulla poesia tra gli Ottanta e la prima metà degli anni Novanta.

Nel dibattito sulla condizione attuale della poesia che ebbe luogo sul n. 25 (gennaio 1990) del mensile Crocetti – auspicato soprattutto da Biancamaria Frabotta, allora membro della redazione –, D'Elia interviene con uno scritto intitolato *Coralità del Novecento?*. Prendendo le mosse da questioni editoriali, riguardanti nello specifico la pubblicazioni dei volumi dedicati all'opera complessiva di poeti quali Luzi, Caproni, Bertolucci, Zanzotto e Giudici, D'Elia segnala la necessità di creare quantomeno un sistema “integrato” della poesia, per cui sia possibile non solo *a parte subiecti* (da parte del critico e dell'editoria) configurare una polifonia di voci, quanto ridisegnare *a parte obiecti* (e quindi ad opera dei lettori, siano essi lettori-critici o lettori-poeti) una mappatura degli esiti più rilevanti stabiliti dai “maestri” nel corso del secolo. La lingua – e con essa il lavoro – della poesia, intesa nella dimensione multipla del “coro”, risulta quindi composta dei movimenti congiunti di una «poetica» (l'operazione dello «strumento espressivo») e di «scelte stilistiche» (sia del singolo che del possibile gruppo): una lingua, dunque, storicamente non definibile sulla base di un modello – per quanto comunicante e fondativo – ma che si profila al di sotto e al di fuori della singolarità, fino a scoprirne le matrici comuni e maieutiche.

Sono queste le prime considerazioni che conducono D'Elia alla definizione di due filoni interpretativi, all'interno dei quali circoscrive l'intera tradizione del secolo (secondo modelli peraltro già accertati a partire dalla crisi della critica strutturalista): quello «allegorico-realistico» e l'altro «simbolico-metafisico». Attribuendo alle due categorie una funzione eidetica ed estetizzante (in senso lato), D'Elia procede a un'ulteriore

⁴⁶ G. D'Elia, *L'amore della lingua*, ivi, p. 35.

revisione di questo sistema binario, e introduce un filtro che scalza l'opposizione diretta fra allegoria e simbolo: i territori della poesia vengono sondati ulteriormente con lo strumento dell'«indagine ritmica e tonale» che, a suo avviso, costituisce un banco di prova efficace per dirimere la contesa tra queste tradizioni che fanno capo rispettivamente a Dante e Petrarca. Nello specifico, D'Elia ravvisa un'insufficienza interpretativa legata ai caratteri solitamente attribuiti al plurilinguismo dantesco e, viceversa, al monolinguisimo lirico: nella dialettica fra il linguaggio e la storia sarebbero subentrate, a suo avviso, nuove serie di “accordi” – mantenendo la metafora sul piano musicale – per cui risulta difficile individuare una nota dominante, come riflesso di quella «coralità» che conduce alla «constatazione di un plurivocentrismo espressivo». In sostanza: il rilievo assunto dalle singole personalità poetiche cui si è accennato – Luzi, Caproni, Bertolucci, Zanzotto e Giudici, cui semmai è il caso di aggiungere almeno Pasolini, Penna (come viatico per un ritorno a Saba), Sereni, Fortini, Betocchi, Rosselli e Raboni⁴⁷ –, ha contribuito alla creazione di micro-sistemi di riferimento che, se da una parte complicano la definizione univoca e “unitaria” del panorama della poesia ultima del Novecento, dall'altra ne lasciano aperte le prospettive per una più ampia interpretazione. D'Elia conclude dicendo che «la vera mappa è ancora da farsi», e tuttavia il suo intervento ha la forma di bilancio: alla generazione da lui individuata sotto l'insegna possibile dei “maestri”, si possono ricondurre – anche se in maniera non cogente, né assolutizzante – una serie di eredi diretti, ovvero Dario Bellezza, Cesare Viviani, Maurizio Cucchi, Valerio Magrelli, Milo De Angelis e, si potrebbe aggiungere, Gianni D'Elia⁴⁸. A ben vedere, del resto, quello descritto da D'Elia rappresenta

⁴⁷ Come nel caso precedente si ricorda qui che, nel torno di tempo considerato, in campo editoriale, si riscontrano le seguenti “corrispondenze”: P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie* (2 voll.), a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1993; S. Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano 1991 (ed. accresciuta e contenente uno scritto di C. Garboli – 1° ed. 1970, col titolo *Tutte le poesie*); V. Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995 (“i Meridiani”) preceduto da V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M.T. Sereni, prefazione di D. Isella, Mondadori, Milano 1986 (collezione “Lo Specchio”); F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978 – mentre tuttora manca un'opera complessiva di questo autore; C. Betocchi, *Tutte le poesie*, introduzione di L. Baldacci, nota ai testi di L. Stefani, Garzanti, Milano 1984 (nella nuova edizione del 1996, presso il medesimo editore, si segnala la curatela di L. Stefani, mentre la prefazione è di G. Raboni); A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997; G. Raboni, *Tutte le poesie. 1951-1993*, Garzanti, Milano 1997 e, successivamente, G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2006.

⁴⁸ Si legga a questo punto, per intero, quanto scrive D'Elia: «Schematizzando molto, l'albero novecentesco pare diramarsi in un braccio *simbolico-metafisico* (lingua chiara e ragione oscura), e in uno *allegorico-realistico* (lingua oscura e ragione chiara), cui corrispondono unilinguismi meno o più allargati. Per il primo, vengono i nomi di Campana e Govoni, di Montale e di Ungaretti; per il secondo quelli di Saba e di Rèbora (pure così apparentemente opposti in trasparenza/opacità lessicale, ma riuniti dalla scelta sintattica arcaizzante o primitiva), e anche Gozzano e Palazzeschi (la “falsa prosa”). Le cose si complicano ulteriormente a un'indagine ritmica e tonale, per l'intersecarsi oppositivo o complementare di principi retorici avversi: significato riposto e alluso/significato espresso ed esplicito; ipotassi aulica/sintassi paratattica e colloquiale; culto dell'analogia e della dilatazione semantica della parola isolata/metrica di fatti e situazioni concrete, allegoricamente letterali; formalismo metrico

l'organigramma che campeggia su gran parte del lavoro di «Poesia», anche se (come si è avuto modo di vedere dall'interno della rivista) non mancano voci in capitolo sulla Neoavanguardia e sui suoi esiti. Di fatto, con il termine di Allegoria, opposto a quello di Simbolo, è stata individuata non solo quella sintesi di «lingua oscura e ragione chiara» (che D'Elia attribuisce a Raboni, Orelli e alla Merini) quanto piuttosto, sulla scorta di certo immanentismo, la possibilità d'azione del linguaggio in termini di uso e ri-uso, e di effrazione e riposizionamento dei codici. Come scrive Biancamaria Frabotta, rispondendo alla riflessione di D'Elia, infatti, questa opposizione tra simbolo e allegoria ha segnato l'emergere di due vere e proprie fazioni, diverse in parte da quelle da lui individuate:

una cruenta tenzone [...], negli ultimi tempi, è scoppiata fra i sostenitori di due diverse forme dell'immaginario poetico, il Simbolo, da una parte, più vasto, vario e sfumato, apparentemente bisognoso di un fondamento ontologico del linguaggio (il sostegno filosofico preferito è Heidegger) e l'Allegoria, che invece avrebbe la sua rudezza dal materialismo testuale e la concretezza di una figura retorica determinata.⁴⁹

concluso/elemento ritmico del contenuto; rima e metafora grammaticale/rima semantica del collegamento cognitivo. La stessa questione della tradizione letteraria italiana, nell'opposizione Dante/Petrarca, ne viene investita in un sospetto di conclamata contemporaneità: plurilinguismo dantesco (ma *unità di tono*) e monolinguismo petrarchesco, *popolare e sublime*, attengono a una maggiore o minore apertura tematica, oltre che a un'ipotesi di volgare come lingua materna e di poesia come coincidenza con tutta la lingua o meno (dal turpiloquio al saggismo, dal registro civile e colloquiale al lirismo amoroso)? Per quanto riguarda il Novecento poetico italiano, la prima provvisoria risposta, non di gusto o di giudizio estetico, ma descrittiva, può accennare a una *coralità*, come constatazione di un policentrismo espressivo, di una perdurante compresenza bipolare e complementare delle antiche matrici (di cui si sa la vincente, a livello di storia letteraria: Petrarca, e di lì il "novecentismo"). Tale coralità policentrica non significa però mediazione, appiattimento delle diversità, uniformità indifferente: anche perché ciò che era ed è in ombra combatte per la piena luce (il richiamo antinovecentesco è al saggio di Pasolini su Rèbora, uno dei "maestri in ombra" del Novecento più espressionistico e religiosamente morale-civile, dell'altro Novecento, insomma). Così, deprimendo non poco la sopravvalutazione dell'asse cosiddetto ermetico (Montale-Quasimodo, a favore del deuteragonista Ungaretti), accanto alla rivalutazione della piccola galassia dialettale (Tessa, Giotti, Noventa, Marin), si risollewa invece al centro del Novecento l'opera di altri, senza dimenticare le avventure più vere (fino al surrealismo metrico e combattivo di Amelia Rosselli, alle ricerche di Roversi e di Majorino). E qui c'è chi sottoscrive per il magistero di Saba e per la linea armonico-melodica che passa per Sbarbaro, Penna, Caproni, Betocchi, fino a Giudici; e chi invece dà il posto d'onore a Rèbora, Campana, fino a Luzi. Ma l'indubbia ricchezza del panorama poetico italiano, il rilievo assunto dall'opera di Pasolini, Zanzotto, Sereni, Fortini, Bertolucci, Erba, nonché l'intensità della nuova stagione dialettale e neovolgare (Loi, Scataglini, Guerra, Giacomini, Baldini), l'apporto di autori più giovani (Bellezza, Viviani, Cucchi, Magrelli, De Angelis) – tutto ciò dice che la vera mappa è ancora da farsi, e il Novecento, che continua a offrire vere sorprese (di recente l'opera di Michele Ranchetti), tutt'altro che finito e concluso, da ritrovare e reinventare (per esempio nella rivalutazione dell'aspro prosastico in versi di Piero Jahier, o nel realismo e surrealismo musicale di Gatto e Cattafi, fino alla prosaicità minimale e civile, lacerata e amorosa di Risi e Raboni, Neri e Orelli, Alda Merini e Ottieri)» (G. D'Elia, *Coralità del Novecento?*, «Poesia», n. 25, gennaio 1990, pp. 11-12).

⁴⁹ B. Frabotta, *La poesia "fuori" di sé*, «Poesia», n. 29, maggio 1990, p. 2.

Problematizzando lo scritto di D'Elia, dunque, è possibile procedere ad una revisione di quanto proposto, focalizzando l'attenzione sul significato del termine Allegoria: tale ipotesi, del resto, deve essere opportunamente ricondotta al terreno di quelle riviste che maggiormente ne hanno segnato i termini critici e teorici la direzione oppositiva, profilando nuovi margini di ricerca fondati sull'azione della parola nei confronti del presente e della realtà con cui si trova a competere.

3. Controriforme.

«l'immaginazione», «Allegoria», «Baldus», «Altri Luoghi»

3.1 Ipotesi preliminari: materialismo e poesia

Secondo una definizione di Francesco Leonetti, l'allegoria costituisce un «atteggiamento complessivo di lettura e di interpretazione della realtà storica e culturale e dei suoi rapporti con la letteratura e con il linguaggio»¹. Siamo nel 1990, e più precisamente tra le pagine del n. 0 della rivista «Baldus» (settembre '90): le parole di Leonetti seguono la *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo '93*, datata “Milano 3-4 febbraio”, e stilata per l'occasione da Biagio Cepollaro – redattore, assieme a Lello Voce e Mariano Bàino, della rivista.

In occasione della VII edizione del festival Milanopoesia (1989), dedicato al tema dell'avanguardia e della sperimentazione, aveva avuto luogo, infatti, un incontro tra poeti e critici di diversa generazione: Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Leonetti, Corrado Costa, Mario Lunetta, Filippo Bettini, Tommaso Ottonieri, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Lorenzo Durante, Voce, Bàino, e lo stesso Cepollaro. Il Gruppo 63 (riunito anche per commemorare Antonio Porta) e i “poeti della contraddizione”², incontrano il Gruppo 93 ai suoi albori, negli antri della Libreria Buchmesse tenuta a Milano dal poeta Michelangelo Coviello. L'annuncio più altisonante di tale evento viene dato da Alfredo Giuliani, che, sulle colonne di «Repubblica» (23 settembre 1989), annuncia – con un significativo punto di domanda – *Nasce il Gruppo 93?*. Un interrogativo che anaforicamente si ripercuote per tutto l'articolo, declinando dubbi e proposte relative ai rapporti complessi che legano il canone della tradizione, il ruolo dell'avanguardia e, saremmo tentati di dire, la definizione stessa di un canone dell'avanguardia. Così, proprio in avvio, Giuliani si chiede:

La letteratura si trova meglio quando procede tranquilla e sicura, accettando o manipolando i canoni generalmente riconosciuti, o quando c'è lotta di tendenze, inquietudine, perplessità sulle forme di scrittura e sulle cose da dire?³

Quesito che, se da una parte esplicita le riserve nei confronti del sistema comunicativo fondato sui parametri di ricerca poetica “ufficializzato” dal sistema editoriale – quello

¹ Alcune domande a Francesco Leonetti e a Filippo Bettini, «Baldus», n. 0, settembre 1990, p. 29.

² Cfr. F. Cavallo – M. Lunetta (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni. 43 autori in una antologia*, Newton Compton, Roma 1989.

³ A. Giuliani, *Nasce il Gruppo 93?*, «la Repubblica», 23 settembre 1989.

dei grandi editori – cui si rivolge implicitamente Giuliani, dall'altra rileva il rischio concreto derivante dall'omologazione cui i percorsi di ricerca poetica sono andati incontro sulla scia del postmoderno, fino al depotenziamento di ogni carica eversiva, degli stili e delle intenzioni dei singoli autori. Per questo c'è bisogno di far risuonare dai balconi di una delle maggiori testate quotidiane la nascita di un "gruppo", l'assestamento di una "nuova tendenza".

Molti artisti sanno fare spettacolo della poesia (compresi alcuni poeti dal garbo istrionico) e parecchi testi *possono* essere eseguiti da intenditori addestrati. Ma ogni poeta è poi sostanzialmente solo, e ha bisogno del proprio silenzio per suscitare il rumore creativo. Ciò non toglie che di tanto in tanto gli faccia gioco il dialogo, lo scontro, il litigio con i colleghi. E così «Milanopoesia» ha covato un evento che era nell'aria: nell'ipogeo della libreria Buchmesse [...], dopo un'intensa giornata di perlustrazioni verbali, è nato il gruppo o il movimento «93». Sulla parola «gruppo» non tutti sono d'accordo, e neppure su «movimento». Invece sul «93» nessuno discute. C'è un richiamo al Gruppo 63 che a tutti suona bene (è l'aggrupparsi che non piace) perché lo scopo è proprio quello di trent'anni fa: riunirsi per giudicare ferocemente i testi e i discorsi sui testi. Nessuna discriminante di generazione e di tendenza. Perché «93»? Perché quello sarà l'anno dello scioglimento. Tre o quattro riunioni basteranno, saggia decisione. Se poi verrà fuori altro il «93» non farà pensare soltanto a Victor Hugo (alla Buchmesse rivalutato anche come pittore).⁴

Il richiamo al romanzo di Hugo – *Il Novantatre*, che descrive attraverso la figura di Gauvin i contrasti tra la vecchia generazione *ancien regime* e monarchica e il genio implacabile della rivoluzione – il richiamo a Hugo di Giuliani, si diceva, traccia in maniera impressionistica la "parabola programmata" del Gruppo. Raccolti a Milano dalle loro sedi naturali (Genova e Napoli, oltre allo stesso capoluogo lombardo), Cepollaro, Bàino, Voce, Durante, Frasca, Frixione e Ottonieri danno vita ad un movimento consapevole della fisiologica decadenza dei propri intenti (del resto l'esperienza dei *Novissimi* si era già palesata nei suoi esiti distanti), e che porta nel nome l'ominoso pegno di un destino preventivamente pagato (quello appunto dello scioglimento). E se Giuliani incontra qualche difficoltà addirittura nella scelta terminologica (poi storiograficamente accettata come "gruppo"), certamente l'idea di "tendenza" è quella che meglio si addice all'avventura dei poeti del 93⁵. Di fatto, ciò

⁴ *Ibidem*.

⁵ Un chiarimento in senso stretto terminologico, sui significati di "gruppo" e "tendenza" viene dalle parole di Francesco Muzzioli: «La letteratura è divisa in schieramenti. Emergono le *tendenze*: che sono diverse dalla "poetiche" non solo per la loro forza aggregante verso il collettivo, ma anche perché possiedono un "indice culturale" che rimanda *tendenzialmente* le scelte di tendenza (metro, lessico, stile e quant'altro) ad assumere senso nel contesto di scelte ideologiche più generali e complessive» (F. Muzzioli, *I problemi teorici e il recente corso storico dell'alternativa letteraria*, introduzione a ID., *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001, p. 29). La definizione di "tendenza", quindi, sembra

che viene siglata, è, per l'appunto, non una sorta di cordata intenta a scalare i parnasi o le sedi pantocratiche del "potere editoriale" (la storia del Gruppo '63 contempla anche tali atti), quanto piuttosto, e soprattutto, la condivisione fattiva di un modo di intendere il "lavoro della poesia": operare con e attraverso il linguaggio esige un distanziamento critico dall'individualismo personalistico al fine di rilevare il potenziale rivoluzionario della *langue*. E «il dialogo, lo scontro, il confronto», come dice Giuliani, costituiscono ancora il mezzo migliore per dare spazio e forma alle intenzioni: certamente se si aprono i libri di ciascuno di questi autori gli esiti appariranno diversi – l'atto fondativo, e pertanto storico, compiuto da Sanguineti con l'avanguardia dei *Novissimi* nel '61, ci pare ancora un modello di riferimento, nella variegata veste testuale dei cinque autori raccolti –, ma ciò che risulta infine irrinunciabile è il presupposto ideologico da cui nasce la poesia.

Si può allora tornare al punto di partenza, ovvero alle parole di Leonetti, e alla sua definizione in termini teorico-strutturali del concetto di "allegoria", rilevandone, nello specifico, gli intendimenti operativi.

[L'allegoria] ottempera a tre finalità convergenti che mi sembrano cariche di urgenza e di parecchie implicazioni: 1) in primo luogo, offre la possibilità di conciliare il punto di vista dell'attualità con quello della diacronia, non limitando il proprio ambito referenziale all'ultima fase del "moderno" (come pareva preferenzialmente avvenire negli anni '60) ma favorendo un disseppellimento strategico delle potenzialità reattive ancora racchiuse nelle esperienze traumatiche o scandalose della storia trascorsa; 2) in secondo luogo, consente di raccogliere e collegare indirizzi eterogenei del filone anticlassicistico e oppositivo entro l'alveo di una linea di demarcazione che è insieme più ampia e precisa di ogni singola determinazione poetica storicamente data, stabilendo i termini di un conflitto epistemico radicale tra scrittura dell'evocazione e dell'assenza e scrittura del pensiero, delle cose, della storia e dei suoi conflitti; 3) infine, essa racchiude in sé, in una dialettica stringente, un aspetto della produzione del senso e un aspetto della sua decodificazione; è, contemporaneamente, funzione dell'espressività letteraria e chiave della sua interpretazione: e, anche per tale aspetto, funge bene a sostenere e incentivare quel nesso di interazione e di ricambio tra teoria, critica e prassi creativa che, già trascurato nell'ultimo quindicennio, rappresenta una delle esigenze più vive e impellenti.⁶

Se queste sono le «finalità», condivise già a partire dalla pubblicazione delle *Tesi di Lecce* (che verranno esaminate nel paragrafo successivo) e prima ancora da alcuni contributi significativamente esposti al convegno palermitano su *Il senso della letteratura* – promosso, come già ricordato, dalla rivista «Alfabeta» nel 1984 –, bisogna guardare ai sistemi operativi coi quali ciascun autore intende concorrere a tale sviluppo.

preferibile a quella di "gruppo", nella misura in cui diverse si conservano le opzioni stilistiche che individuano le personalità ben distinte degli autori compresi sotto l'insegna del Gruppo 93.

⁶ *Alcune domande a Francesco Leonetti e a Filippo Bettini*, cit., p. 29.

Il senso di collettività cui si riferisce il termine “gruppo” prescinde in vario modo dalle specificità rilevabile per ogni scrittura, e si riassume invece nell’attenzione alla metodologia che presiede l’uso del linguaggio come strumento, o – detto altrimenti – come mezzo di produzione.

Biagio Cepollaro, ancora negli appunti relativi al primo incontro del Gruppo 93, enuclea quelli che sono i quattro cardini attorno ai quali bisogna far ruotare gli ingranaggi della macchina poetica “alternativa” così innescata:

- 1) Abbandono della dicotomia tra lingua ordinaria e lingua seconda: alla contrapposizione tra norma e scarto, si preferiscono diverse strategie di contaminazione in considerazione del fenomeno dell’estetizzazione propria alla comunicazione sociale.
- 2) Abbandono della dicotomia insistente sulla centralità del soggetto o, al contrario sulla sua disseminazione. La costruzione e il montaggio del testo possono veicolare indifferentemente frammenti narrativi e coaguli di significanti, evitando di cadere così nel feticismo dell’una e dell’altra soluzione.
- 3) Il lavoro della citazione come pratica di contaminazione tra diverse realtà linguistiche che si ponga come obiettivo la trasformazione e la torsione dei materiali utilizzati a livello di micro e/o macro-strutture linguistiche. Tale lavoro si fonda sul presupposto della non possibilità di uno stilema in sé di costituire un *altrove* rispetto all’esistente, ma è l’inserimento di esso all’interno di un dispositivo di contaminazione a definirne il carattere celebrativo e critico.
- 4) L’apertura ai dialetti, come alla citazione letteraria e no, è condizionata dal grado di torsione cui vengono sottoposti i materiali per evitare ogni illusione arcadico-purista speculari agli esiti della poesia neo-romantica in lingua.⁷

Il pensiero di fondo guarda alla sfera del linguaggio non come luogo di per sé ideale o dialettico da cui far emergere le pratiche significanti: al contrario, l’azione sul linguaggio deve risultare da una coscienza autoriale forte (accantonando la dimensione dell’“io” come deposito o residuo dei significati), e attivando strategie testuali valide all’interno della composizione poetica e rapportabili secondo tecniche strutturali. Il testo, dunque, perde la sua funzione di archetipo (o di modello eidetico di rappresentazione) e diventa parte della costruzione complessa e variegata del reale. Di conseguenza: il lessico non può godere di nessuna riserva attingendo direttamente (ovvero a mezzo di una velata ma costitutiva coscienza critica) alle inflessioni del parlato e ibridandosi fino a confondersi con esso. Il poeta non rivendica un ruolo di prim’ordine né come soggetto né come oggetto dei suoi prodotti; il veicolo unico della tradizione normalmente inteso nei coaguli dell’io come “soggettività-mediatrice”, viene sostituito dal montaggio – o «citazione» – delle sue componenti più irrelate, nell’intento di costituire il tramite per un’azione diretta della lingua sulla storia; il dialetto, infine, viene assunto come viatico per un deciso allontanamento dalle formule ufficializzate

⁷ B. Cepollaro, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo '93. Milano, 3/4 febbraio '90*, «Baldus», n. 0, settembre 1990, p. 11.

della poesia, e piegato fino alla “stortura” per scardinare gli impianti retorici (o ‘retorizzanti’⁸) della versualità comunemente intesa. Cepollaro – e con lui tutto comitato di «Baldus» –, infatti, sottolinea in quale misura il cosiddetto “reflusso postmoderno” abbia investito specie la poesia degli anni Settanta e Ottanta, riducendo la linea dello sperimentalismo (ovvero la pratica di adeguamento della poesia alle nuove forme del linguaggio) ad una sorta di «contrassegno corporativo», esautorando la carica di innovazione della *parole* attraverso l’accentuazione del suo aspetto «decorativo»⁹. «Il cosiddetto postmoderno – si legge – ha operato in senso decorativo perché ha indebolito la funzione corrosiva delle forme estetiche, e il suo significato ideologico-restaurativo è d’immediata applicazione commerciale»¹⁰. L’oggetto-poesia, dunque, risulterebbe irrimediabilmente legato, secondo tali istanze, alla logica della mercificazione, dal momento che il suo valore estetico viene ridotto a valore di scambio, a merce che il mercato editoriale contribuisce a infittire senza badare alle dialettica sussistente tra il mercato stesso e la società, tra la parola e l’azione, tra il pubblico e il privato della scrittura. Una logica di questo tipo – che si è preferito esplicitare senza i dovuti

⁸ Del resto, come scrive Francesco Muzzioli, descrivendo i nuovi connotati del tipo di linguaggio proposto dal Gruppo 93, l’«allegoria non è un generico rinvio del senso a un altro senso e così all’infinito; non a caso si parla di “allegoria dei modelli”, cioè di un’allegoria al quadrato (una meta-allegoria dove al posto delle personificazioni e degli agenti demoniaci diventano significative le stesse scritture chiamate a comparire sulla pagina. Un’allegoria meta-retorica che quindi [...] funziona come critica della retorica. I modelli stilistici perdono la fisionomia di espressione naturale, personale, non riflessiva. Evitando sia la sublimazione stilistica tradizionale (ove è ancora questione di “grande stile”), sia la pura artificialità postmoderna (stile come “marchio” o firma), l’allegoria dei modelli scopre nei caratteri delle scritture, irrigiditi o deformati, iperbolizzati o messi a contrasto, il segno della storicità e della finalità ideologica» (F. Muzzioli, *I problemi teorici e il recente corso storico dell’alternativa letteraria*, introduzione a ID., *L’alternativa letteraria*, cit., p. 46).

⁹ Contro l’estetizzazione promossa dalle pratiche simboliche della testualità – generalmente sponsorizzate dal sistema editoriale –, il gruppo di «Baldus» sostiene che «Occorrono [...] poetiche che sappiano mettere in gioco tutto il complesso di materiali che la nuova sintassi percettiva e critica si propone di riorganizzare, anche e soprattutto a partire dalla coscienza della storicità e insieme – contraddittoriamente – della sincronicità del campo letterario. Si tratterà di un lavoro accanito di distorsione e creolizzazione dei materiali (lessicali, sintattici, metrico-ritmici, fonici, ecc.) della tradizione che comporti l’exasperazione del degrado di linguaggi, di idioletti e gerghi, a sottolinearne l’artificiosità occultata; che sostituisca alla (inesistente) *soggettività poetante* ed ontologizzante una regia autoriale *astutamente* razionale nella quale la polifonicità del citazionismo (o, meglio, dell’*appropriazione*) sia vissuta, benjaminianamente ed allegoricamente, come vendetta, riscatto ed irrisione e che si mescoli con il riutilizzo delle esperienze della poesia sonora e della ricerca intraverbale e delle pratiche di *slogatura* sintatico-logica dello *sprachspiel* così come il ripescaggio di zone basse e bassissime dell’oralità quotidiana. Giacché mai come oggi la sperimentazione è “obbligata” dalla necessità di essere *pars construens*, proposta di modellizzazione positiva di una soggettività manipolante i flussi di informazione che altrimenti la soffocherebbero senza possibilità di contrastare, neanche a questi minimi livelli, l’irrealtà dominante e l’afasia *de facto*. Il tutto, ovviamente, con la coscienza chiara di come non ci sia nulla di più *destruens* di una *pars construens* che elimini anche gli ultimi relitti-segni del distrutto e liquidi, definitivamente, le vestigia» (Cfr. *A proposito delle “Tesi di Lecce”* [La redazione di “Baldus” (dicembre ’89)], «Baldus», n. 0, settembre 1990, p. 9).

¹⁰ B. Cepollaro, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo ’93*, cit., p. 11.

preliminari teorici – fuor d’ogni dubbio, è una logica materialistica e guarda alla teoria marxista attraverso la guida di Benjamin. Una logica che stabilisce il primato della *langue* sulla *parole* – secondo i termini della linguistica di De Saussure –, e che per questo fonda la propria rilevanza anzitutto in una dimensione diacronica: l’azione della *langue* sul presente vale in virtù del suo opposto, ovvero nella misura in cui la concentrazione temporale (a mezzo della contaminazione e della citazione) è in grado di agire, allo stesso tempo, sui significanti e sui referenti, riducendo la loro distanza nella pratica della significazione. All’interno del linguaggio, dunque, è abolita ogni funzione sovrastrutturale intesa *ab origine* e, al contempo, ogni possibilità significativa viene decretata sulla base della modalità percettive che caratterizzano la prassi quotidiana dell’esperienza comunicativa. Si conferma così un ulteriore passaggio rispetto alle modalità sperimentali adottate dall’avanguardia degli anni Sessanta: da un lato viene assodata la consapevolezza della non-universalità del circuito ermeneutico (profondamente influenzato, se non determinato, dall’impostazione gadameriana per cui l’utilizzo del mezzo linguistico implica la padronanza di entrambi i partecipanti al dialogo – chi scrive e chi legge)¹¹; dall’altro, invece, in un contesto, se possibile ancora più radicale e anti-borghese, si cerca di costruire una lingua che porti su di sé i segni di una tradizione attraversata diacronicamente e quindi assunta come materia manipolabile dalle intenzioni critiche dell’autore (col rischio concreto di creare nient’altro che un ulteriore idioletto, e per di più inaccessibile nei confronti del lettore, se non attraverso una ragionata periscopio delle opzioni significanti in esso sintetizzate)¹². Un linguaggio

¹¹ Come ha sottolineato Gian Enrico Rusconi, introducendo *Agire comunicativo e logica delle scienze sociali* di Habermas, nell’ottica di un materialismo che non prescinde comunque dall’analisi dei sistemi antropologici e culturali di interscambio, il filosofo tedesco – che costituisce uno dei punti di riferimento nell’ambito dell’analisi dei fenomeni caratterizzanti le relazioni tra problematiche epistemologiche e sviluppo capitalistico – sostiene che: «Le proprietà formali di un discorso debbono essere tali da consentire in ogni momento la sua trasparenza, quindi la sua eventuale inadeguatezza. In altre parole, l’argomentare è razionale ed efficace quando, con la padronanza dei vari sistemi linguistici, percorre avanti e indietro i vari piani del discorrere sinché non si crea consenso. Reciprocamente, c’è autentico consenso solo quando, tramite la padronanza delle proprietà formali del discorso, è assicurata libera circolazione tra i livelli del discorrere» (G.E. Rusconi, *Introduzione*, a J. Habermas, *Agire comunicativo e logica delle scienze sociali*, il Mulino, Bologna 1980, p. 21).

¹² Cepollaro, enucleando i termini relativi al concetto di “citazione”, sottolinea che: «1) La scrittura letteraria, da sempre considerata nella sua separatezza dalla lingua ordinaria, si ritrova ad operare con effetti di ritorno provocati dall’impatto delle tecniche pubblicitarie sulla lingua: la convenzionalità da sfidare è già costituita da procedimenti estetici altamente codificati (montaggio, collage, pastiche etc.). 2) La citazione non è procedimento isolato: si tratta dell’intero sistema della comunicazione sociale che tende a lavorare in tal senso con diversi esiti e con diversi gradi di evidenza. 3) La dissoluzione della tradizione è un fenomeno collegato al massiccio uso di forme estetiche che l’attuale produzione di segni realizza, al conseguente indebolimento del senso oppositivo della forma estetica all’interno dei processi comunicativ[i]. 4) La dimensione referenziale dovrebbe configurarsi nel momento in cui il sistema circolare delle rappresentazioni viene fatto percepire come tale: la brutalità dei rapporti (il senso performativo dei messaggi taciuto dai giochi linguistici) diventa socialmente irrepresentabile se non come effetto indiretto dei dispositivi di contaminazione propri ad un lavoro critico sulla citazione» (B. Cepollaro, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo ’93*, cit., p. 11).

da laboratorio, dunque: ma con forti pretese rispetto alla realtà, inteso a modificarla, trasponendo in essa i segni di quell'«altrove» che, come dice Cepollaro, non è “altro”, ma effettiva capacità di criticare il reale attraverso la sua stessa dimensione di necessità e contingenza, seppure con l'ausilio di una strumentazione codificata (la lingua e le forme della tradizione). Di fatto, con i poeti del Gruppo 93 si assiste ad un recupero sostanziale dei modelli letterari del passato: il sonetto, la sestina, le *agudeze* ritmiche e sintattiche (nonché foniche), vengono attraversati con la cognizione del presente. Smarcandosi in questo modo dall'espressività cronicizzata e uniformata del “poetese”, si assiste ad una cosciente esumazione (filologica più che archeologica) di materiali ridotti all'uso manieristico, ad una loro risemantizzazione operata a mezzo della distorsione. Si legga, ed è il primo esempio di poesia che si riporta, l'*Ottetto* tratto da *Àlcali* di Lorenzo Durante:

america nova e scoperta brilla
(fitti gli occhi le spilla come topi)
lini tinti dalla notturna stilla
(vile vinile e pelle senza scopi)

pesa tra pose riposa travaglia
ricca tovaglia oh madonna parata
(né pelmo o cocca fa strige canaglia
né sbaglia chi demonio pari affiata)¹³

Evidente, in particolare nell'accostamento eterogeneo dei materiali “evocati” – il lino, il vinile –, la volontà di creare una frizione tra le movenze del genere lirico tradizionale (l'«oh madonna parata», suona in accordo con la definizione canzonieristica della poesia d'amore) coi contrappunti prosaicissimi ed esplicitamente allusivi disseminati nella trama compositiva. La citazione di una terminologia anacronistica, del resto, rappresenta il dramma dell'incomunicabilità e insieme l'esautorazione di un modello espressivo formato sul concetto di letterarietà: la macchia, «la stilla» su cui la poesia si regge, non è né maschera né camuffamento, quanto piuttosto assunzione equivoca di un vocabolario storicamente determinato, tolto al museo e reimmesso nel circolo della comunicazione. Si procede per sottrazione, ma in maniera diversa da come opera il simbolo: mentre infatti il simbolo raggruma, l'allegoria dilata, e nell'*Ottetto* di Durante si può chiaramente leggere una superfetazione dell'elemento verbale, che cresce pure in maniera circolare, ma senza risolversi in un'immagine statica e definitiva. Questo valga come esempio, limitante quanto limitato all'ambito della stessa produzione del poeta: nella sostanza è almeno rilevabile un riscontro a quanto finora teoricamente osservato. Ritornando alle questioni generali, comunque, è bene ribadire che le forme dell'allegoria si esplicano secondo due modalità fondamentali: l'“allegoria delle forme”

¹³ L. Durante, *Ottetto*, in F. Bettini – R. Di Marco, *Terza Ondata. Il Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, p. 162.

e l'“allegoria dei modelli”. L'allegoria delle forme implica una strutturazione forte del testo e la sua chiusura contro il debordare della versificazione postmoderna e prosastica, attraverso il recupero di schemi metrici riconoscibili e codificati dalla tradizione (e del personalismo stilistico con i suoi stilemi difficilmente generalizzabili); l'allegoria dei modelli, invece, comporta un attraversamento anzitutto del linguaggio (nella sua formulazione diacronica e nella sua riflessologia sincronica) così da creare un urto endogeno al testo, contrapposto tanto ai sistemi di comunicazione del reale e del quotidiano, quanto ai confini che questi impongono anche nella scrittura poetica. La lingua, quindi, viene investita del suo valore di strumento, e l'allegoresi, nel suo complesso, rappresenta il veicolo primo d'azione della parola sulla realtà.

Il codice linguistico vive di uno stato di alterazione costitutivo, e la sua irritabilità si dimostra nell'apertura corale che scalza l'io, assieme alla plurivocità denotata dal mistilinguismo che coniuga invece il senso della tradizione alla progettualità del fare poetico. Due, come già rilevato e sintetizzato da Filippo Bettini nel 1991, sono i «principali vettori di elaborazione in movimento»: il dialetto – come strumento di alterazione contro ogni illusione arcadico-purista; e la forma – in quanto «strategia sincronica di scelta culturale e di rielaborazione espressiva»¹⁴. Istanze che potrebbero

¹⁴ Cfr. F. Bettini, *Sullo stato della nuova ricerca in Italia. “Gruppo '93 e oltre”*, «Pagine», n. 3, settembre-dicembre 1991. In occasione del convegno di New York sulla poesia italiana, *The disappearing pheasant*, organizzato dalla New York University (tenutosi alla casa italiana Zerlini-Marimò nei giorni 24-26 ottobre 1991) Bettini traccia un panorama nel quale lo sperimentalismo coevo degli anni Ottanta, si configura in opposizione al modello di comunicazione lirica “organico” al sistema editoriale (attraverso la strenua pratica della lingua e del dialetto) e dei “modelli” letterari (soprattutto a mezzo della forma chiusa). Dalle sue parole, per l'appunto, emerge in maniera chiara l'azione che determinano l'una e l'altra istanza. «Il [dialetto] è sicuramente il [vettore innovativo] più eclatante, perché il più apparentemente contraddittorio. Cadendo proprio in un periodo sempre più segnatamente marcato dall'estinzione delle *koiné* locali e dall'espansione incontrastata della comunicazione televisiva e pubblicitaria, la riscoperta delle potenzialità dialettali trova una soluzione non ingenua e non nostalgica in quei giovani autori che partono proprio dalla consapevolezza della morte storica del dialetto, per riattivarne frammenti e citazioni capaci di sprigionare, nel loro valore testimoniale di esperienze soffocate o rimosse, impensabili risorse linguistico-conoscitive di aggressione e d'urto contro la lingua massificata del presente. Le versioni privilegiate sono sempre quelle del plurilinguismo, della difformità e della frantumazione. E le loro determinazioni individuali, pur muovendosi entro un comune margine di coesistenza solidale, possono essere anche molto diverse tra loro» (ivi, p. 14). Di seguito Bettini, in un percorso che raccorda “folenghismo” e “gaddismo” attorno alla funzione basilare del *pastiche*, circoscrive i nomi di Bàino, Ottonieri e Gaetano Delli Santi, ad indicare in che modo la loro ricerca linguistica si fondi su un'“archeologia del sapere” che scalza la «comunicazione dominante del potere», affidandosi alla complesso manifestarsi di «casualità» e «non senso». Per quanto riguarda il rapporto con la tradizione, intesa come strumento, e quindi forma (o forma di conoscenza), egli sostiene: «In un'epoca di complessiva resa dei conti con l'eredità del passato, il rinvenimento di un'alternativa alla tradizione del Novecento non può non passare attraverso un piano profondamente meditato di approccio e di selezione di linee, modelli, autori ed opere della letteratura passata. I giovani poeti (almeno i migliori) della nuova tendenza sembrano lanciare sul tappeto la più audace delle sfide al “postmoderno”; il loro motto potrebbe essere così sintetizzato: “Rivediamo pure le esperienze pregresse, ma per scoprirvi e farvi collidere i punti di differenza e di similarità dell'ieri e dell'oggi nell'ieri e nell'oggi, non già per legittimarvi il principio empirico del ‘sempre uguale’ e dell'indifferenza acquisita”» (ivi, p. 15). Nell'ordine dei nomi, che

trovare dei referenti istituzionalizzati all'esterno del movimento: basti pensare, per quel che riguarda l'ibridazione e la tensione costante della lingua, alle punte materiche toccate da Jolanda Insana; per l'impianto formale, alla sinuosità sintattico-spettacolare di Patrizia Valduga. L'evidenza sconfina tuttavia – e ancora – nelle famigerate logiche di sistema per cui, specie nel caso delle due autrici appena citate, le loro vicende editoriali¹⁵, seppure in maniera diversa, hanno contribuito ad ampliare il discorso sulla poesia ufficiale, inserendosi a pieno titolo tra le forme della tradizione, laddove invece l'intento e il presupposto materialistico avanzato dai membri del Gruppo 93 costituiscono un modello antagonistico non solo nei termini e nell'ambito della scrittura, ma anche nei confronti dei sistemi editoriali e di diffusione della poesia.

Per comprendere a fondo quanto appena affermato, è necessario allargare il campo della visuale, abbracciando sia alcune coordinate storiografiche che un ordine di questioni strettamente teoriche: bisogna guardare, cioè, a quel particolare filone della critica “di sinistra” che, seguendo le indicazioni del marxismo classico (Lukács e Gramsci) unito alla lezione della Scuola di Francoforte, individua proprio nel fenomeno dell'arte (e della poesia) d'avanguardia un punto di rottura della società borghese.

Formati nel clima e nel contesto ideologico promosso dal Gruppo '63 (rappresentato, nelle sue vette, dalle riflessioni di Edoardo Sanguineti e Guido Guglielmi), i componenti del collettivo “Quaderni di critica” – promotori dell'omonima rivista attivata nel 1973 – rappresentano un riferimento imprescindibile alla comprensione delle “operazioni” messe in campo dal Gruppo 93.

*

Il collettivo “Quaderni di critica”, nella sua compagine essenziale, è composto da: Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli e Giorgio Patrizi. Il loro testo cardine – quasi un manifesto – viene pubblicato da Bastogi nel 1981 con lo scopo di chiarire le premesse necessarie *Per una ipotesi di “scrittura materialistica”*: una sorta di *pamphlet* a più mani che fa strenuamente capo al Benjamin di *L'autore come produttore*. Nel discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo, a Parigi, il 27 aprile 1934, Benjamin pone una questione ineliminabile, dalla quale discende la determinazione del ruolo del poeta d'avanguardia:

comunque assommano i componenti del Gruppo 93 agli altri sperimentali troviamo Sandro Sproccati – inserito nella linea di tensione che unisce Adriano Spatola ed Emilio Villa – e Marcello Frixione, indicato come alfiere del «processo di erosione all'interno della tradizione», ben più critico nel suo lavoro di Patrizia Valduga – descritta, a sua volta, quale emblema di una “sartorialità” non affine con la radicale proposta attuata dal recupero di certa tradizione e confinata piuttosto, nella congerie deteriore delle proposte postmoderne.

¹⁵ Si legga in questo un preciso riferimento, in particolare, alla vicenda poetica di Patrizia Valduga, la cui scrittura ha goduto, e gode tuttora, della continuità stabilitasi con la casa editrice Einaudi, così come l'attività poetica di Jolanda Insana ha recentemente trovato conferma nella pubblicazione di *Tutte le poesie* presso Garzanti (2008).

che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca? vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in essi*? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere.¹⁶

Prendendo a modello Brecht e la sua azione nei confronti del lettore-pubblico (e intendendo la sua opera, nel complesso, come una sorta di poesia-rappresentazione), Benjamin rileva la misura in cui allo scrittore è demandato di assolvere la propria funzione paideutica a livello sociale («*Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno*»¹⁷). Benjamin stabilisce così, in maniera chiara, i 'canoni' della tendenza che intende promuovere a modello, invitando a leggere l'opera all'interno – e nel contesto – della riproducibilità storica, che ne riduce l'aurea in termini estetizzanti: una tendenza che, di contro, può aspirare ad avere dei forti connotati "fondativi" e, parimenti, istituire il giusto equilibrio tra natura politica e qualità letteraria (abolendo preliminarmente la necessità di riferirsi a qualsiasi tendenza letteraria costituita). In questo senso, lo scrittore d'avanguardia è chiamato a riconoscere l'ideologia come momento irrinunciabile della costruzione materiale del testo, e di qui il ruolo che esso veicola all'interno dei meccanismi di produzione.

Opporre forma a contenuto – scrive il Collettivo dei "Quaderni di critica" – significa soltanto fomentare la falsa coscienza su cui si perpetua e trova convalida lo *status* consolidato della comunicazione: lavorare di rispecchiamento sui referenti o, al contrario, gratificarsi nella presunta autosufficienza della distillazione verbale lascia adito allo snaturamento e alla omologazione impliciti nella funzione dei *mass media* e nella circolazione che essi garantiscono. Dunque la letteratura come sistema di produzione, e produzione materiale, e l'autore come produttore, senza l'aureola, minore, di «pifferaio della rivoluzione» o, maggiore, di «guida delle masse»: di quel sistema l'autore-produttore deve usare, rinvenendo ed allargando le contraddizioni al suo interno contenute, per trasformarlo e adattarlo alle esigenze rivoluzionarie del proletariato. E trasformarlo, appunto, sul doppio piano della contestazione e del rovesciamento di meccanismi e modi dell'industria editoriale (e del mercato), con relativi canali di riproduzione del messaggio, e di una costruzione interna del testo metodologicamente antagonista.¹⁸

Si tratta, in definitiva, di uscire dal margine inattivo (e tuttavia inglobante) della museificazione – già peraltro rilevato da Sanguineti in *Ideologia e linguaggio* (Feltrinelli 1965)¹⁹: il linguaggio dell'avanguardia, secondo Sanguineti, vive di un

¹⁶ W. Benjamin, *L'autore come produttore* [1934], in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di C. Cases e traduzione di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973, p. 201.

¹⁷ Ivi, p. 212.

¹⁸ F. Bettini – M. Bevilacqua – M. Carlino – A. Mastropasqua – F. Muzzioli – G. Patrizi – M. Ponzi, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Bastogi, Foggia 1981, p. 19.

¹⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Il mercato e il museo*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 65-66. Si legga in particolare il passaggio: «La lotta contro il museo è il naturale vessillo di ogni

destino di sussunzione cui l'opera inevitabilmente va incontro, data l'impossibilità di sfuggire ai circuiti di mercificazione che la vincolano. È questa l'unica soluzione che si offre per un riconoscimento completo del linguaggio in se stesso attraverso un'istanza autoreferenziale, secondo una logica di rispecchiamento autonoma dalle sue "funzioni" sia oggettive (relativamente all'oggetto di cui parla) che soggettive (quelle del soggetto da cui è parlato)²⁰.

Così, si chiarisce in che modo l'allegoria rappresenti lo strumento proprio dell'autore-produttore descritto da Benjamin: a differenza della «"naturalità" ipostatica del simbolo», propone dei caratteri che – nella pratica del testo – caricano la parola delle «matrici differenzialistiche, polisemiche, relativistiche» proprie dell'avanguardia²¹. Il testo, in particolare, annullando la staticità del riferimento simbolico, e contribuendo a innescare processi dialettici e conflittuali con la realtà capitalistico-borghese sua antagonista, tende a determinare un vuoto: vuoto che, del resto, non è vanificazione, ma che si sostanzia delle strategie formali come specifico punto di unione tra la forma della parola e la forma dell'esistenza. L'allegoria diviene vessillo di una rivoluzione interna al linguaggio e si appropria del conflitto con la storia e, in particolare, con il presente. Il linguaggio, a sua volta, perde ogni connotazione precipua e diviene metalinguaggio: critica della produzione teorica e dell'elaborazione testuale.

È questo il riferimento diretto – in campo teorico – della produzione poetica del Gruppo 93, anche se, come ha giustamente ribadito Angelo Petrella in *Gruppo 93. L'antologia poetica* (Zona 2010), è necessario verificare in che modo sia possibile individuare uno spazio di opposizione tale da consentire all'avanguardia di manifestarsi all'interno della

avanguardia, la sua coatta e sacrosanta parola d'ordine: è in giuoco, infatti, la possibilità stessa, perpetuamente frustrata, di restituire all'arte mercificata la sua realtà ideale, la quale non è nulla di diverso dalla sua effettuale ragione pratica, dalla sua possibilità di agire esteticamente».

²⁰ Si legga come tale assunto viene declinato dal collettivo dei "Quaderni di critica", sulla scorta del riconoscimento dell'autore come soggetto-produttore: «Una volta posta l'equazione autore-produttore, si tratta di stabilire i modi, i limiti (la specificità) di questa produzione. E soprattutto si tratta di enunciare i livelli. Se infatti la produzione del testo, ad un primo livello, rientra nell'apparato generale dell'industria (editoriale) con l'instaurazione del rapporto di merce (consumo del *für ewig* e dialettica mercato-museo), ad un secondo livello bisogna domandarsi se anche la tessitura verbale, in apparenza così artigianale, non possieda una sua economia, un meccanismo cioè di *capitalizzazione*, naturalmente attraverso strutture ideologico-linguistiche. Nessun modello di *isomorfismo*, per non finire ad applicare meccanicamente la terminologia economica alla pratica testuale: è utile piuttosto rinvenire una *isotopia*, una identità del luogo complessivo in cui questi meccanismi, relazionati, funzionano, per negare qualsiasi illusoria libertà privilegiata dell'arte, per quanto «oppositiva» essa possa presentarsi. Dunque, produzione su un materiale (o *langue*-ideologia storicamente determinata) significa che il testo letterario non è in rapporto *immediato* con nessun oggetto, né esterno né interno, ossia non rispecchia nessuna realtà fuor che se stesso. All'esterno, perché l'accento è posto non sulla realtà ma sul "processo" del rispecchiamento, e sui modi storicamente dati del rispecchiare; all'interno, perché l'accento è posto non sulla sostanza ontologico-patetica del soggetto, ma sul soggetto in quanto attività, forza-lavoro, la cui espressione non è altro che il lavoro morto, il materiale-tradizione esistente» (F. Bettini et al., *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, cit., pp. 20-21).

²¹ Cfr. *ivi*, p. 31.

società, di proporsi al pubblico e, in definitiva, di far circolare i propri testi (e le proprie tesi) al di fuori di sé, in un sistema all'interno del quale non si riconosce.

Come si è cercato di mettere in evidenza con quanto descritto nei capitoli precedenti, le riviste rappresentano, in questo senso, un mezzo privilegiato d'analisi. Si procederà, quindi, all'escussione delle principali che hanno animato il dibattito sin qui esaminato, partendo da un luogo critico che ci pare autorevole quanto imprescindibile. Franco Fortini, su «L'Asino d'oro» del novembre '91, scriveva:

Le riviste sono progetti e strumenti pratici nell'universo della organizzazione della cultura, la loro gestione è politica. Sulla loro dinamica la sociologia culturale tanto ha più da dire quanto più il punto dell'orizzonte ideologico da cui vengono o verso cui vanno (etimo che ne tutela nascita e finalità) si situa – così almeno suonano intermittenti enunciati – nella tradizione del pensiero materialistico (se questa locuzione vuol dire qualcosa; sul che non giurerei) e dunque nella sfera dei rapporti sociali ed economici e della produzione e riproduzione delle nostre esistenze.²²

3.2 *Scende in campo «l'immaginazione»*

«l'immaginazione» nasce come supplemento alla testata giornalistica «Salento domani», a Lecce, nel 1985, ponendosi fin dall'inizio come portavoce dell'attività culturale di un Sud spesso non considerato nei piani di produzione editoriale. I primi sei fascicoli di quell'anno (comprensivi del periodo gennaio-ottobre, cui si aggiungerà un numero doppio – l'11-12, novembre-dicembre uscito con il quindicinale «Rosso di sera»), testimoniano fin da subito un'attenzione particolare verso le scritture di ricerca e sperimentali: così sul n. 1-2 cui viene omaggiato Aldo Palazzeschi a dieci anni dalla sua morte, e sul numero successivo invece si incontrano i nomi e i testi di Mario Lunetta, Andrea Zanzotto, Paolo Volponi, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Lamberto Pignotti, Elio Pagliarani, Giulia Niccolai, Alfredo Giuliani e Edoardo Cacciatore. «l'immaginazione», dunque, fa da volano per cominciare a sondare un territorio nel quale si uniscono a tendenza: l'impurità sintattica di Lunetta; i crolli strutturali e le fughe epistemiche di Zanzotto; il respiro poematologico dell'impegno volponiano; l'avanguardia “novissima” di Sanguineti, Pagliarani e Porta; la poesia tecnologica di Pignotti e il nonsense rigoroso e mentale di Niccolai. Un'esperienza, quella de «l'immaginazione», che nasce contestualmente con l'attività della casa editrice Manni per i cui tipi la rivista assume la sua veste di mensile autonomo, a partire dal n. 25-27 del gennaio-marzo 1987.

Il comitato di redazione è diretto da Anna Grazia D'Oria, e al suo interno sono presenti: Lucio Giannone, Piero Manni, Giovanni Pellegrino, Marcello Strazzeri. Struttura questa

²² F. Fortini, *La «dinamica dei gruppi ristretti» e il bacio mortale di Benjamin*, «L'Asino d'oro», n. 4, novembre 1991, p. 156.

che peraltro non si discosta dall'attuale sigla di Manni Editore, già a suo tempo nominata Piero Manni, all'interno della quale Anna Grazia D'Oria figura come direttrice editoriale, mentre lo stesso Piero Manni è responsabile della direzione commerciale. Marcello Strazzeri dà notizia su «l'immaginazione» (settembre '85) del varo di quest'attività imprenditoriale e culturale, con un lancio dal piglio giornalistico – *Da Lecce una nuova casa editrice*:

Le iniziative della casa editrice Manni presentano certamente delle novità interessanti nel panorama editoriale italiano. Due collane la cui autonomia e specificità non contraddice un'ipotesi culturale di fondo, la quale sembra sottendere anche altre iniziative dello stesso editore: determinare le condizioni di un incontro reciprocamente fecondo tra «centro» e «periferia», tra autori «affermati» ed «esordienti» nell'ambito di una visione dinamica e dialettica della ricerca e della sperimentazione letteraria. È in questa ottica di politica editoriale in cui le ragioni formali e tecniche dell'esperire letterario si coniugano con l'esigenza di una connessione costante tra *scrittura* e *storia*, che si colloca nella collana omonima, articolata in tre sezioni: «Poeti contemporanei», diretta da R. Luperini e F. Bettini, «Narratori contemporanei» e «Opera prima» dirette da Luperini. La prima sezione, all'interno di tale fondativa premessa ha in programma tra l'85 e l'86 la pubblicazione di testi poetici di Leonetti, Sanguineti, Cacciatore, Giuliani e Volponi.²³

In cosa consista, agli effetti, questa connessione tra scrittura e storia, viene messo bene in evidenza in un'occasione che non si colloca certo tra le primissime della rivista, ovvero nell'*Editoriale* che apre il n. 73-74:

“l'immaginazione”, registra il sottotitolo, è un mensile di letteratura. E di letteratura, e del rapporto di questa con la storia – che rappresenta la nostra modalità di approccio alla cultura [...]. Perché è nata “l'immaginazione”, e non vuole dimenticarlo, dal '68 e dalla maturazione delle idee da quello portate avanti.²⁴

Dunque l'ipostasi di fondo è basata, secondo quanto si è avuto modo anche di esplicitare nel paragrafo precedente (a proposito del rapporto tra ricerca letteraria e storia), sul possibile senso – e sull'applicazione – delle teorie marxiste nella logica di un revisionismo oppositivo, che contrasti il neoliberalismo a capo dell'industria e dell'economia culturale. Ciò assume ulteriore rilievo se si torna all'articolo precedentemente citato di Strazzeri, in cui viene annunciata l'imminente apertura della collana “La scrittura e la storia”, diretta da Romano Luperini (con l'ausilio di Filippo Bettini per il settore della poesia): Luperini che, fin da *Marxismo e letteratura* (De

²³ M. Strazzeri, *Da Lecce una nuova casa editrice*, «l'immaginazione», n. 8-9, agosto-settembre 1985, p. 1.

²⁴ Cfr. *Editoriale* in, «l'immaginazione», n. 73-74, gennaio-febbraio 1990, p. 1.

Donato 1971), ha contribuito a definire da una parte l'influenza esercitata dall'ideologia borghese sullo strutturalismo, e dall'altra invece ha proceduto ad un riesame dei fondamenti metodologici dello storicismo marxista e del prospettivismo lukácsiano, promuovendo un punto di vista "di classe" e la critica marxiana delle ideologie. Un'ipotesi, questa, che coincide, nella sostanza, con quanto rilevato da Franco Fortini proprio su «l'immaginazione», all'interno di un bilancio stilato a proposito del Convegno tenutosi alla Certosa di Pontignano (Siena, 21-23 maggio 1987) *Sull'interpretazione*, dal sottotitolo *Ermeneutica e testo letterario*. In questa occasione, infatti, Fortini sostiene che le finalità ultime della critica (militante) sono:

- 1) Applicare alla contemporaneistica lo studio dei processi di ricezione, temperandolo con quello della natura istituzionale dei testi letterari. Operare per esplicitare i rapporti fra il singolo testo nella sua specificità formale e le forme dei "saperi" non solo letterari che lo circondano. 2) Promuovere una saggistica (e un pubblico) che non sia quella specialistico-accademica e neanche l'articolarità fuggiasco della stampa periodica e della TV ma che rivendichi un'indipendenza "corporativa" contro le pressioni editoriali; anzi farsi anche critica di queste ultime.²⁵

Fortini, del resto, assieme a Carlo Muscetta, Cesare Cases, Sebastiano Timpanaro e Arcangelo Leone De Castris, aveva rappresentato la via della resistenza più strenua nei confronti del decostruzionismo e del "pensiero debole" penetrati in Italia sull'onda lunga dei *nouveaux philosophes* francesi e del nuovo modello culturale basato sull'asse Nietzsche-Heidegger: modelli teorizzanti, ciascuno per sua parte, la crisi dei fondamenti ideologici, ma convergenti nella sostanziale uniformità dell'approccio ai campi del sapere, basato su principi di reversibilità in termini ermeneutici²⁶.

Dalla rilevanza che assumono certi interventi, è possibile inferire la forte connotazione di marca teorica e lo strenuo proposito, da parte dei redattori della rivista, di discutere del fatto letterario seguendo linee di coerenza ben definite. Qui si cercherà di raccogliere il valore di testimonianza che, in questo senso, una rivista come

²⁵ F. Fortini [intervento], in *Bilanci sul convegno tenutosi alla Certosa di Pontignano (Siena, 21-23 maggio 1987)* «*Sull'interpretazione. Ermeneutica e testo letterario*», «l'immaginazione», n. 77-78, maggio-giugno 1990, p. 3.

²⁶ Scrive a tale proposito De Castris: «Il presupposto anche non nominato della specialità o autonomia del linguaggio poetico funziona ormai soprattutto attraverso automatismi operosi, attraverso metafore regolative dell'analisi. Questi *topoi* ideologici penetrano nel tessuto della conoscenza, in varia misura lo colorano di sé. E il risultato ultimo di questa dominanza, di questo primato operativo del valore metastorico della poesia, sembra ogni volta un effetto di distinzione di ciò che è di sua pertinenza rispetto ai livelli della storicità, sembra la subordinazione dei fatti "allogeni" (biografia, formazione culturale, condizioni materiali), la sostanziale rimozione di essi parte della individualità irripetibile del linguaggio poetico (non referenziale), comunque il dualismo del discorso critico, che, per salvarsi dal rischio del determinismo storico (del sociologismo indistinto), sembra non accorgersi del rischio monumentale del determinismo del valore eterno» (A.L. De Castris, *Introduzione*, in ID., *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Bari 1991, pp. 6-7).

«l'immaginazione» assume. Un valore che si esplica su due versanti, dal momento che, come si è visto, l'esperienza di Manni è attiva sia sul campo delle riviste letterarie (e culturali), che su quello più “settoriale” della pubblicazione di poesia e di saggistica.

Concentrandoci adesso sul rilievo precipuo, a livello di promozione della poesia, delle scritture accolte su «l'immaginazione» – come si è cercato di fare attraverso l'esame di «Poesia» – si è in grado di rilevare, nel decennio dei Novanta, la forte incidenza delle poetiche d'avanguardia e sperimentali nei fascicoli che vanno dal n.73-74 (gennaio-febbraio 1990) al n.163 (dicembre 1999).

Forse l'uso di una tabella può permettere una maggiore chiarezza, benché le etichette usate nell'indicare alcune possibili categorie siano da interpretarsi unicamente per finalità pratiche di comprensione immediata.

Poeti (ex) Gruppo 63	Edoardo Sanguineti , Alfredo Giuliani Nanni Balestrini
Poeti della “contraddizione”	Carlo Villa, Mario Lunetta, Folco Portinari
Poeti dell’ “impegno”	Franco Fortini, Paolo Volponi Gianfranco Ciabatti, Francesco Leonetti
Poeti del Gruppo 93	Marcello Frixione, Marco Berisso, Lorenzo Durante Biagio Cepollaro, Mariano Bàino, Tommaso Ottonieri Lello Voce, Piero Cademartori, Gabriele Frasca Paolo Gentiluomo

Al di là delle rispettive incidenze in termini di presenza, si può considerare in che modo le scritture di questi autori costituiscano il perno della ricerca individuata da «l'immaginazione», con l'ulteriore aggiunta di una nota circa lo spazio monografico riservato in due occasioni a Paolo Volponi (n. 83-83, novembre-dicembre 1990 e n. 143, dicembre 1998), e di quello a sua volta dedicato a Franco Fortini (n. 130, giugno 1996). In limine, vale la pena ricordare che il primo numero del 2000 (n. 164) è interamente dedicato a Edoardo Cacciatore, la cui scrittura, come si è già detto, ha avuto un grande ascendente specie sulle sperimentazioni del Gruppo 93. Non solo, il n. 91 (novembre-dicembre 1991) presenta un'interessante rassegna sulla “poesia visiva”²⁷ e, anche in

²⁷ Cfr. «l'immaginazione», n. 91, novembre-dicembre 1991. Dopo la nota introduttiva affidata a Lamberto Pignotti, viene ricostruito un ampio repertorio che raccoglie opere di: Davide Argnani, Gaetano Barbarisi, Vittore Baroni, Claudia Bartolotti, Mirella Bentivoglio, Carla Bertola, Tomaso Binga, Irma Blank, Gianni Broi, Luciano Caruso, Franco Cavallo, Gaetano Colonna, Vitaldo Conte, Carlo Marcello Conti, Betty Danon, Vittorio Dimastrogiovanni, Claudio Di Scalzo, Francesco Saverio Dodaro, Fernanda Fedi, Giovanni Fontana, Nicola Frangione, Franco Gelli, Gino Gini, Elisabetta Gut, Vincenzo Lagalla, Pietro Liaci, Arrigo Lora Totino, Ruggero Maggi, Nino Majellaro, Antonio Massari, Vito Mazzotta, Eugenio Miccini, Enzo Miglietta, Rolando Mignani, Enzo Minarelli, Luciano Ori, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Enzo Rosamilia, Peppe Rosamilia e Giuliana Maturi, Cesare Ruffato, Matilde Tortora, Gianni Toti, William Xerra. Nel ricordare che un'analogha iniziativa era già stata tenuta sul n. 10 (ottobre 1985). Tra i nomi appena citati si vuole almeno ricordare, per l'importanza e la costanza del lavoro – non solo in proprio, ma di promozione – di Tomaso Binga (Bianca Menna) che, assieme a Filiberto Menna e poi da sola, ha diretto l'esperienza trentennale del “Lavatoio contumaciale” di Roma. Per ogni riferimento

questo caso, «l'immaginazione» denota un'attenzione a tutto tondo (con ampio valore di repertorio) verso i territori della poesia, compresi quelli solitamente meno dibattuti e meno categorizzabili sulla base delle diverse relazioni che intrattengono con l'extra-testo.

Romano Luperini, da parte sua, con lo scritto *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, pubblicato sul fascicolo n. 95 della rivista, affronta la questione del nuovo avanguardismo e della sua espansione a fenomeno di massa, indicando proprio nella diffusa normalizzazione dei processi sperimentali il suicidio dell'oltranzismo avanguardista, nonché la cessazione implicita di ogni forma di opposizione all'industria della cultura, caduto il vincolo ideologico²⁸. Il decadimento della prassi ideologico-politica, coincide con l'affermazione dell'estetizzazione diffusa derivante dai modelli di comunicazione più affermati nel sistema mediatico, attraverso la promozione di scritture affini al «centro» dell'economia culturale dominante.

Oggi il centro è onnipervasivo: l'immaginario, la lingua, l'inconscio stesso sono colonizzati sino agli angoli più lontani e remoti dell'acquario postmoderno da parte di un potere acculturante ed estetizzante che appare onnipotente. [...] E tuttavia quei vetri opachi rappresentano pur sempre una frontiera al di là della quale qualcosa confusamente si agita; e al di là dell'eterno presente, in cui un'intera civiltà viene naturalizzata e resa astorica, resiste un passato, seppure ridotto a brandelli e a balbuzie, fatto di frammenti di dialetto, di situazioni antropologiche, di relitti letterari, di cerimonialità essiccate: esistono, voglio dire, un rimosso individuale e un represso storico irti di voci che vogliono emergere alla significazione e che sono cariche di un loro passato.²⁹

Da questo rimosso si aprono le voci dei poeti e degli scrittori raccolti attorno ai fuochi di «Baldus» e «Altri Luoghi», centri propulsori di un'esigenza alternativa a quella dei luoghi del potere "simbolico": la lateralità, lo sforzo di una non appartenenza (prima

alle attività e iniziative promosse dal centro si rimanda a *Lavatoio contumaciale. I trent'anni del Centro (1974-2004)*, con una introduzione di L. Mango, Edizioni Il Filo, Roma 2004.

²⁸ Cfr. R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità* (relazione introduttiva tenuta al convegno *Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa* – Siena, 28-29 gennaio '92), «l'immaginazione», n. 95, aprile 1992, p. 16: «Un inconsapevole avanguardismo di massa è davanti ai nostri occhi. Il surrealismo è diventato una pratica diffusa. Si è parlato (ne parla spesso Cepollaro) di una seconda caduta dell'aura. Ma c'è di più: la contaminazione, il plurilinguismo, il pluristilismo, il quotidiano, lo squadernamento di significati tuttavia privi di senso, la non-purezza, lo sconvolgimento delle tradizionali categorie di spazio e tempo, l'allegorismo vuoto, l'estetizzazione della società e una serie di mots d'ordre dell'avanguardia sono diventati luoghi comuni del postmodernismo, imponendosi con la forza stessa delle trasformazioni tecnologiche che hanno modificato in profondità gli ultimi trentaquaranta anni. Così, realizzandosi, l'avanguardia si è suicidata nel momento stesso in cui è diventata pratica di massa. Oggi l'avanguardia non è possibile perché ne è venuto a cadere il presupposto di fondo: divenendo norma non può più essere rottura».

²⁹ Ivi, p. 17.

ancora che di un rifiuto), ha molto a che vedere con la natura extra-sistemica – a livello editoriale e non – su cui si sviluppa la nuova tendenza.

In un altro intervento, pubblicato ancora su «l'immaginazione», Luperini sottolinea in che modo questa fuga dal centro determini un distacco abbastanza netto tra l'impostazione ideologizzante del Gruppo 93 e la proposta più strettamente ideologica che aveva invece caratterizzato il Gruppo 63, individuando semmai alcuni punti di contatto (i «lasciti») e una certa sintonia nei propositi attuati. Allo stesso tempo, tuttavia, Luperini mette in risalto la consapevolezza di come il rinnovamento linguistico e tecnologico, di per sé, rispecchia in realtà la «pratica sociale del capitalismo informatico», provocando un esaurimento endogeno dell'avanguardia stessa.

Ecco un elenco di questi lasciti che stabiliscono una linea di continuità fra il 63 e il 93: il rifiuto del “poetese” e la scelta di un lessico basso-realistico, del plurilinguismo e del pluristilismo; il rifiuto dell'identificazione da parte del lettore e la scelta conseguente dell'estraniamento, raggiunto facendo esplodere dall'interno la tradizione (è il caso del gruppo ligure, di Berisso, di Gentiluomo e soprattutto di Frixione) o aggredendola dall'esterno attraverso la recitazione e mettendo in conflitto autore e voce recitante (è il caso di Bainsi, Voce, Cepollaro); l'abolizione delle metafore e delle *correspondances* simboliche e la prevalenza accordata invece al principio metonimico della contiguità; la soluzione allegorica ottenuta attraverso il montaggio (come in Cepollaro e in Voce) oppure attraverso l'attrito fra significanti e significato (come nei liguri); la tendenza alla durata, alla costruzione e magari alla narrazione, d'altronde conseguente al ripudio della istantaneità lirica e simbolica; la riduzione dell'io che cessa di essere il centro lirico della poesia.³⁰

L'analisi di Luperini ci conduce all'interno delle dinamiche del Gruppo 93 e risulta utile per individuare le modalità operative della poesia della “nuova ondata”, descrivibile, sull'ultimo scorcio degli anni Ottanta – come accennato –, attraverso le vicende del gruppo genovese di «Altri Luoghi» (composto da Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo, Massimo Draghi) e a quello della rivista «Baldus» (animata da Mariano Bainsi, Biagio Cepollaro e Lello Voce), così come alla precedente esperienza del collettivo «K.B.» (di cui facevano parte Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri).

Al di là di queste esemplificazioni, tuttavia, quello che ci preme sottolineare è la funzione propulsiva di una rivista come «l'immaginazione» che diviene sede privilegiata del dibattito attorno alle possibilità di ricerca in poesia: del resto, è la stessa Anna Grazia D'Oria, in concomitanza col convegno di Lecce (9-11 aprile 1987) su *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, ad auspicare un coordinamento nazionale

³⁰ R. Luperini, *Per la critica della retorica nel 63 e nel 93: continuità e rotture* (intervento al Convegno “63/93. Trent'anni di ricerca letteraria”, Reggio Emilia, 1-3 aprile 1993), «l'immaginazione», n. 103, aprile-maggio 1993, p. 5.

delle riviste militanti sotto la guida de «l'immaginazione» e «Alfabeta»³¹. Convegno che, come sostiene anche Leonetti nella stessa sede, ha portato all'individuazione di un modello teorico-interpretativo condiviso per la poesia e la letteratura: le *Tesi di Lecce sullo stato della letteratura e dell'arte*, non a caso, riuniscono sotto forma di ideamanifesto le firme di Filippo Bettini, Roberto Di Marco, Alfredo Giuliani, Francesco Leonetti, Mario Lunetta, Romano Luperini, cui si aggiungono, nella loro veste definitiva – dopo il primo abbozzo stilato in una trattoria di Otranto, di cui Leonetti stesso dà notizia³² – Umberto Lacatena, Edoardo Sanguineti, Pietro Cataldi e Tommaso Ottonieri. In particolare, l'elaborazione delle *Tesi*, giunge a compimento di un percorso che vede intrecciate le esperienze delle due riviste evocate a ruolo di alfieri da Anna Grazia D'Oria e della loro attività di promozione della poesia. Primo luogo di riflessione, infatti, era stato il Convegno su *Il senso della letteratura*, organizzato a Palermo nel novembre '84 dalla rivista «Alfabeta» – e in parte preparato dall'omonima rubrica a cura di Leonetti e Antonio Porta sulla rivista, a partire dal febbraio dello stesso anno. Il convegno aveva battuto questioni centrali all'interno del panorama poetico, mettendone in evidenza le logiche corporative (a livello editoriale prima ancora che di poetica) come pretesto per individuare i fenomeni di scollamento – in termini ideologici

³¹ Cfr. A.G. D'Oria, *Si riparla di progetto*, «l'immaginazione», n. 40-42, aprile-giugno 1987, pp. 1-2: «Se a Palermo, nell' '84, sembrò dominante un'ideologia letteraria di carattere neotradizionale con la poesia "del cuore", lirica, post-ermetica, intimistica, con il mito dell'ispirazione innocente, e la "confusione della poesia con il poetico", come ha detto nel suo intervento a Lecce Giuliani, ora si è ricominciato a parlare di tendenza, dell'esigenza di un progetto che collega le esperienze neoavanguardistiche degli anni '50-'60 con quelle neoespressioniste dei nostri anni '80 che evidenziano un rinnovato interesse per la razionalità e la sperimentazione, per una ricerca individuabile su più fronti. Non a caso, tornano a scrivere poesia Edoardo Cacciatore, Alfredo Giuliani, Francesco Leonetti, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Paolo Volponi. All'assenza di un progetto implicita al sistema multimediale che appiattisce e uniforma ogni messaggio a pura comunicazione e ad immagini prevedibili si va sostituendo un'idea di progettualità interna all'opera. All'imprevedibilità, oltre che alla qualità è affidato il valore del testo che si colloca al di fuori del "sistema" (in tutte le eccezioni) e la sua forza di incidenza anche nel sociale. Siamo in un clima saturo di fermenti che dà vita contemporaneamente sia al discorso controllato dai grandi editori (i quali già dalle bozze di stampa destinano al successo di mercato o meno i libri affidandoli ad una collezione e ad una tiratura piuttosto che ad un'altra) sia al circuito alternativo della piccola editoria e delle riviste militanti che faticosamente ma coraggiosamente si fanno avanti. Novità ormai non nuova, al "centro", non più in grado autonomamente di svolgere un ruolo primario, si sostituisce l'idea di un *policentrismo progettuale* (per usare l'espressione di Filippo Bettini), che vede emergere la forza propulsiva della periferia. Nel corso del convegno di è avanzata l'ipotesi della stesura di un documento-dichiarazione sottoscritto da alcuni critici e poeti presenti per fissare delle proposizioni di orientamento nell'attuale dibattito critico e in quelle che sono le nuove operazioni di ricerca. Il documento sarà pubblicato appena pronto e darà l'avvio a una discussione di cui "l'immaginazione" si fa promotrice insieme a Francesco Leonetti e che ci auguriamo sia feconda. Per le riviste, si è convenuto, fra quelle presenti, di stabilire un coordinamento nazionale che faccia riferimento ad "Alfabeta" e "l'immaginazione", con sede fisica a Lecce, che metta in comune una serie di servizi e collaborazioni per far uscire dalla clandestinità questi periodici militanti che arrivano quasi a cento. In aggiunta, alcune riviste di area omogenea svolgeranno insieme lavori di ricerca e di scambio senza rinunciare alla propria identità ma perseguendo gli stessi obiettivi di rinnovamento».

³² Cfr. F. Leonetti, *Un testo teorico collettivo (forse) preparato a Lecce*, *ibidem*.

o più distintamente di poetica e di “poetica culturale” – evidenti sul campo. Avanguardia e tradizione risultavano ancora i due poli oppositivi cui affidarsi all'interno del discorso sul presente della poesia, e a questi si aggiungevano – secondo il modello già ben evidenziato dal collettivo dei «Quaderni di critica» – l’“allegoria” e il “simbolo”, con i relativi caratteri di dinamismo e staticità, divenire ed essere, forma e modello. Da qui deriva la proposta di due codici alternativi, quello “espressionista-allegorico” e quello “neoromantico”: tendenze che vengono definite come maggioritarie nel panorama contemporaneo dagli stessi promotori del Convegno (Leonetti, Porta e Gianni Sassi, appunto)³³.

Dopo Palermo, e passando per *Ricercatori & Co.* – altro appuntamento promosso da «Alfabeta» a Viareggio fra il 26 e il 28 marzo 1988, dedicato soprattutto alla voci dei redattori e delle riviste di area sperimentale – l'altra tappa fondamentale è costituita dal Convegno di Lecce di cui si diceva. «l'immaginazione», in quanto promotrice dell'evento, dà un'ampia risonanza alle tematiche di fondo discusse, non solo attraverso un rendiconto e un bilancio delle attività svolte, ma attraverso l'apertura di un ulteriore dibattito. La pubblicazione delle *Tesi di Lecce* sul n. 49 del 1988, dà adito ad una serie di interventi che si protraggono per l'intera annata fino ai primi numeri del 1989. Di questo movimento d'idee è testimone, ad un anno di distanza, il volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di Bettini e Muzzioli, pubblicato da Manni nel 1990. I due curatori, ordinando gli interventi dei vari convenuti, individuano diversi contributi utili alla definizione di un unico filone interpretativo, e per questo – si intuisce, pur nella diversità – è possibile parlare di “tesi” vere e proprie. La stretta dipendenza tra la scrittura e la sua interpretazione storico-ideologica, in particolare, non rappresenta un vincolo ineludibile, data la molteplicità di esperienze con cui si traduce in poesia l'elaborazione critico-teorica. Dal volume di Bettini e Muzzioli, infatti, si ricava piuttosto l'impressione di un tentativo immediato di storicizzazione della nuova avanguardia e della sua museificazione – almeno in chiave interpretativa – nel circuito della comunicazione poetica.

Le *Tesi di Lecce* anche se non esauriscono per intero le problematiche relative al “fare letteratura” del futuro Gruppo 93, certo costituiscono una sorta di manifesto, le cui linee di fondo risultano condivisibili dagli autori che si riconoscono all'interno del movimento. Concentrando l'attenzione sui tre punti fondamentali del valore di progetto tutto empirico e della progettualità nuova scesa in campo con la “terza ondata”, del suo statuto antidogmatico e oppositivo rispetto alle “poetiche della crisi”, e della rifondazione di un linguaggio dialettico-allegorico da essa operato, Filippo Bettini cerca di definire una dimensione storica ed ermeneutica entro cui risultino convenientemente interpretabili le scritture praticate dai singoli autori:

Caduta l'illusione «officinesca» di una connessione artigianale tra «sperimentalismo» e «impegno», smentita la pretesa neoavanguardistica di una

³³ Cfr. F. Leonetti – A. Porta – G. Sassi, *Bilancio provvisorio*, «Alfabeta», n. 69, febbraio 1985.

«rivoluzione culturale» centralmente condotta su base segnica e verbale, resta l'indicazione irreversibile di una linea di intervento teoricamente motivata e strategicamente mirata, resta l'idea, tuttora praticabile, di una rifondazione materialistica, antidogmatica e antinormativa, dei codici ideologici, linguistici e comportamentali del lavoro creativo, resta e s'impone la scommessa, tutta da giocare, di una trasformazione innovativa dello «specifico» che inerisca e cooperi, nella coscienza autocritica del proprio limite, ad una più generale trasformazione della società e dell'esistente, oltre la barriera della scissione e della separatezza che pure è costretta, istituzionalmente, a patire.³⁴

La poesia, dunque, deve raccontare e non trasfigurare il reale: alla ricerca dei valori assoluti viene sostituito una sorta di pragmatismo assiologico, per cui la realtà non può darsi se non a mezzo della sua evidente complessità. Come sostiene Leonetti, lo sperimentalismo in scrittura assume su di sé il compito di trasporre i procedimenti inventivi nella pratica dello stile: stile, a sua volta, attento più alla significatività enunciativa (la parola che si carica dei significati dell'azione e quindi della pronuncia) dell'elemento verbale, che non alla sua rappresentatività eidetica (o evocativa), e che quindi si colloca lontano dalla rifondazione del principio ermeneutico universale che caratterizzava il moderno.

L'arte e la letteratura di «ricerca» (o sperimentali) oggi sono per noi scommesse, sono messe in gioco di qualche imprevedibilità. Ciò non consiste nell'effetto microlinguistico, non si tratta di tornare al puro significante. Ma semplicemente sta nel timbro, dove va esclusa la certezza vecchia su cui poggia la mistificazione nuova. [...] E può darsi che l'assolutizzazione del linguaggio, che ci precede teoricamente (sia quella semiologica che quella heideggeriana o derridiana) sia stata la difesa contro un'invadenza precedente e minore, connessa alla leggibilità e ad altri criteri commerciali. Oggi l'imprevedibile è l'invenzione stessa, ciò che una volta si diceva stile, o il salto fuori dall'iperreale, comunque perpetrato. È la verità della singola opera d'arte differente dalle altre. E corrisponde al suo proprio essere un modello etico «disarmonico».³⁵

Attraverso le pagine de «l'immaginazione», inoltre, Leonetti dà avvio nel 1990 all'esperienza della rivista «Campo», erede solo in parte della precedente collaborazione ad «Alfabeto» e, come sottolinea Clelia Martignoni, derivata *in primis* dalla «convinzione programmatica che per fare letteratura di ricerca oggi occorra riferirsi alle discipline trainanti (biologia, etnobiologia, antropologia, sociologia, etc.), per recepirne i risultati più innovativi non solo in quanto utili, è ovvio, alla lettura critica del mondo circostante, ma anche come potenziali linee di orientamento e avanzamento per la stessa

³⁴ F. Bettini, *Progetto, tendenza, allegoria*, «l'immaginazione», n. 49, gennaio 1988; ora in F. Bettini – F. Muzzioli, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Piero Manni, Lecce 1990, p. 59-60.

³⁵ F. Leonetti, *Informatica e nozione di «imprevedibilità»*, *ivi*, p. 64.

linea inventiva»³⁶. È proprio a partire dalle scienze sociali – assecondando la proposta di Bettini circa una «trasformazione della società e dell'esistente», attraverso la «coscienza autocritica» del ruolo dell'intellettuale all'interno della società – che sembra possibile allacciare quei nessi antidogmatici per cui la «pratica della scrittura» (come dice Sanguineti, in un altro dei contributi alle *Tesi*³⁷) costituisce una sorta di alterità rispetto al sistema con cui è in conflitto. La letteratura perde così ogni connotato pacificante e si addentra nella complessità retroattiva della sperimentazione, ovviando alla facilità del dialogo con i significati, per rivalutare la qualità euristica dei significanti. Lo scrivere è un «esercizio della percezione», afferma Ottonieri, cui non è possibile applicare alcun filtro coercitivo, il movimento della parola non ha centro, anzi spazia in modo randomico lontana dal centro, mimando il rischio di dispersione che è proprio dell'individuo che sia immerso nella realtà. Si chiarisce così il carattere altamente oppositivo della nuova avanguardia costituitasi attraverso le *Tesi di Lecce*: un'avanguardia che, nel suo complesso, non mina come detto il centro propulsivo del sistema culturale, quanto cerca di proporre nei fatti un'ipotesi alternativa, denunciandone lo stato di sostanziale neutralità indotta dalla grande editoria. Ottonieri stesso, in avvio al suo discorso su *Progetto e dispersione*, avanza considerazioni di questo tipo:

Le falene che abbiamo veduto or ora sprigionarsi dallo sciocchezzaio, brevi balugini, e già ci son parsi secoli, ci hanno parlato di un Letterario reinstaurato (e quanto coerentemente) a segno dell'Animo, «indicibile», troppo detta traccia. Autolegittimarsi di un segno di «Poesia» (di «poetico») estraneo ad ogni effettuale senso di complessità; semplificante, inebetente, inebetito segno; inadeguato, dico, sino al ridicolo, nella proposta delle proprie vaticinanti Purezze.³⁸

La polemica individuata si leva contro quei modelli di poesia ritenuti istituzionali (o istituzionalizzabili) relativamente al complesso di vincoli che regolano prima di tutto il mercato editoriale, e che limitano così il confronto tra le scritture, promuovendo solo alcune tendenze al ruolo di modelli. Il discorso di Ottonieri, quindi, è chiaro: il «progetto» consiste nell'allontanarsi dall'accentramento indotto dall'editoria a mezzo di una sperimentazione privata e assieme collettiva e, in questo modo, collocarsi fuori dal centro onnipervasivo perseguendo un «“ordine” delle cose» che possa «trasformare l'operazione formale in nuova proposta» (come afferma anche Lacatena)³⁹.

³⁶ C. Martignoni, *Qualche appunto critico sul convegno di Reggio*, «l'immaginazione», n. 111, maggio 1994, p. 14.

³⁷ E. Sanguineti, *Per una poetica di «realismo allegorico»*, «l'immaginazione», n. 49, gennaio 1988; ora in F. Bettini – F. Muzzioli, *Gruppo '93*, cit., p. 71.

³⁸ T. Ottonieri, *Progetto e dispersione*, ivi, p. 72.

³⁹ U. Lacatena, *Contro il privato*, ivi, p. 69. Nella stessa occasione Lacatena scrive: «Si è assistito, in maniera esasperata negli anni settanta, ad operazioni letterarie prive di spessore qualitativo. Penso che ciò sia dovuto anche alla necessità che l'industria culturale avvertiva di adeguare il più strettamente possibile i propri prodotti al linguaggio ed all'uso dei mass-media. Se negli anni sessanta, anche case editrici

Luperini, a tale proposito, soffermandosi sulla crisi del simbolo e sul rifiuto del poetico operata da Montale con *Satura* (Mondadori 1971), e poi riferendosi all'evoluzione delle poetiche di Sereni, Luzi e Zanzotto, sostiene che a partire dagli anni '80 la nuova *koinè* sperimentale emergente, unitamente alla poesia di Cacciatore, Volponi e Pagliarani, segna l'unica proposta ideologica e culturale alternativa di valore, senza la quale non si può dare un futuro per la poesia e la letteratura in genere.

Contro ogni ipotesi di tipo generazionale, credo che dobbiamo lottare per ampliare e consolidare questo terreno d'incontro, il cui interesse storico sta – se non erro – nel comune riconoscimento dell'esaurimento della maggiore tradizione poetica del *moderno* – quella del simbolismo e del postsimbolismo – e nella ricerca di ipotesi nuove di tipo neoprogettuale, e cioè fortemente costruite in senso allegorico e figurativo.⁴⁰

Non è un caso, infatti, che proprio relativamente agli autori individuati da Luperini, tra gli anni Sessanta e Settanta, sia evidente un mutamento di poetica determinato da una radicale interferenza tra linguaggio e realtà storica (individuale e collettiva): basti pensare appunto al Montale di *Satura*, al Sereni de *Gli strumenti umani* (1965), alla poesia di Luzi arrovellata *Nel magma* (1963), alla sperimentazione che muove Zanzotto tra *La beltà* (1968) e il *Galateo in bosco* (1978). Tuttavia, proprio da questi esempi di poesia discende, secondo teorie più o meno epigoniche, quella linea cui i teorici del materialismo intendono opporsi: quindi, tra i nomi indicati da Luperini, occorre guardare con più attenzione a quelli di Cacciatore, Volponi e Pagliarani, in quanto indicativi rispetto ad una tradizione che si può stabilire in senso canonico⁴¹, al fine di rintracciare i motivi di quella «contraddizione» che a Lecce appariva come unica

significative sul piano del mercato, sentivano l'esigenza di fare proposte "alternative" a quelle tradizionali, successivamente tale tipo di operazione è parsa troppo rischiosa, anche per l'oggettivo refluire sul piano sociale e politico delle spinte al rinnovamento che avevano caratterizzato gli anni sessanta. Sono stati così proposti i filoni neo-orfici e neo-platonici, punteggiati solo qua e là da isolati tentativi di venir fuori da questo pantano».

⁴⁰ R. Luperini, *Oltre la tradizione «simbolista»*, ivi, p. 65.

⁴¹ Si legga quanto Luperini stesso scrive su «Allegoria», in occasione della morte – nel 1994 – di Volponi, sopraggiunta poco dopo quella di Franco Fortini: «Volponi e Fortini ci sono venuti a mancare proprio quando ne avevamo più bisogno. Il 1994 è stato un anno maledetto: mentre da un lato morivano gli amici e i maestri, dall'altro proprio trionfavano proprio i nemici che per tutta la vita essi avevano combattuto. Ora siamo più soli – e molto più isolati. Il prestigio culturale di Volponi e di Fortini era, in qualche misura, una protezione politica o, almeno una garanzia: non solo per noi, ma per quanti a sinistra stanno cercando una strada per ricostruire una cultura materialistica della trasformazione sociale. Ora sarà più facile stenderci intorno il filo spinato. Già hanno cominciato con Volponi e con Fortini, uccidendoli una seconda volta, a ceneri ancora calde: esaltandoli come poeti solo per far dimenticare che sono stati e non hanno voluto mai essere solo poeti e scrittori. Gli hanno scavato una piccola nicchia nel Parnaso in modo da cacciarli nel museo, relegarli nelle antologie scolastiche, tenerli a una distanza sterilizzata. Su di loro, che hanno sempre voluto esser di parte, hanno steso il velo universale della poesia. Non è un'operazione rivolta solo contro di loro; è anche contro di noi» (R. Luperini, *Volponi, Fortini, «Allegoria»*, n. 18, 1994, p. 7).

soluzione all'*impasse* provocata dal mercato delle lettere. Mario Lunetta forse in maniera più chiara degli altri si sofferma su questo punto:

La politica di difesa del sistema ufficiale della letteratura consiste anche in un processo di riassorbimento degli elementi «spuri» che, ponendo steccati, regolamenti taciti, limiti, isolando le anomalie e le testualità eterodosse, mira a ghetizzare nella separatezza ogni operazione di rottura degli equilibri costitutivi. Il senso e la destinazione del nostro lavoro e della nostra pratica teorica e creativa hanno chiara coscienza di tutto ciò: e con tutto ciò intendono misurarsi, in un momento in cui sembrano venute a maturazione certe impellenti necessità di uscire da una situazione culturale sempre più paludosa e determinata dalle esigenze del consumo, secondo ritmi digestivi e di finto ricambio, di neutralizzazione e di nuovo classicismo.⁴²

Le *Tesi di Lecce*, come si è potuto intuire e a dispetto del nome, mancano dell'organicità schematica – o più strettamente dogmatica – dell'elenco prescrittivo, non costituiscono una tavola della legge, dal momento che contengono, invece, i fermenti del dibattito, spunti e apparati critici e non soluzioni: in buona sostanza, i prolegomeni prima ancora che le modalità operative. Sotto questo aspetto, peraltro, gli interventi di Bettini, Leonetti, Luperini, Di Marco, Lunetta, Lacatena, Giuliani, Sanguineti, Cataldi e Ottonieri, riflettono una predisposizione che ancora deve coniugarsi con il metodo d'analisi dei testi. Il Gruppo 93 – in fondo – doveva ancora costituirsi, ma il Convegno organizzato da «l'immaginazione» rimane uno dei passi fondamentali precedenti il Festival di Milanopoesia del 1989 che ne segnerà la nascita effettiva.

*

L'impegno de «l'immaginazione», d'altro canto, prosegue in questa direzione per tutto il periodo degli anni Novanta fino ai nostri giorni, promovendo sulle proprie pagine non solo le scritture di cui si è detto, ma ospitando anche iniziative per così dire collaterali: è il caso del n. 0 del foglio «Strik» redatto dal collettivo dei “Quaderni di critica” (Bettini, Carlino, Lunetta, Mastropasqua, Muzzioli, Patrizi), cui si aggiunge Mario Lunetta⁴³.

⁴² M. Lunetta, *La materialità del testo*, «l'immaginazione», n. 49, gennaio 1988; ora in F. Bettini – F. Muzzioli, *Gruppo '93*, cit., p. 66.

⁴³ Sulla prima facciata di «Strik» si legge l'editoriale che recita: «**Strik** è una parola che non esiste, e però assomiglia, con piccole differenze di suono o di grafia, a molti termini delle varie lingue europee (come il tedesco **Strick** – “corda”, “capestro” – o l'inglese **strike**, che significa “colpire”, e mettiamoci pure il latino **strix**, da cui “strega”, e la letale stricnina di origine greca). Non coincidendo esattamente con nessun termine esistente, è a tutta “la rosa dei sensi” dei vocaboli affini – implicanti per solito lo strappo, il colpo, l'attrito – che strik vuole rinviare per associazione. Un che di stridulo: perché **Strik** vuole essere il titolo di una **contropagina**. Una parola introvabile sui dizionari per un progetto introvabile nell'attuale sistema dell'informazione culturale e letteraria. Oggi, dietro l'apparente imparzialità dei dati, l'informazione nelle sue varie vesti – pagine di quotidiani, inserti e supplementi, bollettini e rassegne – mostra una sostanziale subalternità ai valori vigenti ed alle forze egemoni nel mercato librario. Se sono

«Strik», che reca come sottotitolo «contropagina della cultura e dei libri», si pone esplicitamente in contraddizione con il sistema ufficiale della cultura, e anzi, a differenza di quanto esaminato attraverso i percorsi teorici individuati da «l'immaginazione», stila repertori e classifiche dei libri e dei prodotti letterari (nonché di quotidiani, riviste e supplementi culturali) il cui gusto provocatorio coincide senza mezzi termini con la volontà di aprire un varco al fenomeno d'opposizione. Basti leggere quanto raccolto con puntiglio metodico, da questi “censori novissimi”, tra gli argomenti principali di «Strik»:

IL LIBRO MIGLIORE: Paolo Volponi, *La strada per Roma* (Einaudi)

DA LEGGERE: Edoardo Cacciatore, *Carichi pendenti* (Lubrino); Emilio Villa, *Opere* (Coliseum); Mario Socrate, *Allegorie quotidiane* (Garzanti); Dario Fo, *La fine del mondo* (Il Girasole); Giovanni Fontana, *Tarocco meccanico* (Altri Termini); Franco Falasca, *La casa nel bosco* (Latium)

DA NON LEGGERE: Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Rizzoli); Giuseppe Conte, *La lirica d'Occidente* (Guanda); Patrizia Valduga, *Donna di dolori* (Mondadori); Franco Cordelli, *Guerre lontane* (Einaudi); Paola Capriolo, *Il doppio regno* (Bompiani); Roberto Pazzi, *La stanza sull'acqua* (Garzanti); *Italiana. Antologia dei nuovi narratori* (Mondadori)

IL LIBRO PEGGIORE Oriana Fallaci, *Insciallah* (Rizzoli)

LA PEGGIORE PAGINE DI LIBRI: «Mercurio»

rari i casi in cui possono affermarsi opere prodotte fuori dal giro delle grandi case editrici, ancor più rare sono le voci di dissenso alla “resistibile ascesa” delle sublimi volgarità del consumismo imperante. Anche gli organi di stampa che si dichiarano **indipendenti** sono quanto mai **dipendenti** nel “servo encomio” dei successi annunciati: incenso a comando. Di fronte a questo panorama piattamente uniformato, **Strik** propone di esercitare al massimo grado la critica e il giudizio, ed a tal fine si impegna a riprendere le armi della polemica, per troppo tempo in disuso, e a metter mano perfino ai sempre “stringenti” argomenti dell'indignazione: la satira, l'epigramma, la parodia. Le nostre parole d'ordine sono: opposizione e ricerca. Opposizione ai centri di potere, alle “cordate” dei mediocri, alle acquiescenze, connivenze, favoritismi. Come si vede già dalla lista qui accanto, **Strik** non ha problemi a scoprire subito le carte e tiene a dichiarare la sua presa di posizione sul fronte dell'antagonismo. Le “bestie trionfanti” che spaccia la nostra epoca le vogliamo prendere con le molle del sospetto o, meglio, le vogliamo, come direbbe Benjamin, passare a contrappelo (che nel tedesco benjaminiano suona per l'appunto **gegen den Strich**). Opposizione e ricerca. Al rifiuto degli stereotipi correnti si unisce infatti la curiosità impregiudicata e l'attenzione militante per le tendenze **in nuce**. Siamo convinti che lo sperimentalismo, inteso come apertura al nuovo e messa in discussione dei risultati raggiunti, sia tuttora la dimensione più produttiva per l'intellettuale e l'artista moderni. Anche di questa ricerca **Strik** si promette di offrire la verifica e la documentazione, nei limiti dello spazio che saprà guadagnarsi. Noi mettiamo a disposizione della lotta al conformismo le nostre forze, e un'esperienza abbastanza lunga nel lavoro collettivo, finora esercitata soprattutto nel campo della saggistica. È ovvio che questo, nell'attuale situazione generale, non basta. Come non è per nulla escluso che ci si trovi alla fine a constatare che la razza dei nostri “simili” si è estinta. Ma se la nostra insofferenza per l'esistente dovesse provocare anche solo qualche risposta, o inquietudine, o risveglio, o contagio che sia... Bene: **Strik** la **contropagina** è pronta a farsene interprete e a propagarne la voce».

L'opposizione è giocata su una logica di mercato che si potrebbe definire anti-borghese: narrativa e poesia vivono di un complesso rapporto con l'editoria, di cui, secondo i redattori di «Strik», godono solamente il romanzo di Volponi e la silloge poetica di Mario Socrate, pubblicate rispettivamente da Einaudi e Garzanti. Lo scarto più evidente all'interno di questa classifica, infatti, è costituito dal rifiuto (segnalato con il monito "da non leggere") della letteratura promossa dalle maggiori case editrici (Mondadori, Einaudi, Garzanti), contro cui si delimita il terreno d'azione di editori quali Lubrina, Il Girasole, Altri Termini e Latium. Non stupisce, di seguito, trovare che «Mercurio. Supplemento settimanale di lettere, arti e scienze» de «la Repubblica», venga additato come "la peggiore pagina di libri", in considerazione specie dell'idea di poesia che su quelle pagine campeggiava sotto la spinta di Giorgio Manacorda: proprio dalle pagine di «Mercurio» prenderà avvio una polemica di cui si dirà più avanti, in tempo di bilanci. Ciò che la breve digressione su «Strik» conferma, in definitiva, è la costituzione di un gruppo sostanzialmente unitario che, a livello teorico, ripropone un'ipotesi militante per lo studio della letteratura contemporanea: gruppo che somma in sé l'accademia, rappresentata da Luperini per l'Università di Siena e dal collettivo "Quaderni di critica" per "La Sapienza" di Roma, e l'iniziativa editoriale di Manni. Un gruppo che, in una veste ancora più metodica e sistematica, si ripropone a mezzo della ricerca avviata ancora a Lecce, presso l'editore Milella, già nel 1983, con la rivista «L'ombra d'Argo».

3.3 L'impresa nel postmoderno: «L'ombra d'Argo» si fa «Allegoria»

La rivista che vi presentiamo, dal titolo dantesco *L'ombra d'Argo*, ambisce a creare un *trait-d'union* fra la critica e la riflessione teorica e metodologica sul prodotto letterario. Il titolo stesso allude a un tracciato di ricerca e alla necessità di un punto di vista rovesciato, da cui guardare all'opera d'arte nella sua posizione ideologica e nella materialità del suo processo. In un momento particolarmente difficile dal punto di vista culturale, politico e editoriale, tentiamo di costruire un punto d'incontro fra critica, metodologia e scrittori, come già testimoniano i nomi dei collaboratori dei primi due fascicoli. È inutile dire che questa è un'impresa difficile e rischiosa. Partiamo senza alcun appoggio finanziario. Ci affidiamo all'iniziativa di un editore, non certo dei maggiori, che si espone coraggiosamente. Il sostegno dei lettori – che invitiamo ad abbonarsi – è la garanzia che noi cerchiamo.

La prima suggestione che si coglie nel leggere questo scritto del comitato di redazione deriva dal titolo scelto per la rivista: «L'ombra d'Argo», come la mitica nave che portò Giasone e i suoi compagni alla conquista del vello d'oro, muove alla guida di una nuova impresa, sul piano culturale e letterario, facendosi motore di ipotesi interpretative formate sotto il vessillo del materialismo storico. Inaugurata dalla direzione di Romano Luperini e Carlo Alberto Madrignani (allievo di Luigi Russo e tra i fondatori della Facoltà di Lettere presso l'Università di Siena), «L'ombra d'Argo», come si diceva al

termine del paragrafo precedente, costituisce un nodo cruciale tra militanza accademica e mondo editoriale, data la composizione della sua redazione. Al suo interno, infatti, figurano fra i collaboratori: Velio Abati, Carlo Alberto Augieri, Fabrizio Bagatti, Filippo Bettini, Roberto Bugliani, Donato Margarito, Francesco Muzzioli, Franco Petroni, Felice Rappazzo, Antonio Resta, Marcello Strazzeri, ai quali si aggiungerà, a partire dal secondo fascicolo (il n. 3) Anna Grazia D'Oria. E ancora più interessante è notare come questo legame tra la "scuola senese" di Luperini e i "Quaderni di critica", dà vita a una ricerca che oltre al campo poetico e narrativo, ha i suoi referenti anche in campo editoriale: se attraverso l'attività de «l'immaginazione» si è avuto modo di accennare alla collana dei "Poeti contemporanei" curata da Luperini e Bettini per Manni, è proprio attraverso «L'ombra di Argo» che è possibile tracciare un primo panorama d'interesse per le poetiche immerse nel circuito interpretativo gravitante attorno ai poli della "scrittura" e della "storia". Nel corso delle pubblicazioni della rivista, che conta 8 numeri (di cui gli ultimi 2 stampati in co-edizione Milella – Piero Manni), e in particolare all'interno della rubrica "Testo e commento" (indice di una prassi ermeneutica a stretto contatto con la didattica e l'insegnamento), i nomi degli autori proposti e promossi coincidono sostanzialmente con quelli editi poi nella suddetta collana di Manni.

Prima di guardare ai parallelismi bibliografici, tuttavia, è bene ricordare – secondo quanto indicato nel titolo del paragrafo – la vicenda in sé de «L'ombra di Argo», che dal 1989 cambia nome ed editore: il primo numero di «Allegoria» esce per l'editore Franco Angeli di Milano, sotto la direzione del solo Luperini, ma conservando per la prima serie (conclusasi col n. 12 del 1992) il medesimo comitato di redazione. È questa, ancora, la sede privilegiata per il dialogo tra le parti descritte e tra i collaboratori indicati, uniti nella ricerca di un intento comune (pur nella diversificata stratificazione degli interessi) e di una comune matrice ideologica. Nel retro di copertina dei numeri de «L'ombra di Argo», a tale proposito, si legge:

L'ombra d'Argo – per uno studio materialistico della letteratura vuol essere una rivista di teoria della letteratura e di critica letteraria. I redattori non costituiscono, né lo vogliono, un gruppo monolitico. Il presupposto comune, semmai, fa riferimento – contro i formalismi di moda, il neoromanticismo e l'americanizzazione scientifizzante che stanno permeando i nostri studi – a un metodo materialistico d'indagine, che si fondi sull'analisi dei fattori economico-sociali e insieme sulla ricognizione dei modi e delle tecniche della scrittura. È, questo, un programma, una direzione di ricerca; un'intenzione per il futuro, non certo un risultato già acquisito. Ai redattori pare comunque, fuori da ogni ambizione egemonica, ancora utile riacciarsi al «metodo» di Marx e dei suoi successivi e assai diversi «applicatori». E pertanto continua ad essere necessario l'impegno contro l'antica istanza idealistica, in nome di una prassi fondata sui dati della storia e dei testi e sulle loro correlazioni materiali e ideologiche.

Il sottotitolo ricalca abbastanza da vicino quel *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"* pubblicato dal Collettivo dei "Quaderni di critica", ed è proprio il termine di "scrittura materialistica" a segnare il punto di convergenza su cui ruota l'istanza ideologica del gruppo redazionale di «L'ombra d'Argo»/«Allegoria». I rilievi che si possono condurre sulle due riviste (considerandole come *unicum* pur nella contiguità dei due diversi titoli), infatti, offrono dati sostanziali per l'elaborazione teorica dell'indagine operata, coniugando istanze interpretative (sui testi e sulle poetiche degli autori) a indagini di impegno critico e storiografico.

Nell'intervista a Edoardo Sanguineti apparsa sul n. 5 de «L'ombra d'Argo» (1984), curata da Filippo Bettini, si trovano ancora i motivi sinora esposti: Sanguineti, in particolare, interrogato sui confini esegetici di "ideologia" e "linguaggio", ribadisce la necessità di tenere unite la «critica del testo» e la «critica dell'interpretazione».

La *testualizzazione* e l'*interpretazione* [...] sono pratiche culturali storiche, e la «pluralità virtualmente infinita» non è un dato 'naturale', ma 'storico', non un tratto particolare di particolari messaggi, ma una pratica culturale che opera sopra messaggi storicamente dati. [...] L'oggettività intersoggettiva, con le sue figure sociali concrete (per rimanere alla letteratura, dal cantore all'amanuense, dal tipografo al maestro, dal commentatore all'illustratore, finalmente dal filologo all'esegeta) è un luogo di conflitti ideologici. Ovvero, in ultima istanza, di conflitti politici, di classe.⁴⁴

La coazione, dunque, di livelli infra- ed extra-testuale è posta a garanzia per il processo individuativo del valore di un'opera, e segnala l'esigenza di interpretarne i rapporti a prescindere dalla ricerca di una verità del tutto relativa e instabile nel nostro presente, abolendo la possibilità di una sintesi unitaria tra la società e il mondo della produzione. Un'attenzione particolare, merita anche l'assunto filologico da cui tale coerenza metodica prende le mosse: il linguaggio, rifuggendo qualunque definizione estetizzante, deve risultare nella sua natura al contempo endogena ed esogena, e la filologia (come scienza esatta applicabile alla meccanica del testo) funge da unico supporto nella codificazione e decrittazione dei messaggi contenuti nell'opera. Quella del critico, come ricorda ancora Sanguineti in un altro intervento sulla stessa rivista, è una vera e propria «missione», all'interno della quale i diversi atti del suo compito, non si risolvono sulla base di una sintesi idealistica: il «momento filologico», il «momento interpretativo» e il «momento valutativo», scanditi secondo i ritmi di una cultura «ossessivamente trinitaria», devono fungere da paradigma parenetico nell'analisi «interminabile» del testo, inteso come inesauribile semanticamente in rapporto alla dialettica storico-ideologica⁴⁵. Questi presupposti si chiariscono in maniera congrua nel momento in cui, sul n. 11-12 del 1987, vengono pubblicati gli atti del Convegno intitolato

⁴⁴ E. Sanguineti [intervista a cura di F. Bettini], *Ideologia e linguaggio. Ipotesi e problemi di una «teoria materialistica della letteratura»*, «L'ombra d'Argo», n. 4, 1985, p. 132.

⁴⁵ Cfr. E. Sanguineti, *La missione del critico*, «L'ombra d'Argo», n. 7-8, 1986, pp. 9-21.

Sull'interpretazione. Ermeneutica e testo letterario, tenutosi a Siena – presso la Certosa di Pontignano – nel maggio dello stesso anno: contro il prospettivismo e il relativismo interpretativo che caratterizza il postmoderno, con le loro derivazioni decostruzioniste o all'inverso semiologiche, si cerca di opporre un metodo che pure della relatività ermeneutica faccia un presupposto per la corretta valorizzazione dei significanti e significati testuali. Un punto di partenza comune, per gli interventi critici esaminati e dibattuti, è costituito dall'estetica della ricezione gadameriana che, se da una parte avvalorata il presupposto pragmatico per una continua disamina delle opere entro i mutevoli orizzonti d'attesa del pubblico, dall'altra invece guarda alla tradizione come un monolite che, come scrive Pietro Cataldi, «fonda l'unicità della comprensione», in quanto struttura che agisce – a livello immediato – sui meccanismi di persuasione e comprensione. Allo stesso tempo, comunque, è l'interprete a scegliere una tradizione fra quelle possibili, affinando la propria coscienza sulla base di norme linguistiche appunto relative, e che si strutturano altresì attraverso le diverse pratiche della comunicazione. Dice infatti Cataldi:

Una volta introdotte nel campo dell'ermeneutica i concetti di critica della tradizione e di conflittualità della comunicazione, una volta raggiunta cioè la consapevolezza che ogni interpretazione è intimamente legata all'orizzonte della persuasione e che il comprendere presuppone sempre una socialità che è termine di scontro oltre che di accordo reciproco – inevitabilmente l'univoco riferimento gadameriano alla tradizione deve lasciare il posto ad una concezione plurale ed al suo interno variegata e diversificata. Al concetto di *tradizione* subentra quello ben altrimenti conflittuale di *tradizioni*. Nella molteplicità dei riferimenti interpretativi dati si rispecchiano (e in qualche modo si fondano) la stessa ricchezza delle possibili interpretazioni e la loro costitutiva conflittualità.⁴⁶

Solo questo andamento pluriprospectivo sembra garantire l'effettiva comprensione della complessità entro cui i testi vengono prodotti: una complessità che non si manifesta solo nella sua veste linguistica, ma anche e soprattutto nelle dinamiche che il linguaggio rileva all'interno di una dato livello culturale. Così Dombroski:

Lo studio di una cultura letteraria è necessariamente lo studio dei rapporti tra letteratura e società. Comprendere un clima intellettuale presuppone un'analisi delle idee o delle filosofie che caratterizzano un dato ambiente, come esse nascono da pratiche materiali e come esse circolano nelle varie parti della sovrastruttura. Come fenomeni che paiono diversi, essi contengono un nucleo ideologico comune, la sostanza e le funzioni del quale possono essere reciprocamente convertite o tradotte l'una dall'altra. Così lo studio della letteratura nel suo contesto storico

⁴⁶ P. Cataldi, *La tradizione in Gadamer. Comprendere e persuadere*, «L'ombra d'Argo», n. 11-12, 1987, p. 175.

diventa lo studio di una totalità culturale, nella luce della quale la totalità o l'originalità di una opera particolare possa essere valutata.⁴⁷

È proprio questo sistema di interrelazioni tra testo e cultura a produrre la necessaria regolamentazione dei parametri storici, pragmatici e relativi attraverso cui l'opera viene sottoposta a giudizio. Un giudizio che, prima di essere giudizio di valore, deve contribuire all'accrescimento del senso in una prospettiva orizzontale, come ribadisce Luperini: in questo senso, per la sua natura metastorica, l'allegoria meglio rappresenta queste logiche di scambio nell'economia della tradizione stessa.

Mentre l'atteggiamento simbolico respinge con disgusto o con snobistica sufficienza il mondo del limite e dei rapporti materiali di forza, pretendendo di evaderne con l'auscultazione dell'Essere o con la contemplazione del Nulla, l'atteggiamento allegorico è cosciente di dipendere dalla convenzionalità e dalla socialità del fatto letterario e dunque non ignora né il conflitto delle interpretazioni e la posta culturale e politica che è in gioco in esso né la precarietà di qualsiasi produzione di senso (ivi compresa la propria).⁴⁸

Ciò contribuisce a chiarire l'editoriale che apre il primo numero di «Allegoria», uscito all'inizio del 1989:

La direzione e il gruppo redazionale del quadrimestrale *L'ombra d'Argo*, uscito per quattro annate presso l'editore Milella di Lecce, danno avvio, con questo nuovo fascicolo, a una nuova rivista. È cambiato l'editore; e il titolo stesso è mutato. Il nuovo rinvia allo spazio specifico di ricerca teorica che ha contraddistinto il nostro lavoro e che continueremo a praticare, ma intende alludere anche – possiamo dire allegoricamente? – al significato *secondo* che è implicito nel nostro discorso sulla letteratura.⁴⁹

Il senso di continuità tra le due pubblicazioni, oltre che dall'immutata configurazione delle diverse sezioni, è data, per quel che ci riguarda, dalla rubrica precedentemente nominata e intitolata "Testo e commento", e che viene mantenuta nel passaggio da «L'ombra d'Argo» alla prima serie di «Allegoria». Dalla semplice elencazione dei testi poetici proposti e analizzati, nello specifico, è possibile individuare una linea di corrispondenza per così dire "genetica", in quanto gli autori proposti coincidono, in larga parte, con i riferimenti di una tradizione ideologicamente impegnata sia dal punto di vista teorico che, parallelamente, poetico. A partire dal n. 1-2 di «L'ombra d'Argo» si trovano infatti:

- Franco Fortini, *Sesto recitativo* (con il commento di Roberto Bugliani);

⁴⁷ R.S. Dombroski, *Per una critica gramsciana della letteratura*, ivi, p. 155.

⁴⁸ R. Luperini, *Ermeneutica e testo letterario*, ivi, pp. 25-26.

⁴⁹ *Ai lettori*, «Allegoria», n. 1, 1989, p. 3.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

- A. Zanzotto, *Nel XXX anniversario del male* (a cura di Velio Abati), sul n. 3;
- E. Cacciatore, *Tre sonetti* (accompagnato dal saggio di Giorgio Patrizi: *Edoardo Cacciatore o il pensiero come poesia*), sul n. 4;
- Francesco Leonetti, *Vecchio gioco all'inferno* (con commento di Roberto Bugliani), sul n. 5-6 – in particolare, la sequenza proposta, entrerà a far parte della raccolta di Leonetti intitolata *Palla di filo* (Manni 1986), assieme ad altre tre composizioni: *Le pietre*, *Il seno* e *Giardino con vista sul mistero* (pubblicati autonomamente su «Alfabeta»);
- Mario Luzi, *La lite* (con commento di Pietro Cataldi), sul n. 10.

Mentre tra i dodici numeri che compongono la prima serie di «Allegoria» si leggono:

- Elio Pagliarani, *A tratta si tirano le reti* (con: Francesco Muzzioli, *Il senso della trasformazione*; Marcello Carlino, *La scrittura e la rabbia*; Filippo Bettini, *Lavoro della "scrittura" e scrittura del "lavoro"*), sul n. 1 – questa sequenza fa parte del secondo dei due “romanzi in versi” di Pagliarani, ovvero *La ballata di Rudi* (Marsilio 1995);
- Giorgio Caproni, «*Io, già all'infinito distante*» (e Stefano Coppini, *Commento al testo*), sul n. 2 – la breve poesia costituisce il terzo dei *Quattro appunti*, che faranno parte della raccolta annunciata col titolo di *Res amissa* (Garzanti 1991);
- Paolo Volponi, *Tormenta* (con Aldo Mastropasqua, *La dolorosa rima di Paolo Volponi*), sul n. 3;
- Andrea Zanzotto, *Sedi e siti* (commentato da Franco Fortini), sul n. 6;
- Franco Loi, «*Vèng giò la sera e nùm sèm chì che spèttum...*» (con Niva Lorenzini, *Franco Loi: una poesia alla sera*), sul n. 8;
- Nanni Balestrini, *Tralalà* (con uno scritto di Marcello Carlino), sul n. 9;
- Albino Pierro, *Addù si ni vène, addù?* (accompagnato da Floriana D'Amely, *Pierro: immobilità "versus" divenire*), sul n. 12.

Come è possibile notare, l'interesse si concentra su percorsi poetici riconducibili ad una tensione linguistica che si avvale in diverso modo del concetto di sperimentazione: all'avanguardismo dei Novissimi (Pagliarani e Balestrini – cui si aggiunge il Sanguineti teatrale di *Dialogo*⁵⁰), si somma l'aperta ricerca filosofica e metrica di Cacciatore, e insieme la diglossia cogitante di Zanzotto, così come la matericità dialettale e narrativa di due poeti come Loi e Pierro (entrambi editi da Manni tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta). Allo stesso modo, vengono scelti e commentati i testi di Francesco Leonetti e Paolo Volponi, provenienti dall'esperienza ormai remota di «Officina» e impegnati, come del resto lo stesso Fortini, nel promuovere una cultura di sinistra in grado di comunicare col lettore, e di instaurare un dialogo con la società nella sua evoluzione, pur con i rispettivi mutamenti in ambito stilistico o stilematico. In ultimo, una considerazione di non poco rilievo è legata ai nomi di Luzi e Caproni, in modo incontrovertibile segnalati per il sintomatico decorso della poesia post-ermetica da loro

⁵⁰ E. Sanguineti, *Dialogo* (con F. Bettini, *Materialità del segno e rifiuto del "genere" nella scrittura teatrale di Sanguineti*), «Allegoria», n. 5, 1990.

rappresentato. Contro l'illusione simbolica, dunque, si sceglie la sostanza di discorsi forgiati sulla storia e da essa a loro volta condizionati, scansando il rischio metafisico (semmai ravvisabile proprio in Luzi, ma ovviato dalla sua ortodossia religiosa e dalla forte presenza di una "voce *cogitans*" all'interno del suo codice lirico) sul crinale di una più ampia definizione del reale e delle sue unità costitutive. E se pure, in certa misura, si avverte in questi autori uno slancio legato alla persona dell'io, non è alla sua dimensione lirica che bisogna necessariamente guardare, quanto piuttosto al rapporto di testimonianza che la scrittura stringe con il proprio tempo.

L'area di interesse delimitata dalla rubrica "Testo e commento" rappresenta l'esperienza di più stretto contatto tra la rivista e la poesia edita o inedita, dal momento che, specie a partire dalla seconda serie di «Allegoria», l'interesse comincia a ruotare principalmente attorno alle teorie sulla letteratura e alla loro diffusione, a livello di tradizione e di canone. La diatriba tra "simbolo" e "allegoria", di fatto, costituisce – come si è avuto già modo di intuire – un viatico alla rivisitazione della tradizione passata o recente. Determinando i vincoli storico-pragmatici, e quindi relativistici, sussistenti tra le opere la realtà e i mutamenti della società, il concetto di allegoria si oppone in maniera evidente alla staticità di un *ordo rerum* heideggerianamente e legato al valore di auto-rivelazione e, quindi, di immobilità.

Il nuovo comitato di redazione – segnato dall'uscita del collettivo romano di "Quaderni di critica"⁵¹ – avvia a partire dal n. 13 del 1993 una serie di pubblicazioni volte soprattutto ad individuare i presupposti di una responsabilità intellettuale che, dallo studio della letteratura spazia fino all'esigenza di una congrua valutazione circa la trasmissione e la diffusione della cultura (e della civiltà) letteraria all'interno della scuola. Non è un caso, infatti, che tra i primi interlocutori chiamati in causa si trovino Remo Ceserani e Giulio Ferroni i quali, proprio in quegli anni – secondo metodi diversi – avevano appena licenziato importanti opere storiografiche rivolte allo studio della letteratura dentro e fuori dall'istituzione scolastica⁵². E se gli interventi risultano strutturali nel corso degli anni, è certamente con il n. 29-30 del 1998 che viene dispiegata una riflessione a tutto tondo circa l'argomento, in un'apposita sezione non a caso intitolata *Sul canone*. Prima di riassumere i contenuti enunciati in tale occasione, è

⁵¹ Già sul n. 12 del 1992 Romano Luperini annunciava ai lettori: «A partire dal prossimo numero *Allegoria* apre una nuova serie, con un nuovo editore, Palumbo. L'esperienza del gruppo di lavoro che aveva dato vita alla vecchia serie con l'editore Franco Angeli (che qui ringraziamo), cominciata quattro anni fa, si conclude con questo fascicolo. Sono venute meno le condizioni – l'accordo culturale fra i redattori e l'atmosfera della comune collaborazione – che l'avevano resa possibile». Così, in calce al n. 13 dell'anno successivo, si trova che, sotto la direzione unica di Romano Luperini, la redazione della rivista, aperta anche a contributi dall'estero, è composta da: Roberto Bugliani, Pietro Cataldi, Giuseppe Corlito, Floriana D'Amely, Margherita Ganeri, Paolo Jachia, Donato Margarito, Mariangela Musio, Rossella Niccolucci, Antonio Paghi, Franco Petroni, Felice Rappazzo, Emanuele Zinato, Robert Dombroski, Nelson Moe, Blanca Maria de Las Nieves Muñiz Muñiz, Domenico Pietropaolo.

⁵² I riferimenti, che verranno chiariti di seguito, va qui a R. Ceserani – L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Manuale di letteratura*, Loescher 1991 e G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi 1991.

bene rivolgere l'attenzione ai presupposti che segnalano tale necessità di approfondimento. Romano Luperini, sul n. 26 (1997) di «Allegoria», scriveva:

ogni corpo sociale ha bisogno di istituti che diano una qualche relativa stabilità ai propri saperi e al proprio patrimonio culturale. Ogni comunità non può non chiedersi quale significato abbiano una determinata opera e una determinata tradizione di opere. In essa si svolge un conflitto interpretativo che presuppone pur sempre un margine di accordo, di intesa e di continuità nel tempo e nello spazio. Il carattere interdialogico della civiltà e la lotta per l'egemonia culturale che in essa si svolge non possono prescindere da un insieme di valori comuni – da affermare o da contrapporre ad altri – che conservano comunque una durata nel tempo. Si tratta di valori che hanno un carattere storico e relativo e dei quali sarebbe sbagliato sia pretendere l'eternità e la fissità sia ignorare l'esistenza.⁵³

Da questa idea, che contrasta in maniera aperta la dispersione e la frammentazione (o eterogeneità) dei valori nella società del postmoderno, deriva la concezione di storiografia letteraria come «ri-costruzione», in quanto suo compito essenziale è quello di “montare” «da un preciso punto di vista un insieme di dati materiali collocandoli in costellazioni o in sistemi dotati di senso». E il montaggio, come tecnica di rappresentazione di una pluralità sincrona e dialettica, secondo quanto rilevato in più punti della presente trattazione, costituisce uno dei riferimenti per un'ipostatizzazione allegorica in seno al concetto stesso di tradizione, più o meno operativamente⁵⁴.

La tesi luperiniana ci pare assai chiara, anche in merito a quanto finora rilevato a partire dall'analisi sulle riviste – «l'immaginazione» e «L'ombra d'Argo»/«Allegoria» – cui la sua attività di critico militante si è legata nel tempo. La rassegna *Sul canone* è utile a segnalare i motivi divergenti all'interno della prassi critica, dato che vengono messe in luce prospettive centrali quanto individuali nell'approccio alla materia trattata.

Non è un caso che, proprio in questa rassegna, assuma un particolare rilievo il saggio di Hans Robert Jauss, in cui viene ribadita la centralità del ruolo attivo (e poetico) del lettore all'interno del meccanismo ermeneutico, in quanto l'opera di per sé non conterrebbe un messaggio dato in assoluto, ma relativo alle sue possibilità ricettive e interpretative da parte del pubblico⁵⁵. A questa deviazione dal monologismo

⁵³ R. Luperini, *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, «Allegoria», n. 26, 1997, p. 8.

⁵⁴ Cfr., *ivi*, p. 10.

⁵⁵ H.R. Jauss, *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, «Allegoria», n. 29-30, 1998, pp. 23-41. Si legga, in particolare, quanto si trova a p. 33: «Il passaggio da una concezione sostanzialistica dell'opera ad una definizione dell'arte a partire dalla sua esperienza storica e della funzione sociale equivale al ripristino nei confronti del fruitore (lettore, pubblico) di diritti che gli sono stati a lungo negati. Alla nozione dell'opera che detiene e manifesta la convergenza di testo e ricezione, cioè di una struttura predeterminata e di un'interpretazione che la fa propria. L'aspetto produttivo e quello ricettivo dell'esperienza estetica entrano in rapporto dialettico tra loro: l'opera non si dà senza il suo effetto, l'effetto presuppone una ricezione, il giudizio del pubblico condizione a sua volta la produzione degli autori. La storia letteraria si configura d'ora innanzi come un processo nel quale il lettore si pone di

ermeneutico, del resto, è necessario coniugare una riflessione in grado di stabilire nuovamente i valori inerenti alle opere: se Luperini attribuisce tale capacità interpretativa all'ipotesi di un'indagine materialistica condotta sui testi, diverse risultano le soluzioni esposte da Ceserani, Ferroni e Cesare Segre. Facendo proprio l'assunto di Jauss circa la funzione del lettore, Ceserani, in un'ottica di maggiore eclettismo, riflette sulle reali motivazioni del dibattito sul canone in Italia: poste le necessarie differenze rispetto alla situazione americana (animata dalle istanze opposte del postmodernismo descritto da Fredric Jameson e della sintesi di Harold Bloom manifestatasi con la pubblicazione di *The Western Canon* nel 1994), Ceserani osserva in che modo la polemica in realtà si riferisca – nei suoi tratti salienti – all'opposizione dialettica dei due termini di avanguardia e tradizione.

Non che non ci sarebbe bisogno di un serio dibattito sul canone letterario anche fra di noi. Il problema è che molto spesso si sono ripresentate vecchie discussioni di tendenza e scuola letteraria, tutte interne alla vita della corporazione dei letterati: tradizione classicistica contro tradizione espressionistica alla Contini (due veri e propri canoni alternativi della letteratura italiana abbastanza incompatibili fra di loro), canone della tradizione messo in discussione dal contro canone delle avanguardie; l'antologia del Novecento come campo di battaglia privilegiato di qualsiasi discussione sulle tendenze, le poetiche, le tradizioni e i canoni. E intanto nessuno che si chiedesse davvero e sistematicamente quali sono, in una società moderna, le istituzioni addette alla conservazione, alla contestazione e alla revisione dei canoni; nessuno che si chiedesse cosa comporta, rispetto alla formazione e alla revisione dei canoni, il trapasso epocale verso il postmoderno o, più semplicemente, la forte caduta di distinzione tra letteratura alta e letteratura di consumo; nessuno che si provasse a costruire, accanto al canone dominante nella tradizione della letteratura nazionale, i diversi canoni delle tradizioni locali, e l'eventuale super-canone della tradizione europea.⁵⁶

Una posizione, quella di Ceserani, sostanzialmente in linea con quella di Luperini confronto con la realtà della produzione, delle logiche interne e di sistema del mercato editoriale e dell'industria culturale, ma certo meno propensa a scovare all'interno del testo i procedimenti di assunzione (e di responsabilizzazione) da parte dell'autore, nella sua proposta di un linguaggio capace di riflettere tale condizione. Accanto alla più esatta scienza del testo (il presupposto filologico, lo ricordiamo, è alla base del materialismo interpretativo luperiniano), si affiancano così – in maniera rilevante – le scienze umane: antropologia, sociologia e psicanalisi vengono irreggimentate all'interno della prassi ermeneutica, contribuendo ad una sostanziale varietà di criteri interpretativi per cui un testo può aspirare ad essere modello di una data civiltà. Sullo stesso piano, all'incirca, poggia la proposta di Cesare Segre: sostenendo la definizione di «automodello» (ovvero

fronte alla produzione solitaria dell'autore come soggetto attivo, seppur collettivo, e di conseguenza non può venir trascurata la sua funzione di istanza mediatrice nella storia della letteratura».

⁵⁶ R. Ceserani, *Appunti sul problema del canone*, «Allegoria», n. 29-30, 1998, p. 68.

di un'opera portatrice di valori universalmente riconosciuti), egli coniuga la propria impostazione semiologico-strutturalista al dato culturalogico proposto dalla Scuola di Tartu. La conclusione, diversamente da quanto lascia intendere Ceserani, è che lo studio dei rapporti tra il sistema letterario e il mondo della cultura, non rappresenta un ispessimento o irrigidimento su logiche meramente oppostive, quanto invece lascia il campo aperto per possibili revisioni e nuove codificazioni, senza tuttavia intaccare, anche in questo caso, i nessi ideologizzanti⁵⁷. Ferroni, infine, sposta ulteriormente la questione *Al di là del canone* – così recita il titolo del suo intervento – attestando che:

Una presenza scolastica e formativa, un rilievo culturale e critico della letteratura non può essere certo affidato all'elaborazione di un canone che pretenda di per sé di essere al passo con i tempi, di rispondere alle esigenze predeterminate della società contemporanea, né certo con la persistenza di visioni canoniche stereotipe e di convenzionali modelli "classici": in realtà c'è bisogno di concepire in modo davvero nuovo l'intreccio tra la tradizione che abbiamo alle spalle e i valori comuni e civili, i progetti di futuro di cui la letteratura può garantire la possibilità e la sopravvivenza.⁵⁸

In effetti, la letteratura (e la poesia) secondo Ferroni rimane irretita in quell'ipertrofismo generativo che la condizione postmoderna – con le sue implicazioni mediatiche – le riserva, aumentandone il rischio d'ingombro e la conseguente impossibilità di un esame sistematico delle ragioni e delle poetiche individuali e no, a tutto vantaggio della perlustrazione quasi esclusiva della sua veste istituzionale⁵⁹.

⁵⁷ Cfr. C. Segre, *Il canone e la culturologia*, ivi, pp. 95-102; ora in ID., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001. Si legga, in particolare, il seguente estratto: «L'automodello opera come un polarizzatore delle tendenze implicite nel sistema letterario, facendo sì che esse di indirizzino a un certo esito: è dunque un potente fattore soggettivo dello sviluppo della cultura. Io credo che l'automodello di una cultura si definisca, meglio che ricorrendo alla autocaratterizzazioni, come suggerito da Ivanov e compagni, mediante un'analisi del canone. L'insieme dei testi considerati fondamentali da una cultura offre infatti gli elementi base che qualificano tale cultura. In più, il canone è un sistema, un tutto organico, ed è perciò in grado di coprire l'intera gamma di realizzazioni intraprese dalla cultura che caratterizza. Il fatto che la letteratura sia in continuo movimento non smentisce l'autorità del canone, al contrario. Nel canone [...] si verificano progressive svalutazioni e progressivi incrementi di valutazione, o inserzioni di nuovi valori. Questi movimenti ci mostrano l'automodello della cultura nel suo stesso sviluppo» (pp. 188-189).

⁵⁸ G. Ferroni, *Al di là del canone*, ivi, p. 82.

⁵⁹ Cfr. G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, p. 5: «Come capita per molte occorrenze umane, l'insieme della produzione letteraria e critico-letteraria sembra davvero avere il solo scopo di produrre se stessa. Perdute le proprie ragioni, il senso del proprio stesso farsi, le passioni che dovrebbero sorreggerla e motivarla stanno lì a prolungare per forza d'inerzia una mera continuità istituzionale, offrendo piccoli e inessenziali modi per "parer di esserci"; che conducono i più fortunati a raggiungere posti di prestigio e di potere, mediatico e/o accademico (che, una volta acquisito, occorre difendere con tutti i mezzi possibili); mentre agli altri possono garantire qualche collocamento lavorativo, qualche prebenda, qualche sinecura, qualche identità istituzionale (cose tutte legittime, per carità!). In questa logica, in questa assenza di autentiche motivazioni, l'esercizio istituzionale della letteratura, illudendosi di gestire, coltivare e magari di ampliare i propri vastissimi territori, finisce in realtà per renderli ancora più marginali e inessenziali di quanto già non appaiano nel sistema di comunicazione

Quanto riportato, nelle sue linee di fondo, serve ulteriormente ad avvalorare le ipotesi interpretative supportate dal gruppo di «Allegoria». Agli effetti della nostra trattazione, quello che ci appare utile circoscrivere è ancora l'interesse che lega l'aspetto teorico del dibattito sul canone promosso dalla rivista, con l'effettiva attività di promozione della poesia, che – in questo caso – si definisce sul crinale assai discusso a metà tra canone e anticanone, rappresentato dall'asse sperimentale. A conferma di ciò, proprio sul n. 29-30, Marianna Marrucci traccia un bilancio sull'azione de *I poeti sperimentali negli anni dell'antisperimentalismo*: nel definire l'importanza del dialogo, a partire dai primi anni Ottanta, tra i cinque novissimi (Sanguineti, Pagliarani, Porta, Balestrini e Giuliani) e due degli ex poeti officineschi (Volponi e Leonetti), Marrucci individua in maniera chiara la sostanza oppositiva – e quindi anticanonica – con cui la scrittura di questi autori si pone a confronto col pubblico e con la società, sempre più coinvolta e attenta ai linguaggi del simbolo e della “parola innamorata” affermatasi negli anni Settanta.

La tensione verso la dimensione pubblica si lega nei poeti sperimentali ad una volontà di contrapporsi alla cultura dominante, la quale propugna un linguaggio falsamente semplice e diretto, volutamente piatto e standardizzato, e tende a giustapporre acriticamente materiali diversi, con il risultato di annullare violentemente tutte le differenze culturali, fisiche e temporali, e di ridurre il mondo ad una rete di segni combinabili tra loro in infinite maniere. Per questo oggi una sperimentazione che si ferma al livello dei significanti è fine a se stessa, e addirittura in linea con la cultura dominante. Essa rientra in una logica di assolutizzazione del linguaggio, del tutto svuotato dalle prerogative rivoluzionarie in senso politico: non è scelta di un ambito di azione, ma inserimento nell'unica realtà in cui si realizza l'esperienza dell'uomo postmoderno. Nell'ultima fase della loro ricerca, questi autori puntano, al contrario, sulla complicazione della forma in senso espressionista, dalla quale far scaturire effetti di straniamento, allo scopo di innescare non una rottura frontale e demolitrice, ma una riattivazione di capacità dialogiche in senso critico.⁶⁰

A questo punto, tracciati percorsi e modalità d'impegno nella diffusione della cultura poetica dell'ultimo Novecento, per lo più delineati dai critici afferenti alla sfera del materialismo storico e culturale, non rimane che approfondire il discorso intorno al Gruppo 93, individuandone le fasi costitutive e il ruolo delle riviste che si sono fatte promotrici della poesia all'interno di questo schieramento, oltre appunto a quelle già indicate.

corrente. È un fatto che a togliere spazio e respiro alle discipline letterarie contribuiscono in modo determinante proprio gli addetti ai lavori, i pallidi o abbronzati, soddisfatti o malinconici officianti di riti editoriali, giornalistici, accademici che sembrano non avere altra ragione che quella di continuare se stessi».

⁶⁰ M. Marrucci, *I poeti sperimentali negli anni dell'antisperimentalismo*, «Allegoria», n. 29-30, 1998, p. 171.

3.4 Genova-Napoli, con uscita a Milano. Il Gruppo 93

Senza uscire dall'orbita delle riviste, è possibile inquadrare la vicenda del Gruppo 93, attraverso l'esame di «Altri Luoghi» (1989-1993) e «Baldus» (1990-1996), stampate entrambe in un numero limitato di fascicoli, ma utili a definire le diverse personalità e gli intenti degli autori di maggior rilievo (in campo poetico, per quel che ci riguarda), della "Terza ondata" – come l'hanno definita Bettini e Di Marco nell'omonimo volume dedicata alla "nuova avanguardia", operante tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. È lo stesso Luperini, nel ripercorrere le ragioni e i termini del conflitto teorico-letterario, a segnalare queste due riviste come poli gravitazionali per l'esperienza del movimento costituitosi in occasione del Festival Milanopoesia nel 1989 (così come si è detto in apertura):

Caduta la contraddizione sublime-basso, forma-informe, tradizione-avanguardia, e persino simbolo-allegoria [...], la possibilità di aprire un nuovo spazio conflittuale appare costretta a inventare modalità diverse rispetto a quelle già note e a operare su margini obiettivamente esigui. I due principali nuclei operanti all'interno del Gruppo 93 – quello di "Baldus" e quello che lavora ad "Altri luoghi" – sembrano concordare nell'individuare tale nuovo spazio nell'articolazione centro-periferia, passato-presente.⁶¹

L'occasione di tale rilievo è costituita dal Convegno "Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa", tenutosi presso la Certosa di Pontignano (Siena) alla fine del febbraio 1993, e promosso dal Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura dell'Università degli Studi di Siena. Un Convegno per certi versi epocale nella storia del gruppo, per più ragioni: non ultima, l'assenza del collettivo dei "Quaderni di critica", sintomatica, rispetto alle scelte operate in seno al gruppo e alla stessa impostazione teorica della cerchia intellettuale guidata da Luperini⁶². Non solo: dagli interventi presentati al convegno, emergono i motivi di frizione diffusi tra le parti che compongono il Gruppo 93. Come ha ribadito Sergio Garau, infatti:

⁶¹ R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e la letteratura della lateralità*, in *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a cura di A.G. D'Oria, Manni, Lecce, 1992, p. 13.

⁶² È lo stesso Luperini, in un passaggio dedicato alle questioni organizzative e ai problemi interni, a motivare in seno al convegno, l'assenza del gruppo dei critici romani: «non è certo un caso che non partecipino a questo convegno i redattori di "Quaderni di critica". Credo che, al di là del rammarico che la loro scelta può suscitare in noi, questa vada interpretata come scelta non casuale, dotata di una sua dignità teorica, e cioè culturale e politica. In realtà, fra "Quaderni di critica" da un lato e i redattori di "Baldus" e di "Altri luoghi" qui presenti la distanza è notevole: il gruppo di "Quaderni di critica" è saldamente e quasi militarmente organizzato come gruppo tradizionale di avanguardia e concepisce l'impegno letterario come lotta *tout court* politica, come scontro di manifesti, di tattiche e di strategie, e sempre comunque in termini di antagonismo e di frontalità» (ivi, p. 18).

Il Gruppo 93 non è un insieme delineabile; “la linea non c’è”, perché è difficile definire con precisione chi ne faccia parte e chi no, ma soprattutto perché il Gruppo non è uniformabile né in “una” poetica, né in “una” pratica di scrittura. Il “93” è infatti un luogo di confronto, una rete di poeti, scrittori, critici collegati tra loro, che restano tuttavia individualità ben distinte, le cui “linee”, numerose, variabili e multiformi, sono ora tanto affini da coincidere, ora tanto divergenti da opporsi.⁶³

Vero è, come ammette lo stesso Garau, che nella sua fisionomia più stretta, i nomi del Gruppo sono facilmente individuabili e definibili, e coincidono – per lo più con quelli già ricorsi in queste pagine. Si tratta, per far chiarezza, di: Mariano Bàino (1953), Biagio Cepollaro (1959) e Lello Voce (1957), ovvero la redazione napoletana di «Baldus»; Marco Berisso (1964), Piero Cademartori (1958), Guido Caserza (1960) e Paolo Gentiluomo (1964), che costituiscono invece il fronte genovese, definitosi altresì come “Collettivo di pronto intervento poetico” attraverso la rivista «Altri Luoghi»; a questi vanno aggiunti i quattro poeti di *Beat* (Editoriale Aurea 1984) riunitisi nel gruppo K.B. (Kryptopterus Bichirris): Tommaso Ottonieri (1958), Lorenzo Durante (1959), Marcello Frixione (1960), e il più distante – dal Gruppo 93, s’intende – Gabriele Frasca (1957). Un insieme questo, abbastanza omogeneo almeno anagraficamente, come si può notare, e ulteriormente mosso dalla presenza di quei teorici e critici di cui si è detto, specie attraverso l’analisi de «l’immaginazione» e «L’ombra d’Argo»/«Allegoria»⁶⁴: Filippo Bettini, Francesco Muzzioli, Aldo Mastropasqua, Marcello Carlino, Giorgio Patrizi (“Quaderni di critica”), Romano Luperini, Francesco Leonetti, Renato Barilli, Pietro Cataldi, Mario Lunetta (assieme a Leonetti tra gli aderenti anche in veste poetica), Remo Ceserani, Antonio Paghi; e inoltre i quattro Novissimi: Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani.

Data la più stretta vicinanza del lavoro del direttivo di «Baldus» alle attività e soprattutto agli incontri (promossi come sede di riflessione e dibattito) organizzati dal Gruppo 93, si preferisce qui – nonostante gli estremi cronologici – partire appunto con

⁶³ S. Garau, *Fedeli alla linea che non c’è. Affinità – divergenze tra il Gruppo '93 e il Gruppo 93*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2006, p. 2. Trattandosi di un e-book, la fonte è reperibile alla pagina internet: www.cepollaro.it/poesiaitaliana/GarauTes.pdf.

⁶⁴ Importante, a tale proposito, la testimonianza di Leonetti in cui si dice: «Va ritenuta rigorosa l’attività teorica-critica che ha connesso, come svolta radicale comune, i due filoni già detti “neosperimentalismo” e “nuova avanguardia” attorno al ’60. Tale attività è dovuta al gruppo dei “Quaderni di critica” di Roma (con data di “manifesto” 1981), e al grosso lavoro teorico e complesso di due riviste consecutive “L’Ombra d’Argo” [sic] e “Allegoria”, orientato da Romano Luperini, e alle iniziative di discorso e di convegno fra ’84 e ’88 del mensile “alfabeta”. Il primo piccolo gruppo di autori nuovi (K.B.) ha la data ’83. Si ricorda inoltre che la direzione “Gruppo 63”, nei suoi grandi meriti di schieramento intellettuale, voleva pur essere una convergenza, in certo modo frontista, fra ricerche letterarie con matrici teoriche diverse; e, anche per questo, la formula “Gruppo 93” per gli autori nuovi appare provvisoria, e, se figura in un libro incentrato sulle “Tesi di Lecce” dell’87, è però non corretto (oppure è titolo di una serie di libri); pur senza dovere per questo turbarsi oltremodo né verso la linea di lavoro dell’ed. Manni, né verso la nuova ricerca» (F. Leonetti, *Il pavimento della letteratura*, in *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, cit., p. 59).

l'esame della rivista redatta da Bàino, Cepollaro e Voce. Eredi dell'esperienza napoletana di «Altri termini», tutti e tre questi autori sembrano condividere – con modi diversi sul piano poetico – i principi secondo cui Franco Cavallo aveva dato avvio alla sua rivista nel maggio del 1972:

non abbiamo nulla né contro l'ideologia né contro la metodologia, nostro pane e nostro male quotidiani, e quindi strumenti essenziali sia ai fini dell'approfondimento gnoseologico che della elaborazione – in sede di prassi – di possibili modelli di comportamento. Tuttavia è un dato innegabile che a mano a mano che si procede nella «particellazione» (ecco un brutto neologismo che tuttavia ha il merito di apparire subito brutalmente efficace) sia dei nuclei ideologici delle scelte metodologiche, si tende a produrre una situazione prevaricatoria e repressiva all'interno della cultura stessa, e quindi antinomica rispetto ai suoi fini.⁶⁵

Quello che appare ben chiaro, infatti, fin dalla scelta del titolo «Baldus» è, da parte dei redattori, la volontà di attuare una precisa strategia di “posizionamento” – per usare un termine caro a Tommaso Ottonieri, da lui unito all'altro più neutrale di “parabole”⁶⁶ – pur rifuggendo l'esclusività e quella «particellazione» avversata da Cavallo. Nell'*Editoriale* redatto sul n. 0 da Biagio Cepollaro, in cui viene reso merito a quelle possibilità di espressionismo linguistico di marca diacronica alluse con il riferimento folenghiano indicato dal titolo, si legge:

⁶⁵ F. Cavallo, *Spazio*, «Altri termini», n. 1, maggio 1972, pp. 7-8. Ci sembra ulteriormente interessante riportare almeno in nota, parte del seguito della riflessione di Cavallo, dal momento che fa esplicito riferimento a quelle regole che sottostanno ai processi di produzione culturale caratterizzanti il mondo delle opere (d'arte) e le sue implicite possibilità di rappresentazione. Cavallo, del resto, propone una linea alternativa – fin dal titolo della rivista – che possa garantire lo svolgimento quella prassi dialettica (e quindi noetica) capace di risalire attraverso la scrittura alle contraddizioni della realtà: «Siamo troppo “acculturati”, troppo fradici di cultura novecentesca (di una cultura cioè proiettata in tutte le direzioni del possibile, non esclusa quella della propria autodistruzione, del proprio annientamento) per cedere ancora alla facile tentazione di un settarismo di maniera che, con il falso obiettivo della distruzione del museo e dell'accademia, in realtà mira proprio a questo: al museo e all'accademia, in un giuoco di sostituzioni e di sovrapposizioni che è a dir poco inverecondo. Abbiamo assistito in questi anni al crollo di troppi miti, e troppe persone di provata malafede abbiamo visto recitare la parte dei probi e dei giusti, con evidenti profitti personali (l'ultima ignominiosa pantomima è quella dell'industria culturale che, negandosi in quanto tale, finge di contestare se stessa), per credere ancora che, in un mondo dove non ci sono più verità, la verità possa esistere da una sola parte. Quindi, oltre che discutere, e contraddirci, approfondire, dubitare, chiarire, noi intendiamo soprattutto *rappresentare*. Rappresentare che cosa? La realtà di un mondo spaccato dalla contraddizione, invaso dalla mistificazione e dall'inganno, in cui l'uomo appare avviato – e proprio attraverso quelle strade che dovrebbero condurlo alla liberazione – verso l'isolamento più totale, verso la più agghiacciante solitudine; la realtà di un mondo nel quale neppure le persone che perseguono gli stessi obiettivi riescono più a ritrovarsi, avvelenate com'esse sono dalla diffidenza e dal sospetto, oltre che dalla capziosità e dalla sentenziosità di una cultura falsamente e mediocrementemente eretica, il cui ruolo è solo quello di sgretolare, di erodere le grandi eresie della storia moderna (e qui intendi, innanzitutto: marxismo, psicanalisi, avanguardie storiche)» (ivi, pp. 9-10).

⁶⁶ Cfr. T. Ottonieri, *Parabole di posizionamento*, «Allegoria», n. 18, 1994, pp. 129-138.

Una rivista, dunque, che nel darsi un tale nome sceglie la contaminazione quale campo privilegiato, sebbene non esclusivo, di riflessione. Anche, se non soprattutto, per analizzarne le possibilità relative ad una sperimentazione *nuova*, in un'epoca di mutamenti delle strutture comunicative, e di generale e complessa ridefinizione della cultura e dei suoi oggetti. Una rivista desiderosa di dialogo, soprattutto con gli autori delle giovani generazioni, “venute a paragone” con un “oggi” in cui lo scambio simbolico è continuamente aggiornato e dove ogni referenzialità sembra perduta in un bailamme di immagini e segni che rimandano a immagini e segni.⁶⁷

Il «nuovo» e il «dialogo» risultano terreni designati per la pratica del confronto, ma l'operazione di «Baldus» trova il suo canale principale nell'approfondimento sistematico dei procedimenti di significazione, legati al linguaggio e alle sue forme di interazione. Alle tecniche di montaggio e citazione, in particolare, si somma una coscienza linguistica che si attiva a contatto con la realtà del dialetto, in una dimensione lontana da qualunque ipotesi arcaizzante o di tipo lirico-effusivo. Il procedimento della contaminazione, di per sé, ha un effetto principalmente mimetico, e lo straniamento linguistico non ha effetto di *choc* in termini ermeneutici (non ci sono strategie retoriche allusive), quanto invece serve a riprodurre a mezzo dell'urto linguistico – in cui il dialetto incontra il neologismo – quel «bailamme di immagini e segni» di cui parla Cepollaro. La costituzione di un «paesaggio» alternativo per la poesia, si identifica nell'attraversamento del tessuto sociale che diviene materia linguistica, onde rifuggire l'ormai ossidato («circolare/implosivo») connettore dei fenomeni espressivi derivato tanto dalla contrazione dei messaggi mass-mediatici, quanto dalla stereotipia dei formalismi poetici codificati dal potere dell'industria culturale: l'uso del detrito, dunque, della scoria illustre (la citazione) o deformata (il dialetto), si realizza nella registrazione del *mainstream* sintattico e dialettico caratterizzante la «Soggettività alle prese con i linguaggi del mondo», e lontana quindi dal simbolismo ieratico e conservativo e dalle ferree meccanicizzazioni stilistiche della poesia novissima⁶⁸.

⁶⁷ B. Cepollaro, *Editoriale*, «Baldus», n. 0, settembre 1990, p. 3.

⁶⁸ Cfr. B. Cepollaro, *Perché i poeti nel tempo del talk-show?*, «Baldus», n. 3-4, 1993, p. 16: «l'asintattismo da scarto, da infrazione è stato riassorbito con implicazioni estetiche anche interessanti, dai sempre più raffinati linguaggi pubblicitari, lo sviluppo del montaggio televisivo ci ha abituati ad una sintassi estremamente accelerata (*videoclip docet*), la presunta integrità che faceva da sfondo alla teoria dell'alienazione, appare sempre più una mitologia antropologica, alla percezione di un mondo schizomorfo se ne è sostituita un'altra di un mondo in cui la velocità annienta il territorio, in cui le città risultano ridotte a infrastrutture di comunicazione (Paul Virilio), in cui lo stesso senso dello spazio e quello del tempo tendono ad oscillare tra la virtualità dell'esperienza e l'implosione. Alla percezione di una novità conquistata in un movimento lineare, si è sostituita una percezione della circolarità in cui la frammentazione, di cui si parlava negli anni Sessanta, lungi dall'essere il risultato e la patologia, è solo il punto di partenza, l'unità minima, l'ovvietà. In sintesi, si potrebbe dire che pur restando una condizione di precarietà e di instabilità all'origine dell'approccio alla produzione poetica di ricerca, questa precarietà e questa instabilità non sono quelle proprie di una società scarsamente, o non ancora, medializzata, come

La ricerca e la proposta degli autori riuniti in «Baldus», comunque, non si limita ai propositi da loro formulati, ma apre il proprio spazio a scritture di confine, sia che rappresentino un modello di riflessione o che rilevino una contiguità di indirizzi. Data l'esiguità dei fascicoli pubblicati (10 in tutto), si può procedere ad un censimento degli autori e dei testi (del panorama italiano contemporaneo) accolti nel corso delle singole uscite, al fine di rendere merito ad una iniziativa che, come scrive Massimo Rizzante,

Ha vissuto, al suo tramonto, quella "tradizione della rottura" che era nata agli inizi del secolo passato, e ha condiviso, inoltre, un altro elemento essenziale: la concezione della rivista come luogo privilegiato in cui un cerchio di artisti può trovare, al di là delle differenze geografiche e storiche e delle diverse radici politiche, la possibilità di accedere a una "novità comune"⁶⁹.

Ecco dunque lo schema rappresentativo delle voci raccolte:

Fascicolo «Baldus»	Autori e testi proposti o esaminati
n. 0 (1990)	Cepollaro – Bàino – Voce Emilio Villa (inediti) Edoardo Cacciatore
n.1 (1991)	Marcello Frixione – Giuliano Mesa Corrado Costa – Patrizia Vicinelli
n. 2 (1992)	Giovanni Ragagnin
n. 3-4 (1993)	Bàino – Cepollaro – Voce Paolo Gentiluomo – Ernesto Calzavara
n. 1 (1994)	Luigi Di Ruscio – Emilio Villa Gianfranco Ciabatti
n. 1 (1995)	Aisla Mattia
n. 2 (1995)	Gian Mario Villalta – Francesco Leonetti
n. 3 (1995)	Fabio Franzin – Andrea Zanzotto
n. 4 (1996)	Sergio Beltramo – Andrea Inglese Giuliano Mesa – Lello Voce
n. 5 (1996)	Francesco Forlani

La numerazione dei fascicoli mostra una serialità non continua, che riflette, oltre al mutamento di periodicità da semestrale a quadrimestrale, il cambio di impostazione

poteva essere quella italiana degli anni Sessanta. Il che vuol dire che gli strumenti nuovissimi, allora, perdono non poco del loro smalto e risultano di conseguenza bisognosi di un "salto categoriale". Lo stesso articolo, che riproduce l'intervento di Cepollaro al Convegno "63/93". *Trent'Anni di Ricerca Letteraria* (Reggio Emilia, 1-3 aprile 1993), si trova anche nell'omonimo volume che ne costituisce gli Atti, a cura di R. Barilli (Elytra 1995), e prima ancora in «Allegoria», n. 14, 1993.

⁶⁹ M. Rizzante, *Sull'avventura dei baldusiani*, in *Baldus (1990-96). Rivista di letteratura*, selezione antologica e raccolta integrale a cura di L. Voce e M. Rizzante, introduzione di M. Rizzante, con un intervento di Adriano Padua, No Reply, 2007, p. 5.

avvenuto già a partire dal n. 1 del 1994 (con l'uscita dalla direzione di Bàino), ma realizzatosi a partire dal fascicolo successivo: col secondo numero della nuova serie, infatti, si trova l'indicazione della redazione allora operante all'interno della rivista⁷⁰. Ma quello che più ci preme sottolineare, rispetto a quelli indicizzati, è la costellazione di nomi entro cui i "baldusiani" pongono la propria insegna di poesia: assumendo Cacciatore e Villa come modelli della tradizione poetica recente, essi si inseriscono sulla scia di una *poiesis* caratterizzata dalla noesi metrico-stilistica (Cacciatore) e dall'estrema e pluriprospectica contaminazione linguistica (Villa). Già si è avuto modo di chiarire, del resto, tali rapporti, mettendo in mostra il vivo interesse dei giovani autori nei confronti di queste esperienze spesso non ufficializzate né dalla critica né dall'editoria, ma ora estremamente rivitalizzate per lo meno in fase progettuale: gli esiti poetici si sa, pur nella coscienza degli intenti, non possono mai ricondursi ad esiti altrettanto comuni. E se nel corso della prima serie vengono individuate come importanti le attività performative di due autori come Corrado Costa (1929-1991) e Patrizia Vicinelli (1943-1991), omaggiati di un ricordo a breve distanza dalla loro scomparsa, certo il nome di Ernesto Calzavara (classe 1907), che si incontra più avanti, rimanda alla sfera della sperimentazione dialettale e alle relative implicazioni stilistico-materiche. Per quel che riguarda gli altri autori accolti, poi, i redattori di «Baldus» delimitano una corrispondenza abbastanza serrata tra le proprie finalità di poetica e quelle dei loro coetanei. Gian Mario Villalta, ad esempio, che nel 1986 aveva esordito su «Alfabeta» nel 1986, con una nota di Antonio Porta, e che recentemente è stato accolto nella collana de "Lo Specchio" Mondadori con *Vanità della mente* (2011): il suo gusto si iscrive nell'orbita zanzottiana del dialetto e nelle riflessioni intorno al concetto di «mimesis»⁷¹. Andando avanti troviamo Giuliano Mesa (1957), nel cui linguaggio la

⁷⁰ Direttore responsabile è Paolo Pregolato. La direzione è ancora affidata a Biagio Cepollaro e Lello Voce. Tra i redattori, invece, figurano: Gian Paolo Renello, Massimo Rizzante, Gian Mario Villalta, Andrea Pedrazzini (cui si aggiunge Andrea Inglese dal n. 4 del '96). Nell'ultimo numero della rivista, invece, si trova l'assenza di una vera e propria direzione e la redazione che compone la rivista è costituita, insieme, da: Biagio Cepollaro, Andrea Inglese, Andrea Pedrazzini, Gian Paolo Renello, Lello Voce.

⁷¹ Oltre ad essere stato, assieme a Stefano Dal Bianco, curatore del "meridiano" de *Le Poesie e prose scelte* di Andrea Zanzotto (Mondadori 1999), Gian Mario Villalta va ricordato almeno per il suo saggio intitolato *I dialetti della poesia* («Baldus», n. 1, 1995) – in cui l'esperienza neodialettale viene definita come «radicamento nella temporalità incarnata del soggetto, nella sua esperienza di ricerca di una condizione di autenticità che non può confondersi con la volontà di essere autentici» – e oltre per il volume *La mimesis è finita*, in cui definisce i campi d'azione della scrittura. Scrive infatti Villalta: «Solo l'assunzione radicale della temporalità in quanto finitezza e corporeità, nella quale nessuna comunicazione può valicare il confine della morte, ma soltanto coinvolgere nella vita ciò che appartiene al possibile mettere in comune, potrà forse permettere un discorso adeguato sulla comunità. Senza rassegnarsi al più elementare pragmatismo, si darà forse in questo modo un senso anche alla tradizione delle opere dopo la morte dell'autore, ben diverso dall'illusione di superamento della morte: ci deve essere sempre un corpo vivo da cui viene l'invito alla lettura, o più semplicemente, la conservazione dell'opera invece del suo abbandono: il risalimento alla provenienza essenziale della significanza nella comunicazione deve tenerne conto. Ed è per questo che la *mimesis* è finita. È finita, poiché è compresa entro la finitezza essenziale dell'esistenza. È finita perché non deve più essere compiuto alcun sacrificio, nessun "trapasso" al di là della morte, che ne legittimi il significato. È finita perché fa risonare nella mia

tensione comunicativa si risolve in zone asfittiche, di scrittura e continua riscrittura, con stretti spazi di realizzazione che si attivano soprattutto nell'estrema lucidità con testo e macrotesto vengono composti. Infine, Andrea Inglese, il più giovane dei tre (classe 1967, di lì a poco pubblicato nel *Sesto quaderno italiano* a cura di Franco Buffoni, nel 1998), la cui scrittura poetica dedica all'approfondimento di contenuti etici e sociali incontra una profonda percezione estetica delle forme con un dettato assolutamente che lega a doppio filo le strutture del pensiero e l'orizzonte della lettura. Una postilla a parte merita Gianfranco Ciabatti (1936), autore certo impegnato che percorre – pur nella complessità del caso, date le forti implicazioni politiche – quella via indicata da Biagio Cepollaro in *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, per uscire dalle secche di un mimetismo non più coincidente con le istanze sociologiche della realtà:

Il passaggio dall'estetizzazione diffusa all'estetizzazione della politica ha innanzitutto mostrato come fosse strategico il ruolo della comunicazione di massa e come la sostanziale separatezza della letteratura va ricercata non nell'innovazione formale quanto nei simulacri di tradizioni epigonali che condannano la letteratura non solo ad un mercato quantitativamente irrisorio ma anche all'irrelevanza sul piano propriamente estetico e cognitivo. Col mutare della realtà mediatica l'opposizione realismo/irrealismo va totalmente ricalibrata. È la comunicazione sociale oggi "irrealistica", anzi debitrice della tradizione surrealista più di qualsiasi ricerca sperimentale che oggi si dirige verso una realtà sempre più difficile da nominare, da scovare, dietro l'immenso schermo della finzione.⁷²

Fin dalla prima pubblicazione di *Preavvisi al reo* (Manni 1985), Ciabatti distingue un livello di scrittura in rotta con la tradizione alta della poesia recente, mistilingue nella sua essenza antica e moderna, e soprattutto immune da quelle implicazioni "politico-editoriali" che l'allineamento di certe formule espressive sembra delineare: il suo materialismo spazia dal marxismo all'impronta anarchica, in cui il rifiuto dei luoghi di potere, coincide con un'istanza fortemente didattica e comunicativa. Una vera e propria lezione quella di Ciabatti, che unisce «realismo» e «utopia» – per citare i due termini che danno il titolo ad un contributo di Franco Petroni uscito su «Allegoria» (n. 17, 1994), nella sezione "Note critiche sul Novecento", interamente dedicata in quella occasione a Ciabatti e alla sua militanza: Ciabatti che, come Leonetti, ci riporta ad un clima di intransigenza ideologica, in base al quale «secondo un antico e moderno consiglio» – scrive Fortini – la poesia nasce «da una sovrabbondante e indignata energia di prosa»⁷³. Dunque, tra i percorsi della "lateralità" – volutamente appartati rispetto alle

esistenza finita il coinvolgimento di altre esistenze finite, e presenta quella mancanza di senso che è propria della realtà – quando nella realtà si apre lo spazio del possibile – alla mancanza di senso di un'esistenza finita» (G.M. Villalta, *La mimesis è finita*, Mucchi, Modena 1996, p. 125).

⁷² B. Cepollaro, *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, «Baldus», n. 1, 1995, p. 12.

⁷³ F. Fortini, *Per G. C.*, prefazione a G. Ciabatti, *Niente di personale*, Sansoni, Firenze 1989, p. VI.

vie principali del mercato e delle lettere – il gruppo di «Baldus», secondo quanto si è detto, prosegue nella ricerca di una linea a mezzo tra lo sperimentalismo fondato sul montaggio dei diversi registri espressivi (citazione, parlato, procedimento narrativo) e una profonda coscienza del presente e della sua stratificazione sociologica.

*

Diverso, per consistenza e per portata – quantomeno in termini di distribuzione – è il caso di «Altri luoghi», rivista attiva tra l'estate del 1989 e la primavera del 1993, e coordinata fin dalla nascita da Marco Berisso e Piero Cademartori, cui si aggiunge, col n. 8, Paolo Gentiluomo. Il primo fascicolo di questa pubblicazione, «autofinanziata e ciclostilata in proprio» – come si legge nel colophon che chiude ogni numero, segue il n.1 della nuova serie di «Luoghi Comuni», rivista a sua volta composta dalla medesima redazione: l'esperienza di «Altri luoghi», dunque, come nucleo e centro di diffusione di idee e di pensiero (data anche la varia natura degli interventi che raccoglie e che spaziano dalla letteratura all'arte, fino al cinema e a tutti i codici culturali della realtà e del presente), si presuppone attiva già dal 1983.

Rilevante, all'interno dei primi 7 numeri (fra gli 11 complessivi) di «Altri luoghi», è la sezione "Parco centrale": qui vengono infatti proposti testi poetici o narrativi e le relative riflessioni in prosa o in versi che, oltre a descrivere la cifra anticanonica dei propositi da cui muovono, ne evidenziano i paradigmi interpretativi. In particolare, secondo un modello proprio di certa tradizione medievale, ma anche – e soprattutto – rinascimentale, si assiste sul n. 1 di «Luoghi Comuni» (giugno-agosto 1989) ad un vero e proprio dialogo in versi occasionato dalla pubblicazione del poemetto di Paolo Gentiluomo intitolato *Oggi sposi (composizione mista di storia e fantasia)* al quale rispondono Guido Caserza con *Il battesimo delle cose* e Marco Berisso con *Versi didascalici*. Questa tenzone – fra sodali, s'intende – corrisponde, almeno in parte, a quanto scrive Piero Cademartori nell'editoriale contenuto nel medesimo fascicolo, attraverso il quale si esplicano le finalità stesse della rivista, ovvero il suo determinarsi come

veicolo di idee, ampia apertura e materiali da dilatare, senza erigere barriere, ma con l'intento di allargare ogni possibile confine, col gusto della contaminazione e della discussione. I campi d'azione, letteratura, arti visuali e sonore, cinema, teatro e ciò che queste forme artistiche derivano, quando più forti ed espliciti sono i loro incontri, diventano oggetti di dibattito, col piacere di scavarne i meccanismi, di appropriarsi e reinventare le base e soluzioni.⁷⁴

Risulta quasi sintomatica, allora, la scelta di un titolo come «Luoghi Comuni», ovvero come luogo d'incontro in cui il discorso sull'arte, sulla sua determinazione o auto-

⁷⁴ Cfr.P. Cademartori [intervento], «Luoghi Comuni» (Nuova Serie), giugno-agosto 1989 [non è indicata la numerazione di pagina].

determinazione, implica in maniera aprioristica una sorta di coinvolgimento globale, che spazia dalla scrittura alle esperienze visive, oggettuali, filmiche e politico-culturali in senso stretto. Quello che contraddistingue, in maniera netta, tale esperienza da quelle finora esaminate, è l'attenzione nei confronti del presente: un presente che non viene tuttavia inquadrato nella sua evoluzione, ma di cui si tenta una restituzione dinamica anche sulla base di interessi solitamente ritenuti laterali. Continua Cademartori:

E la preferenza è diretta verso forme d'arte contemporanea, *in progress*, non ancora o non completamente storicizzate, dove l'intervento critico o creativo investe direttamente la linea di tendenza, anticipando o seguendo da vicino il percorso. Perciò ogni scritto qui contenuto non vuole essere un dato a sé stante, indiscutibile, non una pietra miliare, ma una traccia, un punto, sul percorso che il pensiero critico e artistico sta elaborando. Questo è il compito che la rivista, la rivista d'arte e letteratura, in generale, deve assumere: volgere *inputs* di diversa intensità al movimento progressivo dell'arte.⁷⁵

Avallando poi un'ulteriore ipotesi di valore legata al clima di provincialismo cui la rivista, stampata a Chiavari, fa diretto riferimento e da cui al contempo si distacca, Cademartori rileva la necessità di costituire un dibattito intorno all'arte, che ne investighi le manifestazioni più cogenti, senza limitazioni di competenza, ed evidenziando al massimo le scelte di contaminazione e dialogicità che in termini assolutamente sperimentali la caratterizzano.

Per circoscrivere il discorso all'ambito strettamente letterario, è possibile integrare quanto sostenuto da Cademartori, con uno scritto di Marco Berisso che trova spazio sul n. 1-2 di «Altri luoghi»: *Sull'utilità dei medievali per le nostre lettere*. Berisso prima descrive la situazione della letteratura come pervasa dall'aurea di mitografismo (o mitobiografismo) imperante, e quindi cerca di individuare all'interno della tradizione un centro di riflessione critica da cui trarre nuovi stimoli per una nuova scrittura. Queste tracce esiziali, del resto consone all'ipotesi di marginalità e lateralità che si è detto essere comune alle riflessioni del Gruppo 93, vengono appunto rintracciate nei codici dello "stil novo", inteso come «metodo di spostamenti e combinazioni minimali "all'interno" della tradizione»⁷⁶. Traslando questa soluzione sul presente, l'accusa avanzata da Dante e Cavalcanti a Guittone circa la sua predisposizione al "plebescere" – di cui Berisso rende conto –, diviene allegoria di ciò che il gruppo di «Altri luoghi» oppone alla deriva dell'industria letteraria. Denunciando la dipendenza esasperata della creatività dagli orizzonti d'attesa, che riduce le potenzialità dell'arte ad una pratica dell'allineamento, Berisso propone una via extra-sistemica («aurorale», appunto, oltre che inaugurale) che prevede, in primo luogo, la strategia dell'«anonimato». Tale strategia si risolverebbe nell'abolizione del binomio «espressione/contenuto»,

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ M. Berisso, *Sull'utilità dei medievali per le nostre lettere*, «Altri luoghi», n. 1-2, luglio-dicembre 1989 [non è indicata la numerazione di pagina].

incrinando non solo ogni residuo soggettivistico all'interno del sistema di comunicazione, ma ristabilendo i termini di rapporto tra il significato e il processo di significazione: in altri termini, si vuole ridimensionare il valore del concetto di "stile", subordinandolo ad un livello di alterazione che ne falsi anzitutto i procedimenti formali. L'espressività non deve più riferirsi ad una logica mitografica pre-ordinata, ma ribaltarsi dall'interno, producendo così l'unico effetto che le è proprio: lo straniamento. In questo senso, viene definita una nuova strategia derivata, per l'appunto, da una revisione del ruolo dell'autore e del soggetto all'interno dell'opera:

Di fronte ad un meccanismo sociale mirante alla massima divaricazione tra la formazione del desiderio e il suo soddisfacimento; di fronte alla confusione che un tale meccanismo vuole formalizzare al livello della significazione, proponendo un presunto appiattimento delle classi contro ad un comune orizzonte mitologico (senza chiarire la genesi, la produzione e la riproduzione di tale mitologia: così il meccanismo riesce ad intorbidire la propria genealogia, a ridarsi una verginità): di fronte a tutto ciò che la letteratura può fare, come sempre, ben poco. Costretto a denunciare questo meccanismo o ad adagiarsi al suo interno, il linguaggio letterario finisce, nel primo caso col proporsi come incomunicante, estraneo (sino alla sua riduzione ad ulteriore elemento mitologico), nel secondo col collaborare alla divaricazione (la "bella vita" dello scrittore) e all'appiattimento (l'"inutilità" della scrittura, il suo essere "superflua"). La "letteratura come opposizione" potrebbe realmente esser tale solo in un'ipotesi aurorale, di indipendenza dal meccanismo sociale [...]: è la fase della "stesura", del manoscritto o dattiloscritto privato, svincolato da ogni condizionamento ulteriore a quello scrittore-pagina.⁷⁷

Le parole di Berisso suonano inequivocabili e ripropongono le questioni circa il carattere determinante di una coscienza o di una ideologia che sia interna al testo, prima ancora che individuabile al di fuori di esso: un testo libero dai condizionamenti e da quello che da più parti viene definito come "poetichese", ossia la tendenza alla strutturazione del linguaggio sui moduli della tradizione estetizzata, diffusa e, in questo senso, "dominante". Tornare alla misura del privato, lungi dal riaffermare la centralità del discorso lirico inteso come monumento dell'io, vuol dire disporre i materiali del lavoro poetico e operare attraverso di essi. A questi criteri si riconduce anche uno scritto di Giuliano Mesa comparso sul penultimo numero di «Altri luoghi» (n. 10, ottobre-dicembre 1992), in cui *Il lavoro letterario* viene descritto a partire dalle istanze ineludibili – e già adorniane – della «produzione di senso» e della «produzione del nuovo» all'interno della storia e della letteratura. Nell'analizzare (se pure in maniera sommaria) i caratteri di una questione che lega a sé la riflessione sul postmoderno di Jameson assieme alla verosimiglianza di un "sublime capitalistico" capace di vedere nell'Occidente ancora dei presupposti di "novità" e "innovazione", rispetto modelli di sviluppo esistenti (politici, tecnologici e culturali), Mesa individua un nodo nevralgico che ancora riduce la tendenziosità del dire poetico alla "mitologia" dell'autore:

⁷⁷ *Ibidem.*

Fra l'abbandono della letteratura [...] e le "magnifiche sorti e progressive" è forse spesso corso uno stretto legame, ciò che introduce un ulteriore corno del già intricato argomento, poiché se nell'abbandono (reale, non "poetizzato", non "estetizzato") dell'arte si annida un demone teleologico, nell'accettazione del "continuare a dire" può sempre insinuarsi – ed è forse insinuabile – la sindrome (tipica soprattutto del poeta, il produttore letterario più emarginato dal mercato) da ambizione alla "gloria" al "lauro", al posto o al posticino nelle storie della letteratura – infine, al monumento.⁷⁸

E riferendosi allo specifico della testualità, al suo complesso rapporto con la sovrastruttura del reale, e alla costruzione (o costituzione) dei miti della società capitalistica occidentale, Mesa conclude con un interrogativo:

Pur accogliendo la qualità strutturante e più di ogni altra "autentica" (se la parola ha un senso) del registro riflessivo nella letteratura occidentale (e la sua assenza è spesso indice, a dir poco, di "falsa coscienza"), è ipotizzabile una scrittura che esca dalle secche endoletterarie e che possa, senza scadere in un neorealismo massmediatico, rimotivare la "produzione di senso" a cui la obbligava la modernità finalistica e dalla "ripetizione" a cui la condanna la postmodernità invasa dall'esistente? Se la domanda è pertinente, le possibili risposte non possono che ripartire dai testi, dalla loro interrogazione.⁷⁹

Dunque: il testo, la posizione del testo, la sua centralità non ermeneutica ma – se non è fuori luogo dirlo – fenomenologica. Non a caso, allora, per quanto si è detto, la rubrica dedicata alla poesia e alla prosa creativa viene denominata "Parco centrale": un sintagma benjaminiano, che rimanda all'idea per cui, almeno a partire dalla fine del XIX secolo, le forme di conoscenza della cultura metropolitana si realizzano soprattutto attraverso lo shock⁸⁰. Shock che rappresenta l'irruzione del momento extra-letterario all'interno del testo, che provoca la sospensione di qualsiasi modello istituzionalizzato, e determina il crollo dei sistemi su cui si basava la tradizione, con l'immissione di una temporalità che altera continuamente le strutture della comunicazione ordinaria. Il testo allora, mutata la prospettiva temporale, deve trovare un nuovo canale di trasmissione

⁷⁸ G. Mesa, *Il lavoro letterario*, «Altri Luoghi», n. 10, ottobre-dicembre 1992, p. 4.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Sul n. 1 della nuova serie di «Luoghi Comuni» (giugno-agosto 1989), si riscontrano *in nuce* tali motivazioni: «PARCO CENTRALE è il titolo degli appunti per il saggio *Baudelaire e Parigi* che Walter Benjamin ha incluso in *Angelus Novus*. Questa sezione (unica costante in ogni numero di Luoghi comuni si comporrà di un testo-pilota e di alcuni altri scritti che ad esso in qualche modo si riagganciano, sia dal punto di vista critico-teorico sia da quello creativo. Abbiamo ritenuto opportuno, proprio in omaggio alle capitalissime parigine di Benjamin, esordire con una serie di interventi sulle possibilità odierne della poesia (in questo caso il comico). Naturalmente, come per ogni altra pagina di *Luoghi Comuni*, anche queste hanno più una funzione di apertura e materiali per un dibattito che quella di "dati" in sé indiscutibili».

anche nello spazio: come scrive Ivano Sossella sul n. 3 di «Altri luoghi», la cultura muove *Dall'opposizione alla posizione*, come esigenza di «praticare un'affermazione di realtà, renderla espressione di un atto»⁸¹, avallando un'ipotesi decisamente “anti-sublime” (e quindi anti-canonica, rispetto alla nostra tradizione anche contemporanea). Tommaso Ottonieri su «Allegoria», riprendendo questi argomenti e sottolineando il problema dell'«opposizione come processo», contribuisce ulteriormente a determinare questi tropi: se le riserve sulla definizione del Gruppo 93 come una nuova avanguardia (in senso storico o storicistico) possono essere molteplici, del resto è proprio questa ricerca di una «postazione *impossibile*» dello scrittore all'interno dei meccanismi del reale, che rende necessaria la ricerca ondivaga dei materiali con cui l'autore può operare riproducendo la realtà.

la semi-clandestinità in cui è stata condotta questa esperienza di *gruppo*, la pressoché totale non-visibilità dei suoi prodotti, la precarietà in cui ha avuto luogo ogni sua pubblica manifestazione, unita ad una certa puntigliosità velenosa che è corredo inevitabile di ogni logica di gruppo ristretto (e per giunta assediato) la rendono più che altro esperienza d'una inedita *avanguardia virtuale*, in cui la stessa qualifica tradizionale di “avanguardia” dovrà entrare inevitabilmente in questione. Tanto più in questione, quando si guardi alle soluzioni testuali, in cui tradizione letteraria “alta” e tradizione del nuovo, radicalità espressiva e razionalismo concettuale, debordamento e disciplina, citazionismo e metricismo, estremismo mediale e resistenza del letterario, trovavano un punto assai produttivo di conflitto nella problematizzazione (ed elaborazione) d'un “realismo” da intendersi ormai come: *scrittura concreta*.⁸²

Le parole di Ottonieri rappresentano una sorta di grande raccordo da stringere attorno alla multiforme esperienza del Gruppo 93, confermando le diversificazioni interne, soprattutto a livello di individuazione (o individualità) stilematica tra i singoli autori. «Altri luoghi» rappresenta, altresì, un ulteriore banco di prova di quanto appena affermato: rispetto agli scrittori di «Baldus», il cui plurilinguismo si impianta su matrici citazionistiche tendenti al *pastiche* e all'espressionismo formale, i redattori di «Altri luoghi» incentrano la loro attenzione sulla possibilità di identificare la figura dell'autore con la problematicità residuale dei testi, virando dalla contaminazione dei generi verso un loro evidente livellamento. Metricismo e innesti equivoci sulla tradizione (di generi anche molto distanti tra loro, sulla base del doppio asse sincronico-diacronico), appaiono come tratti peculiari, inglobati nel trattamento costante e straniato dei significanti: un caso estremo, a livello di tradizione recente, si esplica nella riproposizione di *Logogrifo del maniscalco* di Alfredo Giuliani, già edito in *Versi e nonversi* (Feltrinelli 1986). Un testo in cui il meccanismo combinatorio rivela le caratteristiche mobili di una semantica che parte appunto dai significanti, per rivelare il

⁸¹ I. Sossella, *Dall'opposizione alla posizione*, «Altri luoghi», n. 3, gennaio-marzo 1990 [non è indicata la numerazione di pagina].

⁸² Cfr. T. Ottonieri, *Parabole di posizionamento*, «Allegoria», n. 18, 1994, pp. 129-138.

loro valore d'uso (l'attrezzo verbale del maniscalco forgia l'ipotesi significativa del *logos*), e che non a caso viene inserito, nel n. 4 (aprile-giugno 1990) di «Altri luoghi», all'interno della "Parco centrale" dedicato per l'occasione all'analisi de "le parole incrociate". Nella medesima occasione, poi, compaiono i versi dei meno noti Alessandra Berardi, Marco Ardemagni, Gianni Micheloni e Antonio Pezzinga: un manipolo di giovani poeti che condividono l'interesse verso la scrittura satirica e le declinazioni ironiche del nonsense – come testimonia la pubblicazione del volume collettivo *Rime tempestose* (Sperling & Kupfer 1992), dove questi autori si firmano col nome unico di Bufala Cosmica⁸³. Ma è alle presenze più significative all'interno del Gruppo 93 che si intende fare riferimento anche in questa occasione: quindi, si dirà che accanto ai poeti e ai testi indicati compaiono:

«Altri luoghi»	Autori e testi
n.3 (gennaio-marzo 1990)	Guido Caserza, <i>Caina</i> Marco Berisso, <i>Le centoventi giornate divulgate al popolo</i> Marcello Frixione, da <i>Ninfe</i>
n.5 (luglio-settembre 1990)	Giuseppe Caliceti, <i>Poesia di prestigio; Il ponte</i> Piero Cademartori, da <i>Teorie di fenomeni</i> Marco Berisso, <i>Descrizione agonica del Bingh. Traslazione</i>
n. 7 (gennaio-marzo 1992)	Costanzo Ioni ⁸⁴

⁸³ Nella nota di lettura stampata sulla sovraccoperta, a corredo della messe testuale proposta in forma di *guide lines*, si legge: «Bufala Cosmica è una creatura divina o una colossale fregatura? Il dilemma che nasce dal frontespizio permane anche dopo aver terminato la lettura del volumetto. E neppure è d'aiuto conoscere gli autori, che sono quattro, dominati da un'unica passione per il divertimento linguistico e il nonsense irridente ma da differenti ispirazioni poetiche. Gianni Micheloni è Il Poeta dell'Impegno Civile. È anche ingegnere, ciclista eclettico, orticoltore in erba. Ammira la rima oltremisura. Antonio Pezzinga è Il Lirico Intimista. Scrive poesie succinte. Della vita ama soprattutto il calcio, le donne e i buoni ristoranti. Alessandra Berardi, La Musa Ispiratrice, crede nel potere terapeutico del versificare. Formazione: *humour* inglese, *amour fou* francese, amaro italiano. Marco Ardemagni, è L'Artificiere del Linguaggio. Dopo aver scavato un solco profondo tra la Poesia Ispirata e la Poesia Ludica, vi è precipitato distrattamente dentro, chinandosi a raccogliere un acrostico» (Cfr. Bufala Cosmica, *Rime Tempestose*, con una nota di G. Almansi, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1992). Si segnala inoltre che Alessandra Berardi l'anno precedente era stata segnalata tra i sei finalisti del premio "Laura Nobile" (Siena, 29 novembre 1991), da una giuria presieduta da Franco Fortini e composta da: Alessandro Briosi, Carlo Fini, Gabriella Gugliolo Contini, Attilio Lolini, Romano Luperini, Giuseppe Nava, Antonio Prete, Aldo Rossi, Giovanni Scalia. Giuria che poi ha assegnato il premio a Gian Mario Villalta. A proposito della Berardi, tra le motivazioni e i giudizi emersi delle riunioni dei giurati, e a conferma di quanto sommariamente indicato, si trova che: «È, questa, una poesia spiritosissima. Inutile citare i precedenti, anglosassoni e romani. I giochi sono spesso molto graziosi, sempre intelligenti (anche se «diseur de bons mots, mauvais caractère») ma sembrano destinarsi ad ambiti, si starebbe per dire, professionali di pubblica dizione. Crediamo le si debba grande rispetto; non è la leggerezza il suo debole, ma semmai una certa esibizione di leggerezza. Una letteratura, però, vive anche di bravure come queste». Una valutazione che riguarda la scelta di versi intitolata *Stanze per una casa*, inclusa in: *5 Poeti del Premio "Laura Nobile". Siena 1991*. Ennio Abate, Marco Barbieri, Alessandra Berardi, Marcella Corsi, Erminia Passannanti [Collana della Rassegna Biennale di Poesia, «Laura Nobile», Siena], All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1992 (p. 24).

⁸⁴ A proposito di questo autore si dirà che Ioni, all'epoca, aveva già all'attivo un volume di versi dal titolo *Pret-à-porter 1977-1985* (Miller 1985), e che era stato inserito nell'antologia *La poesia in Campania*, a

Controriforme. «l'immaginazione», «Allegoria», «Baldus», «Altri luoghi»

n. 9 (luglio-settembre 1992)	Lorenzo Durante – Gabriele Frasca – Marcello Frixione Tommaso Ottonieri, <i>Beat</i> ⁸⁵
n. 10 (ottobre-dicembre 1992)	Marco Berisso, <i>Non mi poriano giammai fare ammenda ...</i> Giacomo Romano, <i>Tanto gentile e tanto onesta pare ...</i> [riscritture dantesche]
n. 11	Stefano Raspini, <i>Poesia pop</i> Piero Pieri, <i>Il Don Giovanni alla luce delle valvole</i>

Tra «Baldus» e «Altri Luoghi», dunque, si gioca la possibilità di definire in termini quantitativi, almeno, i personaggi di spicco – per noi, in ambito poetico – del Gruppo 93: riviste che, pur partendo da poli aggregativi ed esperienze critico-teoriche variegata, da centri propulsori diversi (Genova e Napoli), trovano infine una loro confluenza in quel collettore di voci e poetiche che è stato, all'interno della storia del gruppo, il Festival Milanopoesia del settembre 1989.

cura di Biagio Cepollaro e Michele Sovente (Forum/Quinta generazione 1990). A proposito di quest'ultima, una menzione almeno merita la sintesi operata da Cepollaro intorno a *La sesta generazione*, intesa – nella fattispecie – come continuatrice delle linee poetiche sperimentali attive nella Napoli della fine degli anni Settanta e primi Ottanta, e attenta non solo alle riflessioni riconducibili all'attività della rivista «Altri termini», ma anche alle linee guida della ricerca condotta da Adriano Spatola in *Verso una poesia totale* (Rumma 1969). Cepollaro, quindi, opera le debite distinzioni tra i poeti presi in esame ma si sofferma sulla comune polarità citazionista che accomuna le scritture di Voce, Bairo, Frasca e di Cipollaro medesimo (a forte impianto metrico), distinguendoli in particolare dall'“area neocrepuscolare” in cui colloca Costanzo Ioni: viene così individuata una sorta di ulteriore distinzione a livello semantico e pragmatico non solo tra generazioni successive di poeti sperimentali, ma anche tra quelli direttamente affini e partecipanti della medesima temperie degli anni Sessanta, a metà tra Novissimi e quelli che poi Lunetta definirà i *Poeti della contraddizione* (Cfr. B. Cepollaro, *La sesta generazione*, in B. Cepollaro – M. Sovente, *La poesia in Campania*, Forum/Quinta generazione, Forlì 1990, pp. 59-96).

⁸⁵ In un volumetto collettivo datato 1982-83, e intitolato *Riscritture da King Crimson. Beat*, i quattro autori si erano già esercitati in un'esperienza collettiva, proponendo il rifacimento poetico dei brani contenuti nell'album *Beat* (1982) della rock-band dei King Crimson, le cui tracce chiaramente si rifacevano – a loro volta – ai testi degli scrittori beat americani.

Seconda sezione.

Questioni di poesia e bilanci sull'editoria

1. Dall'editore alla collana al libro di poesia

1.1 Editoria come genere "romanzo"

Addentrarsi nei circuiti editoriali che precedono la nascita di un libro di poesia, che ne accompagnano l'esordio nel mercato delle lettere, e poi ne tracciano le sorti attraverso i meccanismi recensori, i premi letterari, le rassegne e le antologie, non è certo impresa che si possa risolvere con qualche paragrafo di compendio: utile, semmai, è stabilire delle modalità, tracciare dei percorsi che possano costituire un viatico, rintracciare quantomeno delle presenze e dei risvolti concreti, affinché quella stessa strada possa ricondurre ad un'idea di poesia che rispecchi i movimenti di un'epoca.

Per introdurre in maniera argomentativa una riflessione utile ad investigare ciò che ci siamo proposti, si può partire dal luogo inverso – o meglio, dall'esatto contrario di quanto appena esposto: ovvero dalla mancata pubblicazione di un volume, dalla sua esclusione da una certa collana e quindi dai piani strettamente commerciali di un determinato editore. L'esclusione, così come l'errore in filologia, rende conto infatti dell'archetipo strutturale secondo cui si modula la prassi editoriale e con essa i risvolti letterari che dettano le sorti di un'opera, nei confronti del pubblico e della società che la accoglie. Roberto Calasso, in un intervento comparso su «Adelphiana» nel novembre 2001, mette in mostra i limiti e i sistemi di quell'attività editoriale da lui stesso rappresentata, dati i ruoli, prima di direttore editoriale, poi di consigliere delegato e infine di presidente – dal 1999 –, ricoperti all'interno di Adelphi:

perché un editore rifiuta un certo libro? Perché si rende conto che pubblicarlo sarebbe come introdurre un personaggio sbagliato in un romanzo, una figura che rischierebbe di squilibrare l'insieme o snaturarlo. Un secondo punto riguarda il denaro e le copie: seguendo questa linea si sarà costretti a prendere in considerazione l'idea che la capacità di far leggere (o, per lo meno, *comprare*) certi libri è un elemento essenziale della qualità di una casa editrice. Il mercato – o la relazione con quello sconosciuto, oscuro essere che viene chiamato "il pubblico" – è la prima ordalia dell'editore, nell'accezione medievale del termine: una prova del fuoco che può anche mandare in fumo considerevoli quantità di banconote. Pertanto, si potrebbe definire l'editoria un genere letterario ibrido, multimediale. E ibrido senza dubbio lo è. Quanto al suo mescolarsi con altri *media*, si tratta di un fatto ormai ovvio.¹

¹ R. Calasso, *L'editoria come genere letterario*, «Adelphiana», n. 1, Adelphi, Milano 2002, p. 253.

Due sono i motivi fondamentali che risultano chiari nella riflessione di Calasso: il primo è legato alla funzione culturale di cui è investito il lavoro dell'editore, e i margini d'azione che corrispondono, nella sua attività, all'orizzonte non più d'attesa, ma di consumo del pubblico; il secondo, dipendente da questo, riguarda appunto gli investimenti e la possibilità da parte della casa editrice di porsi come garante (non solo a tutela, ma anche – e soprattutto – quale *sponsor*) di un «certo libro». Nel momento in cui ci si appresta all'analisi delle ragioni di un libro, dunque, la prima figura cui bisogna guardare (o a cui è necessario pensare) è proprio quella dell'editore. Certi di non sbagliare nel cammino intrapreso, quindi, è necessario definire i connotati – per riprendere l'immagine di Calasso – di questo coprotagonista del romanzo editoriale: l'editore infatti veicola la pubblicazione del libro – e, nel nostro caso, del libro di poesia – dopo la consegna del dattiloscritto da parte dell'autore.

L'unico manuale che può accompagnarci in questa definizione – dati gli estremi cronologici relativamente recenti di cui si tratta – è la *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003* (Einaudi 2004) di Gian Carlo Ferretti, all'interno della quale vengono chiarite alcune questioni basilari, adatte a circoscrivere i parametri di sondaggio nei rapporti tra editoria e poesia. Prima di prendere in esame le tesi e i motivi indicizzati da Ferretti, comunque, occorre tenere per ferma una constatazione: la poesia non vende, non è regolata da attrattive di mercato come invece la narrativa e per questo si svincola con maggiore facilità da ogni volontà di ridurre la sua promozione su un piano strettamente commerciale o mercantile. Basta scorrere l'interessante quanto tecnico – e ponderoso – volume di Peresson sulle cifre dell'editoria nell'anno 2000² per accorgersi – ma la considerazione può apparire banale – di come la poesia non costituisca neppure una voce all'interno del *mare magnum* della letteratura edita e, quindi, presente sul mercato. Un motivo, questo, per resistere alla tentazione di denunciarne, nel complesso, un qualsivoglia calmieramento aziendale, benché proprio a logiche interne di redazione bisogna guardare per avere i primi ragguagli sulla più o meno evidente canonicità delle scritture nel periodo in esame. E se il canone non si stabilisce in base ai rapporti di scambio editoriali e commerciali, è vero che l'azione dei “gruppi di potere” che guidano le collane delle varie case editrici (spesso protratti fino alla stampa quotidiana e radio-televisiva), individuano un nesso di corrispondenza tra la poesia edita e il suo effettivo consumo, attraverso il *battage* pubblicitario e l'occorrenza di rilievo nei premi e riconoscimenti ufficiali che agli autori vengono attribuiti, incrementandone il valore quantomeno nel presente e nei confronti del possibile acquirente-lettore.

Muovendo dall'etichetta assai eloquente dell'«editore protagonista», Ferretti mette in risalto i mutamenti epocali occorsi specie con gli anni Ottanta nel panorama librario italiano, dibattendo principalmente intorno alla questione della formazione di un pubblico: «un lettore imprevedibile e mutevole che sceglie in base a suggestioni della televisione o della pubblicità, che legge un libro oggi e magari non ne legge più per un

² Cfr. G. Peresson, *Le cifre dell'editoria 2000*, Guerini e Associati, Milano 2000.

anno», come ribadito in una recente intervista³. L'impossibilità da parte dei gruppi redazionali ad agire direttamente su un modello di lettori stabilito, avalla implicitamente la politica d'autore orientata e formata sulla possibile resistenza di un titolo sugli scaffali della libreria, condizionata oltretutto dai tempi medio-lunghi della domanda o dal precedente ritiro delle copie invendute o dalle rese. Più che di «editore protagonista» sembra possibile parlare di «editore garante»: una figura inesistente sintetizzata dalle strategie di *marketing*, inadatta a formarsi un pubblico, e quindi non molto influente sul piano di valori strettamente culturali e sociologici. I tratti precipui dell'editore-protagonista, spiega Ferretti, si reggevano (almeno fino agli anni Sessanta) sulla «convivenza tra forme diverse di mecenatismo e paternalismo da un lato, e di aziendalismo e autoritarismo dall'altro»⁴, tratti più o meno limpidi o determinanti, ma pur sempre illuminanti nel rapporto con gli autori e con il pubblico. Sotto la volontà di costituire un catalogo, oltretutto, permanevano dei caratteri di ricerca: ricerca che non riguardava soltanto lo sperimentalismo dell'autore o l'audacia del pubblico acquirente, quanto invece le possibilità di interazione e comunicazione nella proposta e promozione di un dato *specimen* letterario all'interno delle collane editoriali. Un atteggiamento volto a mutare i rapporti tra il lettore elitario e quello di massa, e ad implementare così le capacità d'inferenza tra la cerchia intellettuale-produttrice e il più vasto raggio di pubblico, inteso come fruitore e consumatore dell'opera. Se tutte queste osservazioni appaiono imprescindibili almeno fino ai primi anni Ottanta, è vero tuttavia che in larga parte si riferiscono soprattutto alle pubblicazioni di narrativa e saggistica, mentre la poesia ancora nel corso dei Novanta si ritaglia un'isola felice, attraverso iniziative editoriali che si pongono all'insegna della continuità o dell'artigianalità.

Riprendendo le parole di Ferretti, infatti, troviamo che:

Nell'*editore protagonista* dunque possono esserci elementi di vulnerabilità e debolezza, a cominciare dalla convivenza più o meno ambigua di mecenatismo e imprenditorialità, paternalismo e aziendalismo, familismo e amministrazione, amicizia e interessi, personalismo illuminato e strumentale. Cui si aggiungono, ancor più importanti, una *politica di relazione, d'autore e di immagine* tanto accurata e civile quanto non immediatamente *produttiva*, un difficile equilibrio tra tempo e momento, valori di cultura e valori di mercato, gestione familiare e industriale, e ancora l'accettazione e prosecuzione del distacco tradizionale tra pubblico elitario e popolare, tra area ristretta di lettori e massa di non-lettori.⁵

E invero non risulta possibile attribuire, nell'immediato, tali doti a qualche personalità interna ad una delle case editrici maggiori nel panorama italiano (anche per i mutati rapporti che sussistono all'interno di aziende come Mondadori, ad esempio), semmai implicate in questo discorso nel periodo di attività dei loro fondatori o, per quello che

³ G.C. Ferretti [intervista a], «Vi spiego com'è cambiato il lettore», a cura di F. Aurilia, disponibile sul sito internet: <http://www.ilpolitico.it/2008/12/23/701/>

⁴ G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 4.

⁵ Ivi, pp. 6-7.

riguarda le redazioni, nei momenti di costruzione e di confronto che, ad esempio, caratterizzavano il “Consiglio del Mercoledì” di casa Einaudi, col suo valore di laboratorio e le operazioni selezione di testi per il gusto del lettore colto e aperto alle novità (si ricordino i libri pubblicati in collane come gli «Struzzi» o i «Gettoni»).

All’impresa dell’“editore protagonista” ci riportano semmai alcuni personaggi della nostra cultura contemporanea, coinvolti in un’attività spesso letta “in minore”, ma le cui iniziative e cataloghi certo aprono a questioni centrali in relazione al vincolo di canonicità di alcune scritture poetiche: ci riferiamo qui, tra quelli che riteniamo i principali, ai casi di Vanni Scheiwiller e Alberto Casiraghy.

Nel novembre 1999, Andrea Cortellessa pubblica su «Poesia» un articolo degno di nota per quello che ci interessa: *Vanni Scheiwiller piccolo re dell’editoria*. Figlio d’arte (di padre svizzero che negli anni Venti aveva ricoperto i ruoli di direttore amministrativo e di libraio presso la Hoepli, prima di cominciare a stampare in proprio dei piccoli libretti a tiratura limitata⁶) Vanni – nelle parole di Cortellessa – eredita soprattutto, assieme alla sigla de “All’Insegna del Pesce d’Oro”, le doti di «fine *connaisseur*»⁷. Catapultato sulla scena della cultura milanese già nei primi anni Cinquanta, appena diciassettenne Scheiwiller figlio subentra al genitore nella direzione dei lavori, forte della sua ampia frequentazione di un mondo fatto di poeti ed artisti: basti citare, proprio in quel periodo, la sua attenzione e frequentazione con un appartatissimo Clemente Rebora, già ritiratosi nel chiostro di Stresa, e di cui Vanni pubblica *Curriculum Vitae* (All’insegna del pesce d’oro 1955) e *Canti dell’infermità* (ivi 1956) – nonché il primo volume complessivo *Le poesie 1913-1957* (ivi 1961), da lui stesso curato. Non solo, dopo l’uscita in soli 100 esemplari di *La presenza di Orfeo* (1953), nella collana “Campionario” curata da Giacinto Spagnoletti per l’editore Schwarz di Milano, Scheiwiller pubblica altri due volumi in versi della Merini (classe 1931): *Paura di Dio* (All’insegna del pesce d’oro 1950) e *Tu sei Pietro* (ivi 1961), avviando una collaborazione che culmina dapprima nell’uscita de *La Terra Santa* (con una nota di Maria Corti) nel 1983 – primo “successo” dopo le gravi esperienze di internamento della poetessa milanese –, e, in

⁶ Un interessante articolo che ripercorre le vicende degli Scheiwiller, è uscito su «Repubblica» all’indomani dell’inizio dei lavori sui materiali di Giovanni e Vanni depositati presso il Fondo APICE di Milano: «Non capisco perché faccia l’editore» disse una volta Montale di Scheiwiller, “i suoi libri non si trovano, non si sa dove metterli, sono... delle farfalle”. Il premio Nobel è tra i lettori-autori celebri che hanno alimentato la leggenda dei "Pesci d'Oro" di Giovanni e Vanni, padre e figlio dal cuore di carta e inchiostro. Questo mito milanese di arte e poesia in piccolo formato, spesso non più grande di una scatola di cerini, durato 70 anni e sempre tramandato come caso di editoria disinteressata al mercato («faccio di tutto per pubblicare ciò che mi piace»), è sfatato e storicizzato dopo l’apertura di 500 scatole di documenti che il Centro Apice della Statale ha ordinato avviandone lo studio. Dei primi esiti su questa impresa, piccola per dimensioni finanziarie ma grande per qualità culturale, si parla oggi nel segno di I due Scheiwiller e dei loro trattidistintivi: “più collane che libri” e tirature da “mille e non più mille”» (R. Cicala, *L’avventura degli Scheiwiller grandi editori di libri*, «la Repubblica», 2 marzo 2010 [sezione: Milano]).

⁷ A. Cortellessa, *Vanni Scheiwiller piccolo re dell’editoria*, «Poesia», n. 133, novembre 1999, p. 20.

maniera ancora più evidente, nell'edizione di tutte le poesie della Merini nel 1996⁸. Oltre al caso della Merini, poi, Cortellessa nel suddetto articolo ricorda anche il nome di Franco Scataglini, di cui Vanni pubblica nel 1987 il *Rimario agontano*: un libro degno di nota, se in esso si leggono i prodromi del più accreditato volume mondadoriano *El Sol* (1995), con cui Scataglini (*post mortem*) affida al lettore l'esito maggiore della sua ricerca in scrittura, in cui coniuga il dialetto anconetano, il latino e il provenzale come già nel *Rimario* e poi ne *La rosa* (Einaudi 1992). Merini e Scataglini sono così, come ha scritto Roberto Cicala a proposito di Sereni ed Erba, «pesci che dal suo "Acquario", nome di una collana [di Scheiwiller], passeranno nell'oceano di Mondadori»⁹, a testimonianza dell'evidente pregio e lavoro culturale promosso appunto da uno degli ultimi editori-protagonisti del nostro Novecento. È con questi meriti che Vanni viene ricordato – nella stessa occasione dell'intervento di Cortellessa – da Giovanni Raboni e Maria Corti, all'alba del 18 dicembre 1999, quando ne annunciano la scomparsa avvenuta durante la notte, sul «Corriere della Sera» e «Repubblica». Raboni, con taglio commosso, ma puntuale ricorda:

L'ho scritto quando lui era vivo e mi sembra giusto ripeterlo adesso, per testimonianza ma anche come un saluto: Vanni Scheiwiller è stato l'unico vero editore che tutti i poeti hanno avuto o avrebbero voluto avere. Io ho avuto questa fortuna e posso giurare che uscire con un mio libro, come poi mi è capitato tante volte, presso un grande editore non mi ha mai più dato il piacere che ho provato quando, nel lontano 1963, ho avuto fra le mani o meglio sul palmo di una mano (era uno dei mini libri per i quali Vanni, seguendo le orme di suo padre, era diventato ben presto leggendario) la mia prima raccolta di versi. A fare la grandezza di questo piccolissimo editore, che ha girato per decenni l'Italia con delle borse pesantissime a consegnare di persona ai librai la sua produzione in miniatura, sono state, credo, soprattutto due cose: un orecchio letterario infallibile e un gusto altrettanto infallibile, da artista e insieme da artigiano, per la bellezza dell'oggetto libro.¹⁰

E se il punto di partenza è occasionato dall'esperienza diretta dell'attività di Vanni (a partire da *L'insalubrità dell'aria*, pubblicato nella collana "Lunario" di Scheiwiller nel 1963), le parole di Raboni rimandano ad altro, all'atmosfera di familismo e paternalismo che Ferretti descrive attorno all'immagine dell'editore-protagonista: un ulteriore punto a conferma di quello che si diceva. Messi a parte i ritmi industriali di Mondadori, Einaudi, Garzanti, e dell'allora fertile Guanda, la poesia si affida a mani minori, e in queste sembra trovare un grande investimento, almeno per l'alto valore di testimonianza, e per quella trama costituita da una tradizione del presente che editori

⁸ Cfr. A. Merini, *La presenza di Orfeo; La Terra Santa*, Libri Scheiwiller, Milano 1996. Una nuova edizione "speciale", uscita in forma di cofanetto, con album fotografico inedito, è uscita, per la medesima collana "Poesia" di Scheiwiller nel 2005.

⁹ R. Cicala, *L'avventura degli Scheiwiller grandi editori di libri*, cit.

¹⁰ G. Raboni, *Un amico infallibile e rigoroso*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1999.

piccoli come Scheiwiller garantiscono. Di pari passo, Maria Corti apre le note del suo articolo al *planh*, segnalando la scomparsa di Vanni Scheiwiller come un lutto per il mondo dell'arte e della letteratura:

Di fronte alla massa di prezioso materiale edito si riflette a fondo quale triste e grossa perdita sia la sua morte per gli amici, per la vita letteraria milanese, per la cultura italiana. Egli era una delle pochissime figure di intellettuale editore puro, dalle scelte selezionate. Quale artista non ha qualche volta desiderato di stampare alla sua insegn, di conquistarsi così un barlume di eternità?¹¹

E di Scheiwiller bisogna ricordare ancora l'eredità in vita e in morte (accolta e raccolta) di Camillo Sbarbaro, la prima pubblicazione italiana dei futuri Premi Nobel Seamus Heaney e Wislawa Szymborska, e inoltre l'infaticabile attività culturale legata alla città di Milano e oltre: aspetti questi, per i quali si rimanda al volume di Gian Carlo Ferretti *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore* (Scheiwiller 2009), data la specifica rilevanza qui non in esame¹².

Al nome di Vanni Scheiwiller, in questo discorso sulla circolazione e promozione di testi a livello "minore", ma assolutamente pregevole, è bene legare – in un'ottica di assoluto, e indiscriminato, amore per la poesia – quello di Alberto Casiraghi, pur nella ridotta dimensione del suo laboratorio editoriale di Osnago (Lecco), ma impareggiabile nella costanza produttiva. Ferretti nella sua *Storia dell'editoria* segnala le edizioni Pulcinoelefante di Casiraghi (vero cognome dell'artista-artigiano brianzolo) come apice forse di quell'editoria "fuori mercato" e riservata troppo spesso all'attenzione dei bibliofili più che dei critici. Accennando alle questioni relative alla pubblicazione di versi tra gli anni Ottanta e Novanta, Ferretti ricorda:

¹¹ M. Corti, *Un piccolo grande editore*, «la Repubblica», 18 ottobre 1999.

¹² Del volume di Ferretti è semmai opportuno citare almeno in nota il valore della "marginalità" ritagliata dall'attività degli Scheiwiller, e soprattutto di Vanni: «Nei decenni dell'editoria *generalista*, del *mercato delle lettere* e dei *mass media*, in sostanza, e sulla scia della tradizione paterna, Scheiwiller rappresenta il caso limite e nobile di un'editoria fondamentalmente privilegiata, è l'editore (e non a caso editore soprattutto di poesia) che si rivolge consapevolmente alla parte più elitaria e ristretta della già elitaria e ristretta area di lettura libraria in Italia. [...] Vanni Scheiwiller insomma è veramente il *piccolo editore* per antonomasia, a cominciare proprio dal formato e dalle tirature dei suoi volumi [...]. Ma al tempo stesso sa fare dell'essere piccolo una forza, della marginalità un valore, e dell'*inutilità* editoriale ironicamente dichiarata la combattiva bandiera di un'autentica *utilità* culturale, risolvendo certi snobismi in rigore: tutto questo grazie ad una rara combinazione di *fiuto* editoriale, *orecchio* letterario, gusto artigiano per il libro e eccezionale capacità di lavoro» (G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009, p. 18). Un'altra pubblicazione degna di menzione, che contiene lo scritto assai citato di Vanni Scheiwiller *Trent'anni di editoria «inutile»*, è costituita dal catalogo della mostra organizzata dal Comune di Milano, presso la Biblioteca Comunale e il Museo civico, intitolata *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti. Da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi: tre generazioni di editori d'arte e letteratura*, con scritti di E. Montale, E. Pound, G. Prezzolini e C. Zavattini, Libri Scheiwiller, Milano 1983.

Non mancano certamente le piccole e piccolissime case editrici di poesia, in un mercato che nonostante una certa ripresa rimane ristretto. Tra i modelli di sopravvivenza più frequenti, spesso integrati dall'autofinanziamento e dagli aiuti degli enti locali: il sostegno promozionale di una rivista o il ricorso a una produzione tutta artigianale di plaquette in edizioni numerate a bassissima tiratura, sia di grandi nomi della letteratura sia di esordienti, senza costi di diritti d'autore, anche con edizioni raffinate per bibliofili accompagnate da incisioni o disegni. Rientrano in quest'ultimo gruppo che si colloca al di fuori del mercato tradizionale, Stamperia dell'Arancio di Riccardo Lupo a Grottammare (Ascoli Piceno), Fabrizio Mugnaini a Scandicci (Firenze), Meri Gorni a Milano, oltre all'attivissima Pulcinoelefante fondata da Alberto Casiraghi *alias* Casiraghy a Osnago (Lecco) nel 1982, che può contare oltre 5000 titoli di libriccini di poesia, dei quali 500 di Alda Merini.¹³

Al catalogo di Ferretti certo mancano – tra le altre – le Edizioni l'Obliquo di Brescia, ideate e dirette da Giorgio Bertelli¹⁴, nel computo di questi piccoli editori-protagonisti, il cui lavoro per la poesia traduce una costante attenzione per l'arte, e per i quali la letteratura non confina con il mercato dell'editoria – né, d'altra parte, con un'istanza o fondamento critico-ideologico diversa dalla profonda passione per la cultura, attraverso la vita e le sue rappresentazioni in arte e parole.

Per quanto riguarda Casiraghy, la "marginalità" delle sue edizioni è tutta interna al forte connotato estetizzante che avvalora i titoli pubblicati, e all'esiguo numero di copie stampate di un medesimo "pulcino": una trentina al massimo, stando alla media, e ogni edizione compiuta in un giorno. È stato proprio Vanni Scheiwiller a definirlo «il panettiere degli editori», perché l'unico che stampi un libro in giornata. Nell'occorrenza del venticinquesimo anniversario della Pulcinoelefante, Armando Torno in un articolo sul «Corriere della Sera», già parlava di 7000 titoli e di almeno 500 in attesa per l'«editore bonsai» del lecchese¹⁵, mentre l'ultimo catalogo ufficiale (stampato da Scheiwiller nel 2005) – pur con fisiologici salti od omissioni nella numerazione, data la manualità nella composizione dei caratteri con cui vengono impressi, e poi cuciti, i libretti – ne contava 5907¹⁶: un'ipertrofia quasi muscolare, uno sforzo che, nell'insieme, non può tenere conto della quantità di autori e artisti chiamati a raccolta, se non nell'eccezionalità dei singoli casi. La già citata Merini, appunto, con la quale Casiraghy intrattiene uno stretto legame che diventa sodalizio vitale, con frequenti incontri settimanali e telefonate, fino alla morte della poetessa. Sospese le iniziative di mercato e i voti del profitto, quindi, l'editore di Osnago racconta di un'altra storia – certo immersa

¹³ G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 413.

¹⁴ Si ricorda qui la pubblicazione di *Edizioni l'Obliquo. Vent'anni di libri (aprile 1986-aprile 2006)*, presentazione di E. Pontiggia, testi di V. Scheiwiller, V. Consolo e A. Lolini, catalogo delle pubblicazioni a cura di G. Brentegani e F. Cargnoni, Edizioni l'Obliquo, Brescia 2006.

¹⁵ A. Torno, *Un quarto di secolo per l'editore bonsai*, «Corriere della Sera», 9 settembre 2007.

¹⁶ Cfr. *Edizioni Pulcinoelefante. Catalogo generale 1982-2004*, a cura di G. Matticchio, Libri Scheiwiller, Milano 2005.

in un'atmosfera fiabesca e dai connotati quasi bucolici, a partire da quella Audax Niebolo (macchina in uso presso le tipografie Same di cui è stato dipendente) installata nel soggiorno di casa –, un'altra esperienza rispetto a quella del pur raffinato amico Scheiwiller. Insieme, tuttavia, questi personaggi ci danno la misura di come certe tradizioni o, se vogliamo, la figura stessa dell'editore protagonista delineata da Ferretti si sia conservata, ai giorni nostri, soprattutto attraverso percorsi appartati, devianti rispetto alle logiche di commercio, e capaci allo stesso tempo di attivare quei fermenti culturali – e addirittura sociologico-antropologici – di cui spesso la poesia non beneficia. È attraverso l'editoria minore, sia pure a bassa tiratura, che la poesia arriva al primo pubblico di lettori: il pubblico dei poeti stessi, con ruoli più o meno aziendali o paternalistici. L'occasione, il libro d'arte, la tiratura limitata divengono una sorta di filtro data l'irraggiungibilità, in certi casi, di questi (più che editori) artisti: il titolo e il nome dell'autore quindi cominciano a circolare a dispetto del numero degli eletti che godranno della possibilità di acquisire i libri o le *plaquette*. E bisognerebbe appunto tornare alle riviste, e al ruolo dei critici e dei poeti (o dei critici-poeti o poeti-critici) in esse e con esse implicati: alla costituzione, dunque, di micro-nuclei culturali – prima ancora che aziendali – gravitanti attorno all'orbita di queste esperienze di poesia minori (ma non riduttive) che offrono un primo saggio delle diverse scritture, con scelte coraggiose e certo più vaste – si ricorderà, infatti, come nello stesso catalogo di Scheiwiller tra il '63 e il '66 si affacci una collana appositamente dedicata alla poesia “novissima”¹⁷ – e affidate al solo gusto dell'editore. L'editore che è unico responsabile dei processi di produzione.

Bisogna tuttavia segnalare, in maniera opportuna quanto indispensabile, che proprio sul finire degli anni Novanta, Gian Carlo Ferretti ha apportato un ulteriore contributo ineludibile all'interno del nostro discorso: come egli stesso scrive, lamentando «un vuoto critico e bibliografico»¹⁸, alla figura di Vittorio Sereni quale direttore letterario all'interno della macchina mondadoriana non era stata dedicata sufficiente attenzione, fino alla pubblicazione del suo *Poeta e di poeti funzionario* (Il Saggiatore 1999). Dopo un'analisi dettagliata dei lasciti sereniani presso l'Archivio storico della Fondazione

¹⁷ Nella collana “Poesia novissima” edita pur sempre per i tipi di All'insegna del pesce d'oro, vengono pubblicati, tra il '61 e il '66: Nanni Balestrini, *Il sasso appeso* (1961); Edoardo Sanguineti, *K. e altre cose* (1962); Antonio Porta, *Aprire* (1964); Elio Pagliarani, *Lezione di fisica* (1964); Alfredo Giuliani, *Pelle d'asino: grottesco per musica...* (1964); Corrado Costa, *Pseudobaudelaire* (1966); Nanni Balestrini, *Altri procedimenti. 1964-1965* (1965); Adriano Spatola, *L'ebreo negro* (1966). Un'operazione, questa, non diversa da quella operata, seppure in maniera meno evidente – ma pur sempre in ambito sperimentale e in quel medesimo periodo – da Vittorio Sereni con la collana de “Il tornasole” per Mondadori. Una collana varia ma all'interno della quale, a dar prova delle diverse tensioni attive in ambito poetico sulla scena degli anni Sessanta, oltre ad autori già mondadoriani e quasi “conservativi” come Maria Luisa Spaziani, Gaetano Arcangeli o Daria Menicanti, compaiono tra gli altri: Andrea Zanzotto, *IX ecloghe* (1962); Elio Pagliarani, *La ragazza Carla ed altre poesie* (1962); Lamberto Pignotti, *Nozione di uomo* (1964); Emilio Isgrò, *L'età della ginnastica. 1953-1962* (1966).

¹⁸ G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, Milano 1999, p. 11.

Arnoldo e Alberto Mondadori e presso l'archivio privato di famiglia, Ferretti a mezzo di una documentazione varia – che spazia dalle missive di scambio intellettuale, fino alle note interne coi funzionari e i dirigenti della Mondadori – tenta di definire non solo la figura dell'uomo d'idee, ma anche – e soprattutto – la tensione del poeta e dello scrittore, del critico e del saggista, nei confronti di quel materiale che, attraverso la sua persona, compiva un primo e decisivo passo verso la forma del libro. Se di fatto non manca un corredo ideologico all'interno del disegno a tutto tondo tracciato da Ferretti, la nota più strettamente biografica e la coscienza critica dell'individuo Sereni sembra emergere in maniera abbastanza eloquente anche sulla base delle scelte editoriali operate nel tempo, e fino ai casi più eclatanti, come il favore riconosciuto alla pubblicazione del saggio di Giorgio Cesarano intitolato *I giorni del dissenso* (Mondadori 1968) – Cesarano che, peraltro, collabora attivamente alla rivista «Questo e altro» (1962-1964) (ideata e diretta da Sereni stesso assieme a Niccolò Gallo, Dante Isella e Geno Pampaloni), e che era già stato accolto da Sereni nella collana del “Tornasole” con le poesie de *La pura verità* (Mondadori 1963). Motivi questi che erano bastati, ricorda Ferretti, a far circolare la voce sulla presenza di un «comunista ai vertici» dell'azienda, connotando così il ruolo politico-ideologico dell'intellettuale tra le maglie dell'industria editoriale¹⁹. La dimensione pubblica dell'uomo Sereni, comunque, passa ineludibilmente per le vie delle sue attività: prima all'interno dell'industria (nell'ufficio stampa della Pirelli tra il '52 e il '58), e poi dell'industria culturale (per Mondadori dal 1958 al 1975, benché rimarrà come consulente esterno fino alla morte sopraggiunta il 10 febbraio 1983), confermandosi appunto nelle scelte editoriali e di collana, che comprendono nomi di autori come Seferis o Char i cui nomi implicano una profonda riflessione sulla storia e sulla società²⁰. Questo tuttavia non impedisce a Sereni di prendere notevoli distanze dai programmi costituiti e dalle tendenze operanti in campo letterario specie a partire dagli anni Sessanta, segnando così una via che tenti significativamente di abolire ogni «prevaricazione nei confronti della poesia»²¹, come scrive Ferretti. Del resto, il suo lavoro di lettore e promotore di poesia pone l'accento proprio sulla necessità di «accomunare», in base alla quale la scrittura in versi deve agire:

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 171-178.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 124: «Sembra inoltre non casuale la presenza di poeti che hanno partecipato in prima persona a eventi cruciali del Novecento come la guerra di Spagna e la Resistenza, che hanno praticato l'opposizione e il dissenso in regimi dittatoriali, che hanno vissuto esperienze politiche democratiche, o che sono passati attraverso la tragedia del genocidio: tra gli altri, gli stessi Seferis e Char [curati direttamente da Sereni], e ancora Hikmet, Róževic, Auden, Huchel, Ritsos, Evstušenko, Celan, autori nella cui produzione poetica sono presenti fermenti morali, sociali, civili, o comunque critici. [...] Queste presenze del resto si possono ricollegare a quel sottile, imprevedibile, tortuoso e tuttavia infecondo rapporto tra la poesia e l'*altro*, che è un motivo centrale del lavoro editoriale, intellettuale e letterario portato avanti da Sereni in questi anni attraverso *Lo specchio* e il relativo *Almanacco*, *Il tornasole*, la rivista “Questo e Altro” e la rubrica “Questioni di poesia” su “Paragone”, insieme a poeti e critici appartenenti per lo più a un'area lombarda di assidue e attive frequentazioni personali».

²¹ Cfr. *ivi*, p. 130.

È giusto impegnarsi – scrive Sereni – perché i libri di versi siano il più possibile a portata di chi li cerca e li vuole; ha molto meno senso, allo stato dei fatti, battersi perché sia dato più spazio d’attenzione alla poesia. Solo la sostituzione dei valori oggi in crisi o già disfatti nella coscienza comune mediante altri valori potrà stabilire o ristabilire la naturalezza del rapporto e dunque la sua necessità. Avremmo allora lo scioglimento, del tutto augurabile, del partito dei poeti, più in generale la liquidazione di quella piccola società nella società che è la società letteraria, e con essa le sue gerarchie, liturgie, piccoli mercati, l’assorbimento del personaggio poetico a favore della semplice circolazione dell’opera? Oppure, e all’opposto, [...] le energie oggi profuse e disperse nella tensione illusoria dell’arte saranno recuperate o assorbite nella semplice, non più scissa, non più dimidiata, configurazione e qualità umana? [...] chi opera oggi in questo campo opera in un rapporto immaginario; ma insieme tale immaginazione è essenziale al suo lavoro, tanto da legittimare nel grado della sua tensione contenuti e forme.²²

Quindi contro ogni iniziativa o volontà di costituire delle corporazioni, Sereni punta verso la “naturalità” della forma comunicativa tra poeta e lettore, riducendo la gravitazione attorno all’orbita della permanenza delle scritture, per individuare un nesso più proficuo nel presente della parola e della scrittura, e attraverso di esso. In una missiva indirizzata a Franco Fortini, l’interlocutore-antagonista con cui il “funzionario dei poeti” (proprio secondo una formula epigrammatica di quest’ultimo) instaura un rapporto di ideale sodalizio nella ricerca poetica e pragmatica comune, queste avvisaglie erano già chiare. Di fatto già nel 1963, anno della pubblicazione di Fortini nel “Tornasole” con *Sere in Valdossola*, Sereni rivolgendosi all’amico sostiene che «una dichiarazione di poetica» per lui

significa soltanto una tendenza o una tensione del momento: bandiera alla quale non mi sentirei mai di chiamare altri; e che a mio parere non è suscettibile in se stessa di valutazione e nemmeno di discussione; al contrario di quanto avviene ed è avvenuto da vari anni a questa parte. Tale poetica provvisoria guarderebbe con sospetto sia la poesia di commento e di constatazione raziocinante sia la poesia giudicante sia la poesia argomentante; e auspicherebbe invece una poesia eminentemente inventiva che nascesse dall’elaborazione dei dati emotivi, ideologici, raziocinanti, eccetera e producesse situazioni e materiali diversi da quello di partenza o in cui questi entrassero come ingrediente magari invisibile e impercettibile...²³

È questo forse, in chiave critica, il lascito più importanti del Sereni direttore letterario: un modello entro cui è possibile riflettere non solo il programma editoriale del suo

²² V. Sereni, *Poesia per chi?*, a cura di G.C. Ferretti, «Rinascita», n. 37, 19 settembre 1975, p. 22; ora in G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 133-134.

²³ V. Sereni, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Z. Birolli, con due scritti di L. Barile e G. Orelli, Capannina, Bocca di Magra 1995, pp. 34-35.

collega e secondo Marco Forti, ma anche l'attività di Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi (entrambi presenti nel comitato di lettura del n. 10 dell'«Almanacco dello Specchio», 1981), nella misura in cui questi altri due poeti – specie con le pubblicazioni antologiche dei sei “Quaderni della Fenice” di Guanda – rispecchiano la volontà di non allineare nessuna tendenza, semmai riscontrando affinità di gusto sulla base del proprio operare in versi, lasciando comunque in prospettiva una corallità di voci che affiorano a mezzo dei loro connotati precipui. Come Sereni, appunto, Raboni e Cucchi prima si muovono su un asse orizzontale di corrispondenze, le cui analogie sono ravvisabili – pur nelle diversità – a livello di interazione e scambio su riviste (si è visto il caso di «Poesia») o all'interno della Società di Poesia di cui erano promotori, e quindi si traduce in approfondimento critico e valorizzazione dei testi a livello editoriale. Volendo ricercare tuttavia, in maniera diretta, il territorio poetico marcato da Sereni, e quindi continuato e approfondito dai suoi “eredi”, è bene leggere ancora una pagina di «Questo e altro» che spiega l'idea di poesia e di confronto con le ideologie, la cultura e la società del presente sostenuti dal poeta di Luino. Nel corsivo che accompagna la rubrica “Inventario” sul primo numero della rivista, infatti, si trovano indicazioni che, oltre a costituire la base per una deontologia professionale, rivelano – quando opportunamente avvicinate ad altre dichiarazioni più o meno pubbliche – la linea della tradizione profilatasi, attraverso Sereni, nella collana dello “Specchio” mondadoriano:

La letteratura può essere, e qualcuno lo ripete anche in questo fascicolo, una forma di conoscenza del mondo; ma è anche un aspetto, e dei meno trascurabili, del conoscibile, una ricchezza, una valore, della realtà, un itinerario che ognuno ripercorre dall'inizio, ma anche un punto d'arrivo, un luogo della verità umana. In questo senso, nella misura di intensità umana che supera, nel tempo, le determinazioni del gusto, sorte nella sua storia, così legata alla storia civile, sociale, politica, la letteratura è, tra le immagini umane, una delle più vicine alla fraternità. Alle scelte etiche o politiche che ogni giorno ci impegnano a discriminare in senso esclusivo, verticale, tra le occasioni del bene e del male, la letteratura ci aiuta non ad opporre ma ad aggiungere scelte non meno intransigenti e tuttavia di segno diverso, nell'ordine della qualità umana e intellettuale, secondo l'infinita ricchezza del significato totale del nostro destino. La forza con cui si saprà far valere questo tipo di ragioni, è la forza di una società letteraria, il suo contributo alla società in generale.²⁴

La qualità del discorso proposto, dunque, mira – come si trova scritto altrove nella medesima occasione – a incentivare una logica dell'«impegno nel disimpegno», avvalorando così un'ipotesi di scrittura sorretta dall'equilibrio di morale ed etica. Una morale e un'etica che, ovviamente, non possono prescindere dagli interrogativi posti dalla prassi della scrittura, né dal conflitto dialettico e dalle contraddizioni estetico-programmatiche rilevabili nella sintesi nuova tra scrittura e vita. Nel perimetrare le zone

²⁴ *Perché «Questo e altro»* [corsivo non firmato ma attribuibile a V. Sereni], «Questo e altro», n. 1, marzo 1962, p. 55-56.

di indipendenza dall'ideologia politica e sociale, Sereni non cede tuttavia alle lusinghe di certo "tradizionalismo" inteso come retroattivo specchio di una cultura non immediatamente rivolta al presente, né tantomeno alla sicura e confortante nozione di poesia come tradizione del moderno: come si apprende dal libro di Ferretti, l'idea di progetto sereniano – spesso in conflitto con gli ordinamenti della Mondadori – riesce tuttavia ad imporsi, pur nella maggiore ristrettezza dei canali con cui la poesia circola all'interno dell'industria. Il tentativo operato con una collana come "Il Tornasole"²⁵ e poi, nel 1973, il varo dell'«Almanacco dello Specchio», indicano la ferma volontà di rivolgersi al presente delle voci nuove, alle loro interazioni non pacificabili e, di conseguenza, spesso eluse da parte della critica. Marco Forti, che dai primi anni Sessanta affianca il lavoro mondadoriano di Sereni, in un intervento stampato ancora su «Questo e altro», avvalorata tale metodo di rapporti e di scambio tra il valore della scrittura e il tempo in cui essa stessa opera, segnalando tuttavia l'esigenza di creare un ordine di priorità dettato essenzialmente dal carattere di "resistenza" che un testo può contrapporre all'avanzare della storia. Lungi, tuttavia, dal definire in maniera cogente delle categorie interpretative per i fenomeni poetici, Forti invita allo studio che necessariamente deve accompagnare la perlustrazione di codici diversi tra loro, al fine di cogliere nella loro inevitabile unicità, quei segnali che garantiscono l'integrità del testo, nel suo porsi indipendentemente dai criteri d'analisi cui la critica può sottoporlo. In questo senso, si potrebbe supporre che, avanzando i processi individuati dalla scuola fenomenologica di Banfi e Anceschi, la natura canonica di un'opera si rivela nella sua capacità di dare una forma al tempo di cui è espressione, mantenendo tuttavia dei legami all'interno della tradizione già costituita, così da non ridursi ad un *unicum* esperienziale e, quindi, auto-referenziale.

Forse il fare (e il leggere) poesia è un continuo ricominciare da zero: un rimettere in giuoco le cose in un terreno piuttosto che in un altro, in una area linguistica e stilistica invece che in un'altra, in un quadro di connessioni sentimentali e culturali nate in un certo tempo e luogo, ma anche dovute al caso e alle infinite vicissitudini di questo nostro mondo. Vorremmo che però, contro alle generalizzazioni che suonano regolarmente a morto, resistesse nei produttori e nei lettori di poesia

²⁵ Sulla quarta di copertina delle *IX Ecloghe* di Zanzotto, primo volume della collana de "Il Tornasole" si trova una giustificazione dell'iniziativa, tesa ad individuarne i motivi di fondo e le relative implicazioni in termini editoriali: «Aperta alle espressioni e ricerche più vive della letteratura militante, a nomi del tutto nuovi come a nomi già largamente affermati, "Il Tornasole" non è tanto un banco di prova, quanto la Collezione più propriamente adatta, nella sua agilità, nella sua agilità, a svolgere una funzione catalizzatrice, registrando e riflettendo voci ed esperienze, direzioni e movimenti diversi. Nata per seguire e immettere in circolo tali voci e movimenti, nonché per determinare un preciso angolo visuale che inquadri e ordini in qualche modo il paesaggio frastagliato della letteratura di questi anni, la Collezione accoglie, senza distinzione di generi, opere di narratori, saggisti e poeti italiani di oggi. Nell'attuale rinnovato interesse per la lettura, essa tende inoltre a istituire un incontro diretto e costante fra gli scrittori e un pubblico sempre più vasto, al di fuori del "battage" industriale, sotto il segno esclusivo dei valori letterari. Un atto di fede, che vuol essere altresì di fiducia nel lettore dei nostri giorni» (Cfr. A. Zanzotto [quarta di copertina in], *IX Ecloghe*, Mondadori, Milano 1962).

l'illusione capace di divenire certezza che in mezzo alla ridda sempre più intricata dei richiami, dei segni e dei materiali da usarsi, perdura la facoltà supremamente poetica di intravedere una parola e una idea in una forma definita, una cosa fuggevole ma precisa, che significhi qualcosa di percepibile oggi e fra mille anni. Che non le debba di necessità accadere, fra appena un decennio o magari un anno, di essere sfigurata lungo una catena di connessioni ideologiche e metodologiche, tanto efficienti a creare centri di potere e di prepotere, quanto inutili per chi voglia ripercorrere le diverse realtà fino a capirle, risperimentarle e risentirle.²⁶

Prendendo le mosse da tale assunto, quindi, si può tentare di definire per intero anche la natura di una collana come "Lo Specchio", che risulta coerentemente segnata da una presa di distanza nei confronti di quegli sperimentalismi ideologizzati, riconducibili alla pratica e alla teoria dell'avanguardia. Sebbene, come recita un corsivo che chiude la sezione "Inventario" dell'ultimo numero di «Questo e altro», «Le avanguardie, se autentiche, non è giusto combatterle», è inevitabile soffermarsi sulla latenza dalle collane mondadoriane dei poeti Novissimi che pure negli anni Sessanta operavano in maniera costante arrivando pure a risultati di rilievo nella specificità dei singoli casi. Un discorso che, ovviamente, merita le dovute distinzioni, specie in relazione ai casi diversi – in termini strettamente editoriali, ma anche (conseguentemente) intellettuali – di Elio Pagliarani e Antonio Porta: il primo, pubblica nella collana del "Tornasole" (per la prima volta in volume) *La ragazza Carla e altre poesie* (Mondadori 1962), che a distanza di più di trent'anni – e dopo la pubblicazione de *La ballata di Rudi* (Marsilio 1996) – approderà tra gli "Oscar. Poesia del Novecento", sotto il titolo congiunto de *I romanzi in versi* (Mondadori 1997), e assieme a Guido Guglielmi invece cura l'antologia *Manuale di scrittura sperimentale* (ivi 1966), quando già il panorama frastagliato del Gruppo 63 era stato disposto nelle due più celebri antologie di Feltrinelli²⁷; l'altro diventa autore mondadoriano col romanzo *Il re del magazzino* (ivi 1978) e quindi con le due importanti raccolte di versi – che aprono ad una nuova stagione di poesia – come *Passi passaggi* (ivi 1980)²⁸ e *Invasioni* (ivi 1984). Porta, inoltre, compare nel comitato di lettura del n. 13 dell'«Almanacco dello Specchio», assieme a Cucchi e Giovanni Giudici. Se pure la ricerca poetica di Pagliarani gode di un

²⁶ M. Forti, *Poetiche e verità critica*, «Questo e altro», n. 5, novembre 1963, p. 49.

²⁷ Cfr. N. Balestrini – A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova scrittura, 34 scrittori*, Palermo ottobre 1964, Feltrinelli, Milano 1963; e N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966.

²⁸ Non è un caso, forse, che proprio sul retro di copertina di *Passi passaggi* si legga: «A tre anni di distanza dall'uscita di *Quanto ho da dirvi* [Feltrinelli 1977], che raccoglieva il suo lavoro poetico fino al 1975, Porta mostra, in questo volume, il duplice significato del percorso compiuto nel frattempo: di dilatazione dell'*io*, continua e generosa, e di inclusione dell'*altro*, come appropriazione di ciò che appare lontano ed è invece vicino. In questo processo, che implica nuovi modi di esperienza e di espressione, la parola acquista una nuova trasparenza. E il senso più profondo della raccolta è proprio in questa sovrapposizione di voce e di ascolto, di esistenza individuale e di vita degli altri, di io e di cosmo, di passato e di futuro nell'urgenza del presente» (Cfr. A. Porta, *Passi passaggi (1976-1979)*, Mondadori, Milano 1980).

riscontro positivo all'interno di Mondadori, così come la sottile apertura lirica dei materiali poetici del Porta degli anni Ottanta, è vero tuttavia che le scelte di Vittorio Sereni caratterizzano, e forse continuano a caratterizzare (data l'assenza di riscontri contrari) una linea ben definita all'interno de "Lo Specchio", che si pone all'insegna della novità sperimentale e delle sue necessarie mutazioni, ma fortemente inserita all'interno di un codice lirico-comunicativo.

In una nota interna dell'11 febbraio 1971, giustamente segnalata da Ferretti – il quale semmai non ne evidenzia fino in fondo l'importanza e la portata in termini editoriali e letterari – a margine dei lavori intorno alla pubblicazione dell'*Equilibrio in pezzi* di Giancarlo Majorino, uscito appunto nello Specchio in quello stesso anno, Sereni scrive:

Siamo già alla maniera dello sperimentalismo, cioè a una cifra stabilizzata. Accoglierlo significa identificare in lui il limite oltre il quale lo Specchio dichiaratamente non sa osare (per gusto o indirizzo di chi vi presiede; ma anche per quanto c'è di aziendalmente obiettivo in tale limite). Non accoglierlo significa²⁹ regredire verso il certo, lo stabilito, il pacifico e assidersi su questo.

Non si tratta, infatti, – come commenta Ferretti – soltanto di un «“limite” aziendal-sereniano», ma di una effettiva quadratura attorno al cerchio dei poeti mondadoriani: avallata la proposta di rendere "Lo Specchio" una collana cui l'autore possa accedere solo in seguito a pubblicazioni preliminari di *plaque* – e quindi in forma di consuntivo di un'attività sedimentata nel tempo, Sereni prosegue nello stabilire una politica d'autore che verrà di seguito rispettata dai suoi successori, da Marco Forti a Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi. La formula istituzionale mondadoriana, per il settore poesia, poggia infatti sull'asse Ungaretti-Montale, e difficilmente incontra uno sperimentalismo eversivo nei confronti della scrittura poetica, che esca fuori dalle maglie di una tradizione riconoscibile, pur nella sostanziale tensione linguistica e idiomatica. Si potrebbe quindi fare riferimento, in tal senso, ad un altro caso limite come quello di Andrea Zanzotto, che da *Dietro il paesaggio* del 1951 fino alla pubblicazione di *Le poesie e le prose scelte* tra "I meridiani", nel 1999, è autore essenzialmente mondadoriano, eccezion fatta per la raccolta *Meteo*, pubblicata come primo volume della neonata collana di poesia di Donzelli, nel 1996.

*

Del resto, questi motivi ci appaiono già chiari, a partire dalla serie delle "Questioni di poesia" che la redazione milanese di «Paragone» propose (sotto la guida di Giovanni Raboni) in sei puntate – a partire dal n. 182 (aprile 1965), sul mensile di arte e

²⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Autori, fasc. Majorino, 11 febbraio 1971; ora in G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 121.

letteratura diretto da Roberto Longhi e Anna Banti³⁰: una rubrica che pur nella sua brevità ha registrato un'esistenza travagliata, dapprima per la formula secondo la quale i testi dei poeti scelti venivano preposti all'analisi critica condotta su e attraverso di essi; quindi per l'inferenza attribuita alla nuova casa editrice (ovvero Mondadori che subentra a Sansoni, proprio in quel torno di tempo); non ultimo, per le problematiche relative ai campi d'indagine, alla scelta degli stessi autori analizzati e dibattuti, fino all'individuazione di repertori sicuri da consegnare al presente – e magari al futuro – della poesia. Dei sei poeti proposti dal corsivo introduttivo di Raboni (ossia Roberto Roversi, Giancarlo Majorino, Piero Jahier, Giorgio Cesarano, Tiziano Rossi e Vittorio Sereni), ciascuno trova una sua collocazione in un arco di fascicoli che va dal già citato 182 (aprile 1965) fino al n. 204 (febbraio 1967), in cui viene stampata una prima versione (in forma di cantiere) di uno dei testi cardine della terza stagione sereniana, ovvero *Un posto di vacanza*. Tuttavia, già sul n. 192 (febbraio 1966), nel dibattito che segue la pubblicazione delle *Undici poesie* di Rossi, Marco Forti riflette sugli esiti dell'iniziativa guidata da Raboni, accogliendo evidentemente dei malumori aleggianti fin dall'inizio – con sospetto – sull'iniziativa stessa:

L'unico vero dubbio per il futuro è se le 'Questioni di poesia' dovranno restare vincolate a una lettura tendenzialmente diretta della realtà pur fin'ora proposta con nomi perfettamente plausibili (ma non ce n'è poi molti altri); o se non si voglia invece, con più coraggio e con la possibilità di fare un lavoro più in profondità, accettare la pluralità di linee di forza in cui si muove la stessa lettura del reale, reintroducendo anche con energia, le dimensioni del mito, della visione, del sogno (possiamo nominare la lirica?) accanto a quelle pur necessarie del nuovo sperimentalismo, dell'ideologia, del «bricolage».³¹

La questione ulteriore addotta da Forti, in qualche modo, controbilancia (quasi però fino a rovesciarlo) il proposito indicato da Raboni di offrire al lettore una poesia

³⁰ Nell'*Editoriale* che apre il n. 182 della nuova serie di «Paragone», Anna Banti scrive: «[...] Giustamente diffidenti delle più gratuite ed effimere avventure delle cosiddette 'avanguardie', ma liberi da qualsiasi pregiudiziale tradizionalistica, ci proponiamo – come del resto non s'è mai mancato, quando ci è parso che ne valesse la pena – di accogliere interventi e discussioni critiche che diano garanzia di serio impegno e di autenticità. Tali il carattere e il significato della nuova rubrica 'Questioni di poesia' che a più voci presenterà per qualche tempo testi poetici prevalentemente delle ultime generazioni seguiti da commenti ed analisi. Si tratta, in sostanza, di un esperimento che pensiamo potrà utilmente allargarsi ad altri campi d'indagine: mentre, al di fuori di sezioni così organizzate, i nostri abituali e nuovi collaboratori continueranno la loro attività poetica, saggistica e narrativa. Con tali aperture riteniamo di mantenerci coerenti a una linea che talvolta poté sembrare strettamente antologica, mentre era e vuol rimanere condizionata dal senso della qualità» (A. Banti, *Editoriale*, «Paragone. Rivista mensile di arti figurative e letteratura». Nuova serie – 2, n. 182, aprile 1965, p. 3). Sul medesimo numero della rivista si trova indicazione della redazione milanese, che risulta composta da: Maria Corti, Giansiro Ferrata, Giovanni Raboni, Cesare Segre, Giovanni Testori.

³¹ M. Forti, *Un'idea di lavoro*, «Paragone. Rivista mensile di arti figurative e letteratura». Nuova serie – 12 Letteratura, n. 192, febbraio 1966, p. .

«comunicativa, volta cioè a mantenere con la complessa realtà dei nostri tempi dei rapporti in qualche modo positivi»³². Riacciando il discorso a quanto sopra detto in merito a Pagliarani e Porta, quindi, si intuisce la volontà di creare dei vincoli di rapporto per cui la *quête* logico-dialogica dell'esperimento in versi non si "disamori" comunque della capacità della poesia di coinvolgere – pur nel naturale processo di straniamento che guida la sperimentazione – il pubblico e il fruitore dell'opera. Nella quarta di copertina de *La ragazza Carla e altre poesie* di Pagliarani, dove si segnala «la novità del suo discorso, la singolarità delle accensioni realistiche di volta in volta commisurate a un'acuta inquietudine sociologica e all'intenso respiro del canto»³³, è ravvisabile quanto appena affermato: l'avanguardia stilistica non deve escludere la tendenza alla comunicatività (matrice prima della poetica di stampo "lombardo"), nel suo confronto diretto con l'esperienza e il presente, con il mutato assetto economico-politico della vita sociale, e con la multiforme esperienza del linguaggio che deriva dall'applicazione scientifica di tecniche e strategie testuali anche nel campo della comunicazione di massa – distanziandosi, così, dall'ipostatizzazione di un eccesso ideologico come fondamento della scrittura stessa.

Un contributo importante che avvalorava tale assunto, ci viene ancora dalle pagine di «Questo e altro», in questo senso pietra miliare e angolare per la ricostruzione del tessuto d'idee che accoglie e raccoglie il *milieu* attorno alla persona di Vittorio Sereni. Il vivo dibattito che c'interessa – sostanzialmente coevo, anche se precedente di qualche anno, alle "Questioni di poesia" affrontate su «Paragone» – prende la mosse dall'intervento sulla *Poesia tecnologica* pubblicato da Lamberto Pignotti sul n. 2 (dicembre 1965) della rivista, e che trova due interessanti repliche negli scritti di Raboni (n. 3, marzo 1963) e Silvio Ramat (n. 4, luglio 1963). Il punto di partenza di Pignotti è che

I fattori linguistici in via di estinzione non lasciano [...] dei vuoti ma stimolano per reazione un continuo processo rigenerativo, e per quanto più precisamente concerne il linguaggio poetico – come ogni linguaggio specializzato o tecnico costruito su altri linguaggi – esso si rigenera attingendo al mondo circostante e ai moduli e termini dei linguaggi che lo esprimono con maggiore aderenza e funzionalità. Tali linguaggi sono in definitiva oggi quelli che globalmente si possono definire tecnologici, come quello giornalistico, logico-matematico, sportivo, scientifico, umoristico, telegrafico, burocratico-commerciale, pubblicitario e via dicendo. Il procedimento è stato assai di recente messo in luce da Max Bense che ha definito «stile tecnologico» lo stile di quelle opere letterarie in cui è riscontrabile il trapianto e la manipolazione di elementi linguistici tecnologici.³⁴

³² G. Raboni [corsivo in], «Paragone. Rivista mensile di arti figurative e letteratura». Nuova serie – 2, n. 182, aprile 1965, p. 114.

³³ Cfr. E. Pagliarani [quarta di copertina], *La ragazza Carla e altre poesie*, Mondadori, Milano 1962.

³⁴ L. Pignotti, *La poesia tecnologica*, «Questo e altro», n. 2, dicembre 1962, pp. 60-61.

Segnalando di seguito che «Lo stile tecnologico non è un'operazione endopoetica ma ha la sua ragion d'essere nel fatto di scaturire da un ambiente tecnologizzato»³⁵, Pignotti cerca tuttavia di istituire dei punti di contatto nel complesso panorama della poesia da lui investigata, mettendo in risalto la qualità propria degli autori via via considerati nel corso dell'indagine. Alla fine si apprende, pur con una sensazione non palese di forzatura, che il tentativo del poeta fiorentino è quello di corrispondere a vario grado – e con diversi esempi di poeti – all'interferenza che i modelli sociologici relativi al linguaggio provocano all'interno della composizione poetica. Pignotti, metodicamente, segnala quattro livelli di “approccio tecnologico” nei confronti della poesia, distinguendoli – con *climax* ascendente, a seconda quindi dell'effettività e della consistenza dei rapporti – ciascuno con un aggettivo di largo spettro: troviamo allora un «tecnologismo decorativo», un «tecnologismo formale», un «tecnologismo descrittivo» e, infine, un «tecnologismo funzionale». Nel primo caso, Pignotti si sofferma sulla constatazione per cui certe esperienze di poesia ultima, hanno dato prova del carattere ibrido – a mezzo tra avanguardia e tradizione – di cui si sono fatte portavoce opere quali le *IX Ecloghe* di Zanzotto, in cui, egli sostiene, che l'apporto tecnologico mette in risalto il netto discrimine tra l'aristocraticità del linguaggio poetico e la prosasticità dell'immissione spuria «dei contemporanei linguaggi inferiori»³⁶. Per quanto riguarda il “tecnologismo formale”, l'*exemplum* massimo è quello della Neoavanguardia, che acquisisce in poesia il linguaggio come oggetto, per cui l'intersezione di segmenti e la combinazione di formule provenienti dagli ambiti più disparati della realtà, risulta favorevole alla scientificità dell'operazione (in termini di prassi e di lavoro, di uso degli strumenti) cui gli esiti poetici corrispondono (vengono citati Sanguineti, Balestrini e Porta)³⁷. A proposito del “tecnologismo descrittivo”, poi, Pignotti sottolinea il prelievo di moduli comunicativi del linguaggio tecnologico operato da autori quali – tra gli altri – Giovanni Giudici e Giovanni Raboni, col rischio evidente di «opprimere un linguaggio piano ed essenziale con improvvisi e ingombranti gigantismi espressivi, scelti per lo più tra poco vitali espedienti formali del tradizionale linguaggio poetico»³⁸:

³⁵ *Ibidem*. Per il riferimento a Bense, non meglio precisato, si rimanda ad una lettura preliminare della sua *Estetica*, uscita in Germania nel 1965 e quindi poi tradotta in italiano per Bompiani, da Giovanni Anceschi nel 1974. Un punto, in particolare ci pare interessante, benché non contenga la definizione di “stile tecnologico”, ma utile ad individuare i nessi tecnologico-culturalologici e sociologici che aprono il discorso della prospettiva post-hegeliana individuata dal filosofo tedesco, con particolare riferimento alla condizione della letteratura: «Il parossismo con cui nella nostra epoca gli stili, i metodi, gli aspetti si susseguono l'un l'altro e le categorie estetiche, le regole epiche, la sintassi e la grammatica sono trasformate e distrutte, ci rivela la storia dell'arte e della letteratura come la storia delle sue emancipazioni» (M. Bense, *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Bompiani, Milano 1974, p. 174). Nel concetto di emancipazione risiede quindi – *in nuce* – l'idea di avanzamento che apre, contro l'irrimediabile fine dell'età dell'oro descritta da Hegel nell'introduzione alle *Lezioni sull'estetica*, a nuove prospettive determinate proprio dall'istanza di superamento del presente attraverso il valore e il giudizio applicabile al tempo in cui l'artista (lo scrittore, il filosofo, l'uomo di cultura) si trova ad operare.

³⁶ Cfr. L. Pignotti, *La poesia tecnologica*, cit., pp. 61-62.

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 62-64.

³⁸ *Ivi*, p. 64.

uno scarto che risulta tuttavia complementare rispetto a quello operato dal “tecnologismo formale” e che si avvicina ancora di più alla cadenza della prosa, pur nell’evidente convivenza con il linguaggio della poesia – almeno nelle sue cadenze. In ultimo, con esplicite implicazioni riguardanti la stessa poetica dell’autore-scrivente, viene esaminato il “tecnologismo funzionale”, del quale si dice:

Il discorso poetico viene ottenendosi non attraverso una diversificazione ma tramite un perfezionamento dei linguaggi tecnologici: le componenti stesse della tecnologia, razionalmente impiegate, servono a trasformare e nobilitare la tecnologia in poesia. Lo sforzo di tale operazione è teso naturalmente a sfruttare al massimo le risorse potenziali dei vari linguaggi tecnologici. Si può parlare qui di una doppia funzionalità. Funzionalità fra linguaggi tecnologici e linguaggio poetico, e, all’interno di quest’ultimo, funzionalità fra forma e contenuto.³⁹

Proprio nella dialettica tra stile e percezione viene giocato, nella sostanza, il contributo della poesia tecnologica a livello funzionale: le potenzialità intrinseche a questo tipo di linguaggio, infatti, corrispondono alla “funzionalità” operativa della lingua per cui il valore estetico spesso si sovrappone a quello ideologico. E continua Pignotti:

Tanto la tematica che i moduli stilistici di queste esperienze mirano ad essere funzionali, ad inserirsi positivamente nell’attuale contesto socio-culturale. Per quanto riguarda il contesto esso tende a differenziarsi sia da quello tradizionalmente poetico, sia da quello comune. Si vuole fare in qualche modo breccia, è evidente, nella cultura di massa, ma cercando di fare della poesia una forma artistica non riconosciuta per il passato né da coloro che gravitano attorno all’ordinamento scolastico (i tipi – grossolanamente e per intendersi – che presumibilmente consumano le poesie del primo gruppo), né da iniziatici intenditori (consumatori delle poesie del secondo gruppo), né da appartenenti a una qualche cultura ufficiale (consumatori delle poesie del terzo gruppo).⁴⁰

I nomi qui proposti sono assai vari nella loro veste e nei modi della poesia con cui si propongono alla lettura: si va da Luciano Erba e Bartolo Cattafi (entrambi implicati in una riflessione sull’essenzialità della parola e della sua diretta referenzialità rispetto alle cose, ma con ancora residui di valenze lirico-simboliche), al basso parlato e dai toni a volte ironico-parodici di Nelo Risi, agli “officineschi” Fortini, Leonetti, Pasolini e Roversi con le loro diverse declinazioni anche saggistiche o giornalistiche. Autori che in quegli anni, esclusi Pasolini e Roversi, trovano posto nelle collane mondadoriane di poesia, a dimostrazione dell’apertura e della ricerca di dialogo da parte di Sereni anche con autori a lui non esplicitamente affini. È semmai nella diretta interferenza di un’esperienza eticamente rigorosa (inclusiva nei confronti dei diversi aspetti del reale e della sua realtà oggettiva), e verrebbe da dire ideologicamente implicata, con quella

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, p. 68.

strettamente poetica in cui il gruppo sereniano di «Questo e altro» non si riconosce, ponendo un limite ben preciso che coincide col concetto di funzione poetica. Raboni, nel numero successivo della rivista, interviene sull'argomento con uno scritto dal titolo *La cruna dell'ago*, all'interno del quale enuncia *apertis verbis* le linee di poetica comuni al gruppo redazionale col quale collabora:

Questo e altro, diciamo oggi, e forse è anche questo che vogliamo dire: non l'altro dalla poesia, ma l'altro nella poesia; e una poesia che esista e prenda senso, concretezza, spessore proprio in questo scambio circolare di parti e di verità, in questo aver dentro di sé, per essere se stessa, l'altro e il diverso senza mai annullarli, senza mai pretendere di «assumerli» o risolverli; una poesia che diventando tale diventi anche, di continuo, il significato poetico *proprio* della non poesia ...⁴¹

La poesia, dunque, risulta da una stretta dipendenza con il vincolo della tradizione, all'interno della quale essa può operare con strategie nuove, ma senza intendere di sovvertirla in termini meramente formali o ideologici, pur nel rilievo di quei movimenti extra-testuali che caratterizzano la realtà storica e fenomenologica del presente e i meccanismi del suo funzionamento. Tale dinamica, però, viene assunta entro la dimensione dominante dell'io che non è solo osservatore, ma impianta all'interno del discorso poetico un filtro che, se non direttamente riconoscibile nell'intonazione lirico-esistenziale (come nei casi pur dissimili, per rimanere all'interno di due poeti pubblicati in quegli anni nello "Specchio", di Daria Menicanti e Maria Luisa Spaziani), almeno costituisce un riferimento saldo nella struttura della dimensione poetica (come nel caso di Giorgio Orelli o dello stesso Zanzotto). Un discorso, questo, che coincide sostanzialmente con quanto scrive Ramat nell'altro intervento individuato su «Questo e altro» in risposta a Pignotti, col quale, rifacendosi alle istanze diverse di una tradizione «maestosa» della poesia (individuabile da Jacopone a D'Annunzio) e dell'altra invece quella «scaltrita» caratterizzante il Novecento inoltrato, ma dipendente in ogni soluzione dalla prima, in senso non solamente diacronico, ma necessariamente sincronico nei termini del confronto e dell'innovazione. Così si legge:

un processo di rinnovamento non può che partire dal di dentro di una tradizione: coraggio è nel forzare dall'interno certi limiti, modificando con un graduale morso critico talune strutture che tutti, chi più chi meno, possiamo pure avvertire come non più bene rispondenti a una moderna volontà e necessità espressiva. Ma sparando a zero sulla tradizione, da una sede che sia completamente altra da essa, si compie solo un facile atto protestatario che si spegne nel vuoto.⁴²

Una simile valutazione, che potrebbe apparire quasi di segno "rondistico" ha una diretta implicazione con la possibilità di individuare, nell'immediato, la continuità implicita ai

⁴¹ G. Raboni, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», n. 3, marzo 1963, p. 66.

⁴² S. Ramat, *Rinnovamento e confronto*, «Questo e altro», n. 4, luglio 1963, p. 79.

percorsi delle singole scritture nel vasto panorama della letteratura, e quindi di definirne – in primo luogo – la canonicità di alcuni autori rappresentativi rispetto alla tendenza delineata. L'elemento che tuttavia ci appare più significativo del discorso di Ramat riguarda – non a caso – il possibile collocamento del ruolo delle avanguardie nell'assetto storiografico generale di cui il critico deve tener conto per un'analisi complessiva dei fenomeni, senza considerare che, specie fra i poeti che pure hanno trovato posto negli anni Ottanta e Novanta all'interno dello "Specchio" Mondadori, alcuni hanno sicuramente goduto, almeno ai loro inizi, di un certo legame con la temperie neoavanguardistica. Due casi fra tutti, quelli di Cesare Viviani e Valentino Zeichen⁴³, ai quali è bene aggiungere – per ragioni inverse – il ruolo ricoperto da Zanzotto con l'*Ipersonetto* del *Galateo in bosco* (Mondadori 1978) nei confronti delle nuove generazioni – e che lambisce addirittura gli interessi del Gruppo 93, per il recupero delle forme chiuse in poesia. Dunque, anche il discorso sulla natura editoriale o sul carattere in qualche modo conformistico di certe esperienze di scrittura poetica, non può prescindere dalla contestualizzazione precipua dell'attività di ciascun autore, al fine di rilevare le trame spesso meno evidenti che costituiscono il reale tessuto della diffusione della cultura poetica. Una prospettiva d'indagine assai fruttuosa può riguardare, tuttavia, come già visto attraverso Ferretti, l'analisi delle carte e dei materiali d'archivio riguardanti l'attività di un direttore di collana. Col paragrafo successivo, quindi, si prenderà in considerazione l'attività editoriale di Marco Forti, relativamente a quanto rendicontato – in breve – sulla base di certa sua attività critica, cercando altresì di offrire ulteriori spunti di riflessione sulle questioni inerenti alla costruzione e diffusione del libro di poesia, e alla relativa fortuna attraverso il meccanismo dei premi letterari.

⁴³ Il primo libro di Cesare Viviani, *L'ostrabismo cara*, esce nel 1973 nella collana di poesia Feltrinelli, con una prefazione di Michel David, in cui si mette appunto in evidenza di come, procedendo attraverso le scritture sperimentali, questa poesia viva di complessi rapporti con la realtà delle scritture apprese con la furia dell'autodidatta. David cita come sintomo di rinnovato fervore espressionista, la presenza di Queneau, di Michaux, di Céline e Pound, e per l'Italia Montale, Gadda e la poetica del lapsus" coniata da Pasolini per la Rosselli; E poi aggiunge: «più ancora, si dovrà pensare ai dadaisti-surrealisti e, infine, al Gruppo 63 (Porta più specialmente, per affinità profonde, Sanguineti per i tic speciali e per la sintassi...)» (M. David, *Prefazione*, in C. Viviani, *L'ostrabismo cara*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 9). Annotazioni queste che, nella meccanica della lingua, certo muovono in direzione diversa rispetto al percorso di apertura dialogica e di tono diaristico sapienziale specie negli esiti mondadoriani de *L'opera lasciata sola* (1993) e *Una comunità degli animi* (1997), ma torneremo sull'argomento nel testo. Non dissimile la provenienza di Valentino Zeichen: uscito dalla fucina alternativa della Cooperativa scrittori, che pubblica il suo primo libro, *Aria di rigore* (1974), prefato da Pagliarani che ne mette in evidenza il crepuscolarismo logico e la tenuta del verso lungo, al suo approdo in Mondadori, Zeichen dimostra una geometria diversa ma più sottile e lontana dalla sperimentazione operosa, come dimostra l'impianto narrativo di *Gibilterra* (1991).

1.2 Note per il lettore. Sul Fondo Forti dell'Archivio Mondadori

L'attività editoriale di Marco Forti presso Mondadori ha inizio nel 1966 quando diviene direttore della collana "Lo Specchio", affiancando l'attività di Sereni e inoltre – come detto – continuandone, in linea di principio, le intenzioni, nei rapporti con gli autori. L'arco cronologico dei materiali depositati dallo stesso Forti, nel 2006, presso l'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, ricopre un periodo che va dal 1953 al 1998: vari sono i corrispondenti e nel complesso questo lascito è composto da testimonianze utili non solo a descrivere l'attività editoriale e saggistica di Forti, ma anche la sua figura di mediatore culturale (in ambito poetico), nonostante l'effettiva e limitata consistenza delle carte contenute nelle buste e nei fascicoli ordinate dallo stesso Forti aveva cura. Nella sezione "Carteggio", a fronte di una mole di 674 corrispondenti, si è proceduto, grazie anche alle risorse archivistiche e alle schedature online messe a disposizione dalla stessa Fondazione col supporto della Soprintendenza Archivistica della Regione Lombardia⁴⁴, ad una prima cernita del materiale, scegliendo poi quello più interessante ai fini della nostra trattazione. Data la mancanza di uno studio complessivo che ne descriva in termini specifici le caratteristiche e i contenuti, si è privilegiato l'analisi delle missive di scambio (lettere manoscritte, dattiloscritte e veline, quest'ultime specie in uscita) con i poeti – in particolare Giudici, Zanzotto, Cattafi, Ramat e Viviani. Tuttavia, per la loro estrema aderenza rispetto al discorso che fin qui si è tracciato, non si potevano escludere, per i motivi di seguito esplicitati, le corrispondenze con Luigi Baldacci e quella con Vanni Scheiwiller.

Benché la datazione delle cronache che ci si avvia ad esaminare sia a volte precedente – anche di decenni – rispetto ai termini cronologici della nostra ricerca (gli anni Novanta, appunto) si hanno validi motivi per ritenere che il contributo definibile attraverso le considerazioni a seguire possa essere esteso in genere al terreno d'azione di cui ci si sta occupando (l'editoria e il libro di poesia): del resto la stretta vicinanza dei tempi, impedisce di compiere indagini d'archivio – e quindi documentate in maniera inequivocabile – ad ampio raggio. Come detto in avvio al paragrafo precedente, si può tuttavia tentare la strada dell'indagine paradigmatica che, nel nostro caso, significa mettere in rilievo la prassi in genere riferibile all'attività culturale di un direttore di collana, conservando in prospettiva quell'immagine dell'editore protagonista che si è delineata attraverso il riferimento agli studi di Ferretti.

Entrando nel vivo dell'argomento, dunque, si possono distinguere quattro aree di interesse, ovviamente non disgiunte tra loro, ma operativamente utili a segnalare il contributo diverso che le carte conservate presso l'archivio mondadoriano apportano

⁴⁴ Per le informazioni relative a tale proposito, si rimanda direttamente al sito internet della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, e alle sue sezioni relative alla descrizione dei fondi e dei criteri e strutture di ordinamento: www.fondazionemondadori.it. Si ricorda, tuttavia, che una prima e dettagliata storia, criticamente accorta, della Fondazione Mondadori è stata redatta da Daniele Sironi a una ventina di anni dalla costituzione dell'archivio ed è contenuta nel volume *Gli archivi degli editori. Studi e prospettive di ricerca*, a cura di Gianfranco Tortorelli (Pàtron 1998).

nell'ottica del nostro discorso su Forti. Si è deciso quindi di distinguere grosso modo queste aree di rilievo trasversali per le diverse corrispondenze: questioni editoriali e di "politica d'autore" – non disgiunta da ipotesi critiche – all'interno della casa editrice; processo di costituzione dei libri di poesia; rilevanza e interessi nei confronti dei premi letterari; riflessioni di carattere generale sulla poesia. Non si vuole qui ovviamente limitare la sostanza dei materiali esaminati ad una mera referenzialità di ordine interno, ma rendere ragione, attraverso una documentazione effettiva, di quanto spesso solamente intuibile all'esterno dei meccanismi di produzione – e di produzione del libro di poesia. La specificità e la rilevanza di ciascuno dei quattro termini di analisi è di per sé in grado di smentire una qualsivoglia pretesa o intento riduzionistico rispetto alla complessità risultante dai documenti in esame.

Nel tentativo di istituire dei nessi diacronici attorno ai nuclei enunciati, è comunque possibile isolare dei momenti in cui il dialogo e il confronto con i poeti si chiarisce non solo sulla base dei rapporti editoriali o "istituzionali", ma nella misura in cui la figura di Forti si delinea nel suo ruolo di intellettuale all'interno dell'editoria, assumendo connotati talvolta "paternalistici" – per utilizzare un aggettivo già adottato da Ferretti nella descrizione del suo «editore protagonista» – eppure estremamente coerenti con un'idea forte di "lavoro". In particolare, due lettere, rispettivamente di Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, intrecciano alcuni motivi legati alla figura di Marco Forti. La lettera di Giudici, datata 1958, e quindi appartenente ad una fase precedente rispetto al periodo della direzione dello "Specchio", chiarisce in via preliminare un aspetto essenziale all'interno dell'attività di Forti (che all'epoca oltre a occuparsi dell'Ufficio Relazioni Aziendali della Rinascente Duomo a Milano, già collaborava con l'editore Lerici⁴⁵) riferito al "mestiere del critico". Scrive infatti Giudici all'amico:

ma perché non corri, ogni tanto, il rischio di sbagliare? Devi correrlo, caro Marco, altrimenti ne corri un altro più grande: quello di restare un croniqueur piuttosto che un critico. Un critico era Boine che, solo ad occuparsi di un giovane come Sbarbaro, scriveva che i suoi versi "rimangono nei secoli nella memoria degli uomini". Esagerando? Può darsi: ma essendo un critico. Un critico dice male di gente di cui tutti dicono bene, si avventura insomma nel mare d'alge dell'incertitudine; un critico non fa "un discorso tra noi", un critico dice "io dico così, io penso così", senza nemmeno informarsi di quello che pensano gli altri. Un critico è nel suo genere un creatore, uno che scopre conforme ad un suo personale disegno, non uno che registra e che non scivola mai. Un critico sbaglia, s'indegna, riconosce errori, diventa una cosa viva, una parola viva: non scrive così per dire, non passeggia sul velluto, disdegna l'esercitazione. Un critico è abbastanza forte delle sue idee da sopportare la probabilità dell'errore: un critico è tanto più critico quanto meno è letterato. Un poeta deve guardarsi dalla vecchia traditrice, la maniera, l'ismo degli altri o di sé, che è lo stesso; un critico deve guardarsi dalla

⁴⁵ Per una biografia sommaria, ma utile, sulla carriera di Marco Forti si rimanda direttamente alla scheda compilata all'interno dell'Archivio "Lombardia Beni Culturali", rintracciabile sul sito internet: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC00092A/>.

vecchia traditrice, la preoccupazione letteraria, la sicurezza delle, pur nobili, "idee correnti" del suo tempo.⁴⁶

In questa che potrebbe apparire una sollecitazione "esterna" – e forse interessata da parte del poeta al proprio critico –, o un'esortazione amichevole dato il tono confidenziale, si cela piuttosto un'idea comune ben più ampia, che insieme ci avvia all'esame dell'attività editoriale di Forti: se sul piano strettamente critico egli si muove infatti, nel tempo, tra i poli opposti ma convergenti di Montale e Ungaretti⁴⁷, è soprattutto nelle sue scelte per le pubblicazioni di poesia di Mondadori che si rivela quella inevitabilità di giudizio che Giudici riconosce al critico, pur nell'eventuale radicalità. Guardando complessivamente all'importanza del ruolo assunto da Forti, quale direttore di una delle maggiori collane di poesia italiana contemporanea (se non la maggiore), è forse utile unire all'invito di Giudici, quella che è la risultante stessa o la sintesi che si ricava *in toto* dalla sua esperienza di "critico e funzionario di poeti", esemplificabile nella formula di «canone empirico» che Roberto Carnero – recensendo *Il Novecento in versi*, pubblicato da Forti nel 2004 per Il Saggiatore – deriva appunto dagli anni di letture nonché dall'esperienza della direzione della collana de "Lo Specchio", contrapponendola ai tanti altri canoni costruiti invece "a tavolino"⁴⁸ da alcuni critici e senza un'esperienza diretta del settore editoriale. Esperienza che, tuttavia, se da una parte si dispone sulla base dell'etica sereniana di matrice "lombarda" (con aperture semmai alla dimensione più propriamente lirica, nei toni e nelle immagini), dall'altra invece deve "allinearsi" alla struttura mondadoriana, certamente uniformata su posizioni conservative almeno nei confronti delle tendenze più sperimentali della poesia a partire dagli anni Sessanta, come si è detto. Proprio sul discrimine segnato da tale incessante confronto tra avanguardia e tradizione vengono dibattute anche le questioni di politica d'autore e non solo dai diretti interessati, ovvero gli stessi direttori editoriali: talvolta sono gli autori a manifestare un certo risentimento nei confronti della loro casa editrice, sottolineando in che modo un adeguato interesse pubblicistico dovrebbe riguardare i poeti inseriti nelle varie collane, al fine di diffonderne la scrittura, a scapito invece di quanto avviene sulle riviste pubblicate dall'editore medesimo. Così si pone Zanzotto, che rimprovera a Forti l'approccio

⁴⁶ Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 11, fasc. 273, Giovanni Giudici a Marco Forti, 4 febbraio [1958] (la data è congetturabile sulla base dell'ordinamento delle carte effettuato dallo stesso Forti), ms.

⁴⁷ Si possono elencare i diversi contributi montaliani in volume di Forti che vanno da *Eugenio Montale. La poesia, la prosa fantastica e d'invenzione* (Mursia 1973) fino alla curatela del "Meridiano" dedicato alle Prose e racconti (Mondadori 1995), così come il volume miscelaneo dedicato a *Ungaretti giovano e classico* (All'insegna del pesce d'oro 1991). Vero è che dei due autori si riconosce in Forti una predilezione verso il primo, che ne segna ineludibilmente le scelte e i gusti in termini soprattutto di tradizione, a livello canonico, come dimostra il titolo complessivo di una importante raccolta di scritti pubblicata verso la fine della sua carriera quale *Tempi della poesia. Il secondo Novecento da Montale a Porta* (Mondadori 1999).

⁴⁸ R. Carnero, *Anche la poesia del Novecento si storicizza*, «Letture», n. 615, marzo 2005, p. 79.

sbagliato da parte dei funzionari della Mondadori in ambito promozionale, specie quando manifestano un'apertura indiscriminata a scritture che non denotano alcun margine di rilevanza, e che anzi contribuiscono solo ad offuscare il panorama poetico altrimenti individuato. Scrive infatti il poeta a Forti:

bisogna che la Mondadori cerchi di rilanciare, di sostenere meglio i suoi autori-poeti, che in generale rifuggono dalle manifestazioni teatrali oggi in voga. L'unico modo sarebbe quello di creare quel "club dei lettori di poesia", di cui già parliamo. Si tratterebbe di cominciare a inserire qualche opera di poesia tra (o vicino a) quelle proposte dal club degli editori. E poi, quella storia di "Epoca": possibile che il rotocalco dell'editore deva [sic] quasi sistematicamente saltare il lavoro degli autori della casa per pubblicare le poesie di Fiumi, di Longo, della Scalerò? Io l'ho ripetuto anche a Porzio che tutto questo si tramuta in un intollerabile affronto verso chi lavora seriamente e dà le sue opere a Mondadori. Ti dico sinceramente che questa forma di masochismo stona nell'attuale clima di aggressione pubblicitaria portata avanti con ogni mezzo dalle varie case. Deve capirlo anche Sereni, la cui esistenza è del tutto ignorata al di fuori degli addetti ai lavori, né più né meno che quella degli altri "minori" (?) che sono tra la sua e la nostra età: invece moltissimi conoscono i "cinque grandi", strombazzati ogni piè sospinto dalla televisione, da Feltrinelli, da tutti i giornali.⁴⁹

Tralasciando il valore specifico del contesto di riferimento, ovvero quello facilmente intuibile che cela nella formula dei «cinque grandi» i poeti Novissimi (Sanguineti, Balestrini, Giuliani, Porta e Pagliarani), e altresì lo "sdegno" espresso nei confronti dei poeti sicuramente "minori" – almeno rispetto a quelli pubblicati nella collana *maior* dello "Specchio" – che vengono stampati su una delle testate mondadoriane a più alta diffusione come «Epoca», il valore della lettera di Zanzotto si concentra sulla politica d'autore intesa in senso promozionale, laddove il poeta punta il dito contro l'assenza di una concreta iniziativa di sostegno e diffusione di scritture criticamente accreditate sulle riviste di ampia diffusione, e quindi più capaci di promuovere una certa notorietà rispetto ai titoli inseriti in una collana di poesia, per quanto già altisonante. Del resto, il riferimento ai *battage* giornalistici che costituirono anche un banco di prova sulla tenuta della Neoavanguardia e del Gruppo 63, è di grande rilievo se lo si commisura – in maniera meno ovvia – alla possibilità degli autori di penetrare gli strati del tessuto sociale e di attirare, quindi, l'attenzione del lettore medio, e non solo di quello specializzato. Per questo, in una lettera di poco successiva, Zanzotto torna sull'argomento ribadendo la propria posizione:

Forse quel giorno ti ho scritto una lettera piena di irritazione che ti sarà sembrata eccessiva: e sarà anche così. Ma continuo a pensare che alla Mondadori ci siano grosse disfunzioni, dovute soprattutto all'elefantiasi dell'organismo. Insomma non

⁴⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 23, fasc. 667, Andrea Zanzotto a Marco Forti, 27 maggio 1967, ms.

si potrà imputare a una casa editrice di non fare una certa "politica letteraria" (costoso privilegio degli editori più piccoli): ma che l'editore si faccia spesso propagandista del peggiore sottobosco a mezzo della propria stampa periodica e trascuri invece gli autori del proprio catalogo appare assurdo a chiunque, anzi da molti ciò è interpretato come una voluta svalutazione di Tizio e di Caio. Questo è veramente un caso limite, direi, ma so che è inutile parlarne.⁵⁰

A questa ulteriore sollecitazione di Zanzotto, non è possibile trovare risposta tra le carte di Forti, e forse l'eventuale archivio del poeta di Pieve di Soligo potrebbe sciogliere in maniera diretta i nodi della questione, ma a nostro avviso il pensiero del suo interlocutore si esplica in maniera chiara in un'altra occasione a questa correlabile. Nel luglio 1975, Lamberto Pignotti scrive a Forti, chiedendo informazioni circa il rapporto (tutto interno ai meccanismi editoriali) sussistente tra letteratura e pubblicità. In quel particolare momento, Pignotti era collaboratore del Sindacato Nazionale Scrittori e insieme docente universitario presso il DAMS di Bologna, e manifestava il proposito di tenere un corso proprio attorno agli argomenti di cui chiedeva⁵¹. Forti, sottolineando la facilità con cui è possibile costruire il successo della prosa operando sulle strategie pubblicitistiche rispetto ai casi della scrittura poetica, risponde:

Il mio pensiero su queste cose è che quando gli editori mettono tutta la loro forza dietro alle opere, solo quelle che hanno un loro grano di novità e di durata riescono a tesaurizzare l'investimento. Ma come sai alla Mondadori io mi occupo soprattutto di poeti, i quali hanno un destino e una fortuna in genere molto diversi da quelli dei più fortunati libri stagionali.⁵²

Collegando allora questa affermazione, per quanto all'apparenza corriva, con il secondo punto intorno al quale si intende riflettere, ovvero la costruzione del libro di poesia come strettamente dipendente dall'impostazione critico-metodologica che si è cercato in breve di illustrare, è necessario stabilire dei criteri per cui questo ulteriore avanzamento verso la definizione di una forma canonica (fisiologicamente e editorialmente intesa)

⁵⁰ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 23, fasc. 667, Andrea Zanzotto a Marco Forti, Pieve di Soligo, 16 giugno 1967, ms.

⁵¹ Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 17, fasc. 479, Lamberto Pignotti a Marco Forti, Roma, 8 luglio 1975, ms. In particolare si legge: «Mi sto occupando per il Sindacato Nazionale Scrittori, e anche per il mio prossimo corso bolognese, del tema (te lo enuncio emblematicamente): "Letteratura e/o Pubblicità", vale a dire (non importa che te lo spieghi a tutto tondo) come si fabbricano i "valori" letterari attraverso la pubblicità diretta o indiretta (sui giornali, sui bollettini, sulle fascette, e poi attraverso il meccanismo dei premi, delle recensioni su richiesta dall'alto – anche i giornali di sinistra). Insomma come l'industria editoriale inventa a tavolino i casi letterari (la cosa riguarda i romanzi, ovviamente) del mese, dell'anno, del secolo ... Ti sarei grato se tu potessi darmi notizie, informazioni, aneddoti raccolti personalmente o presso amici, indirizzi di qualcuno che possa essere interessato alla questione, o materiale variamente utile al riguardo».

⁵² Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 17, fasc. 479, Marco Forti a Lamberto Pignotti, Milano, 14 luglio 1975, datt.

della poesia risulti chiara nelle sue fasi di realizzazione. Intanto è bene sottolineare che già con Sereni – come giustamente non manca di notare Ferretti nel succitato volume a lui dedicato – “Lo Specchio” aveva assunto caratteristiche di ordine costitutivo ben chiare. In una lettera indirizzata proprio a Zanzotto nel gennaio del '61, Vittorio Sereni spiega in che modo tale intento si realizza:

Siamo sempre più del parere che lo Specchio deve essere considerato un punto d'arrivo. Mi spiego meglio: tendiamo a riunire in questa collezione due o tre libri successivi di un autore, [...] o a dare libri che coincidano con momenti fondamentali nel «curriculum» di autori di fama largamente acquisita.⁵³

Dalle carte del Fondo Forti, specie tra quelle indicizzate nelle corrispondenze con Vanni Scheiwiller, Bartolo Cattafi, Silvio Ramat e Franco Buffoni, inoltre, è possibile ricavare ulteriori informazioni proprio sul criterio e sulla prassi realmente seguita, che risulta evidente nei modi e nei tempi di composizione dei libri pubblicati ne “Lo Specchio”. In ordine cronologico, quindi, seguendo la datazione delle missive, si sceglie di partire dalla lettere di scambio tra Marco Forti e l'editore Scheiwiller: pur nell'esiguità dei materiali contenuti nel fascicolo dedicato al “piccolo” editore milanese, dai riferimenti che si possono cogliere emerge un ruolo importante, specie all'altezza degli anni Sessanta, delle edizioni All'insegna del pesce d'oro come bacino d'accoglienza mondadoriano. Una lettera del 14 dicembre 1965 che Forti invia all'amico Vanni documenta la stretta relazione che sussiste non solo tra loro, ma anche – e propriamente – le interferenze e gli apprezzamenti reciproci, con notevoli riflessi in ambito professionale e, quindi, editoriale. Già nell'attacco, è possibile cogliere i toni e le circostanze concrete dello stretto scambio che avviene sia a livello teorico che, soprattutto, pratico e operativo, dal momento che Forti prende avvio dicendo:

Caro Vanni,
ti ripeto per iscritto i vari argomenti di cui abbiamo parlato in questi ultimi tempi, in modo che si possa procedere in comune accordo nei vari casi. Naturalmente quello che ti scrivo ha un carattere puramente indicativo e non può avere nessun carattere di impegno editoriale che potrà venire solo caso per caso successivamente e nelle forme dovute.⁵⁴

Procedendo per elencazione, Forti ricorda i casi di E.E. Cummings, Robert Lowell e Jorge Guillen, verso i quali Scheiwiller aveva dimostrato interesse e che Forti si dice pronto ad accogliere tra le pubblicazioni mondadoriane, nel momento in cui Vanni ne avesse stampata qualche *plaque* da far circolare preliminarmente. Non mancano

⁵³ Archivio privato della famiglia Sereni, fasc. Zanzotto, Vittorio Sereni a Andrea Zanzotto, 4 gennaio 1961; ora in G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 127.

⁵⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 21, fasc. 576, Marco Forti a Vanni Scheiwiller, Milano, 14 dicembre 1965, datt.

tuttavia i casi italiani, alcuni con importanti riflessi, in grado di attestare quanto appena constatato:

Prendo buona nota dei diversi nomi di poeti italiani su cui ti stai indirizzando, da Gian Piero Bona a Roberto Rebora, a Mary de Rachewiltz, a Piero Draghi. Al momento buono, caso dopo caso vedremo cosa si potrà fare in area mondadoriana per loro volumi di carattere più riassuntivo.

CERONETTI: come ti ho detto abbiamo intenzione di fare, con prefazione di Fortini, un'antologia su tre nuovi metafisici che saranno Borio, Ceronetti e Ranchetti. In un secondo tempo pensiamo valga la pena di pubblicare più compiutamente tanto Ceronetti quanto Ranchetti. Quest'ultimo potremmo pubblicarlo noi. Ceronetti, data la quantità un po' minore delle sue poesie, te lo raccomandiamo vivamente per la pubblicazione. È di una qualità assolutamente convincente e di una inventività in ogni senso pregevole. Come abbiamo detto per telefono, quando avremo varata l'antologia dei nuovi metafisici, ti passerò il suo manoscritto perché tu possa valutarlo.

Sono contento dell'incontro che abbiamo avuto con Corrado Costa. Vedo con interesse tanto le sue poesie quanto il romanzo a cui sta lavorando. Anche in questo caso, dopo la prossima plaquette che avrà fatto con te, potremo pensare a considerare seriamente le sue cose per una pubblicazione di carattere più riassuntivo. Sempre nell'ambito dei redattori di "malebolge" potrà essere utile se favorirai un avvicinamento mondadoriano con Porta e magari anche altri più giovani redattori della rivista.⁵⁵

Nella maggior parte dei casi, si tratta di ipotesi che non si concretizzeranno in una reale pubblicazione (come l'antologia sui metafisici Filiberto Borio, Michele Ranchetti e Guido Ceronetti, dei quali nessuno entrerà nella collana mondadoriana di poesia, benché Ranchetti verrà poi accolto tra i *Poeti del secondo Novecento*, il "Meridiano" a cura di Cucchi e Giovanardi); altre storie invece si intrecciano nelle rispettive vicende editoriali (si veda il caso di Gian Piero Bona, già autore de "Lo Specchio" con *I giorni delusi*, e poi di seguito passato a Garzanti e, negli anni Novanta, ad Einaudi); altre non trovano affatto seguito nonostante la stima dimostrata (è il caso di Piero Draghi, di cui – in campo poetico – dopo le raccolte pubblicate da Scheiwiller, si ha notizia soprattutto grazie al *Quaderno collettivo* n. 30 pubblicato nella "Fenice" di Guanda e allestito da Cucchi e Raboni). Quello che semmai ci interessa rilevare, anche sulla scia di quanto si diceva a proposito dei rapporti tra la linea di Sereni e gli esponenti di spicco della Neoavanguardia, è la corrispondenza altrove segnalata tra la collana della "poesia novissima" edita da Vanni Scheiwiller e l'esperienza del "Tornasole" che nel corso degli anni Sessanta affianca quella ben più viva e di lunga tradizione de "Lo Specchio": in particolare, si coglie qui un riferimento importante per quello che riguarda la vicenda editoriale di Antonio Porta – membro appunto, assieme ad Adriano Spatola, Corrado Costa, Ennio Scolari e Giorgio Celli, del direttivo della rivista «Malebolge» nata a

⁵⁵ *Ibidem*.

Reggio Emilia il 24 marzo 1964 (di cui Scheiwiller pubblica il primo ed ultimo numero della nuova serie nel 1967) – e che segna un decisivo punto di intersezione tra la linea più accesamente sperimentale e quella lirica, ma non effusiva, di stampo apertamente fenomenologico e concretamente diaristico, eppure lontana dal soggettivismo tradizionalmente inteso.

Dunque, l'apporto e la collaborazione dell'editore All'insegna del pesce d'oro risulta determinante per un primo riscontro critico sulla tenuta e sul valore dei testi che Forti auspica, e che inevitabilmente si struttura in un primo passaggio in forma di libro: nel caso delle corrispondenze con Bartolo Cattafi e con Silvio Ramat, tuttavia, questo dato emerge in maniera ancora più sostanziale. In una velina di Forti indirizzata all'amico e poeta Cattafi, datata 9 luglio 1973, si legge:

Carissimo,

poco fa Vanni Scheiwiller mi ha dato la copia del tuo Il buio molto affettuosamente dedicata. A una prima rapida lettura il tuo volumetto mi pare all'altezza del meglio della tua poesia attuale (anche di quella che ho letta nel famoso malloppo che avevi dato a Vittorio). Del resto in questa plaquette ho riconosciuto diverse delle poesie che mi avevano già colpito nel manoscritto: un discorso più teso e sotterraneo, più immerso nelle cose e negli oggetti, dove il lume lirico arriva ogni tanto finalmente ed a sprazzi. Insomma, questo volumetto è un'eccellente anteprima del futuro nuovo libro che certamente faremo quando avrai sistemato, scorciato e organizzato tutto il vasto materiale al quale stai lavorando.⁵⁶

Cattafi, che già all'epoca vantava 3 titoli all'interno della collana de "Lo Specchio"⁵⁷, rappresenta forse un caso limite del "tandem" Scheiwiller-Forti che assume i tratti di un vero e proprio esercizio di stile, nella continuità segnata dalle loro collaborazioni: posto davanti al limite e al formato delle pubblicazioni di Scheiwiller, l'autore sembra decantare l'essenza dei propri versi fino a raggiungere la consistenza necessaria alla forma del libro, nella strutturazione interna della raccolta. Questa stessa idea appare chiara, a distanza di cinque anni, nella lettera con cui Cattafi accompagna il dattiloscritto del nuovo "Specchio" in preparazione, nella quale scrive a Marco Forti:

allo scopo di evitarmi una faticosa visita alla Mondadori (saluti resoconti convenevoli eccetera) mi permetto di farti arrivare a casa il dattiloscritto de "L'allodola ottobrino". Mi auguro che sia senza errori di sorta; e per me può essere stampato pari pari. Ti pregherei di dire a De Maria che queste poesie vanno stampate una per pagina. Il libro è stato messo su con particolare cura da Giovanni

⁵⁶ Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 7, fasc. 126, Marco Forti a Bartolo Cattafi, Milano, 9 luglio 1973, datt.

⁵⁷ Cfr. B. Cattafi, *Le mosche del meriggio. Poesie*, Mondadori, Milano 1958; ID., *L'osso, l'anima*, ivi 1964; ID., *L'aria secca del fuoco*. (marzo 1971 – gennaio 1972), ivi 1972.

e da me (su un totale di 225, 80 poesie espulse!). Speriamo che ti piaccia. Questa copia è per voi, potete tenerla.⁵⁸

Questo movimento attorno al libro, che poi di fatto verrà stampato nella sua interezza (*L'allodola ottobrina*, appunto, uscito da Mondadori nel 1979 – anno della scomparsa del suo autore), ci dà misura delle reali esigenze poste da una parte dal poeta, e dall'altra dai curatori e dall'editore, nel fisiologico scambio che conduce alla pubblicazione dell'opera di poesia. Su questa linea si può continuare investigando le carte che riguardano lo scambio tra Forti e Silvio Ramat. Già con la pubblicazione dei suoi *Sproni ardenti* (1964) nella collana del "Tornasole" questo autore si distingue per la matrice fortemente letteraria della sua scrittura, che segna – in maniera evidente – una notevole distanza dalla poesia degli autori della sua generazione: una distanza tanto evidente che Ramat sente quasi il bisogno di giustificare, a più riprese, le proprie scelte in termini di poetica anche davanti a Forti⁵⁹. In una *tranche* della corrispondenza fra i due, che si svolge tra l'ottobre e il novembre 1966, si coglie ancora la rilevanza che viene attribuita a Scheiwiller. Qui è addirittura Ramat a proporre a Forti la soluzione "intermedia" delle sue edizioni: una soluzione che Forti stesso definisce «interlocutoria»⁶⁰, date le sue caratteristiche essenziali di primo veicolo poetico, nonostante le diverse sorti che subiscono i libri dei singoli autori. Forti, come del resto inevitabile, agisce da moderatore all'interno delle già complicate trafilie editoriali e nella gestione dei tempi

⁵⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 7, fasc. 126, Bartolo Cattafi a Marco Forti, Livigno, 4 settembre 1978, ms. Giovanni, è senza ombra di dubbio Giovanni Raboni, che in quel medesimo 1978 era apparso come curatore dell'"Oscar" *Poesie scelte. 1973-1977* dedicato a Cattafi, mentre Luciano De Maria, nel frattempo, era subentrato in qualità di direttore responsabile del settore poesia dopo il congedo di Sereni.

⁵⁹ Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 18, fasc. 511, Silvio Ramat a Marco Forti, Firenze, 26 settembre 1964, ms [*passim*]: «Certe riserve cui discretamente alludi sarò forse io il primo ad accoglierle per vere; e forse so anche che la loro causa sta nel fastidio per l'improvvisazione rozza e l'inculturalità di tanta roba che si va leggendo di nostri coetanei o quasi. Ma vorrei che si riconoscesse come nel mio cammino, non brevissimo ormai anche se tutt'altro che lungo, la "letteratura" abbia tentato di più, via via, di farsi "vita". è l'unico punto su cui mi sento la coscienza a posto»; e, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 18, fasc. 511, Silvio Ramat a Marco Forti, Milano, 11 novembre 1964, ms [*passim*]: « In campo letterario sono peraltro pieno di perplessità e di dubbi, mi sembra che dovremmo leggere libri più consistenti di quelli che leggiamo e cercare di superare l'impasse con più studio e più conoscenza dei grandi movimenti di idea e di cultura. Ma predico bene e razzolo male ... proprio in questi giorni mi sono letto, uno dopo l'altro, "i libri novissimi" di Sanguineti, Pagliarani e Costa, che obbligano a fare un enorme sforzo e ripagano con ben poco». Silvio Ramat, lo si ricorda, è nato nel 1939 e, per questo dato anagrafico, lo si può ritenere coetaneo – tra i Novissimi – di Antonio Porta e Nanni Balestrini, entrambi del '35.

⁶⁰ Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 18, fasc. 511, Marco Forti a Silvio Ramat, Milano, 4 ottobre 1966, datt.: «vedo con molto favore la possibilità della tua pubblicazione di una plaquette da Scheiwiller e sarò ben lieto di fare da tramite se ti farà piacere. Ma forse sarebbe più gentile che tu scrivessi direttamente a Vanni dicendogli che noi abbiamo parlato insieme e che io ti ho consigliato di parlare con lui dell'eventualità di pubblicare una plaquette interlocutoria, che successivamente potrebbe essere raccolta in un più completo ed esauriente volume mondadoriano».

che conducono all'effettiva realizzazione del libro di poesia: per ciò che riguarda strettamente il lavoro di Ramat la questione si protrae nel tempo e se alcune lettere documentano i contatti per la pubblicazione di alcune poesie sull'«Almanacco dello Specchio» del 1971, un lungo silenzio accompagna le vicende successive. Lo stesso Ramat pubblica raccolte di versi con altre case editrici (Guanda, San Marco dei Giustiniani, Garzanti, Crocetti, Amadeus), ad eccezione de *L'inverno delle teorie* (Mondadori 1980), finché non torna nel 1991 ad esprimere un certo rammarico nei confronti dei dirigenti mondadoriani, dai quali si sente in qualche maniera accantonato, ma con uno spirito assolutamente coscienzioso del proprio lavoro⁶¹. Ma le vicende editoriali, si sa, dipendono da fattori concomitanti e spesso così imprescindibili dalle volontà che si possono mettere in campo, che ogni altro discorso appare comunque superfluo. Bisogna continuare oltre, dunque, e ricercare altri motivi d'interesse.

A questa altezza cronologica, verso la metà degli anni Novanta cui siamo approdati, si colloca la breve corrispondenza documentata presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori con Franco Buffoni, autore certo più vicino di Ramat a quella "linea lombarda" che già sotto la spinta di Sereni aveva trovato una collocazione importante nello "Specchio" (con i nomi di Raboni, Majorino e Cucchi). Una delle carte, in particolare, ripropone in sintesi tutte le questioni toccate nel giro di questo nostro discorso, aprendo al terzo punto individuato, ossia le vicende legate ai premi letterari. Nel febbraio '95, Buffoni indirizza a Forti la sua produzione recente, e la accompagna con una lettera nella quale ripercorre le varie vicende editoriali che la caratterizzano:

Caro Dottor Forti,
ho piacere qui di inviarte alcune delle mie ultime cose: un Iperione, uscito presso un nuovo editore romano; l'Adidas [...]; e infine Nella casa riaperta: il libro nuovo che costituisce il seguito dei racconti in versi, al quale è toccata la sorte opposta rispetto a Suora Carmelitana e altri racconti in versi. Quest'ultimo, da Lei tanto amabilmente anticipato sull'Almanacco, è fermo da Guanda sul tavolo di Brioschi, col contratto firmato dal marzo '93; le ultime indiscrezioni assicurano: "senz'altro"

⁶¹ Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 18, fasc. 511, Silvio Ramat a Marco Forti, Padova, 18 giugno 1991, ms: «Forse capisci che dalla Mondadori negli ultimi (e penultimi) tempi ho ricevuto delle, diciamo eufemisticamente, affezioni gravi. Ho sofferto insomma, non perché mi ritenga il più bravo di tutti, ma nel vedermi scavalcato da molti che valgono così così. E soprattutto nel constatare che, giunto a quarant'anni circa allo "Specchio", dopo la lontana apparizione nel "Tornasole", niente mi garantiva poi una presenza ogni sei-sette anni in collana: ciò che invece capitava ad altri non sempre sommi personaggi. Anche per tutto ciò, Maclodio, rappresentazione del mio viaggio poetico degli anni '80 (percorso parallelo a una altro consegnato a un libro che gli è gemello o fratello) ambiva e ambisce a "collocarsi". Tu séguilo quanto mi assicuri, e – se non è impossibile – anche di più. Evidentemente, poi, fino alle soglie del Duemila non chiederei altro, perlomeno di così importante. Se, vista la mole modesta degli ultimi libri del "nuovo" Specchio, il corpus che ti affidai quasi due anni fa risultasse eccedente, la stessa molteplicità di toni e forme cui giustamente alludi potrebbe consentire qualche taglio o sacrificio di settori: non sarebbe impossibile né decisivo, dal momento che non si tratta di "poemi" come nel caso de L'inverno delle teorie. Insomma, persuadi L.D.M. [Luciano De Maria] con queste ragioni e con altre che ti vengano in mente».

per il prossimo anno. Nel frattempo io ho continuato a scrivere. E a Nella casa riaperta è toccata la sorte inversa. Appena concluso è “passato” all’unanimità – con Zanzotto, Ramat, Naldini etc – all’“inedito” di San Vito al Tagliamento, con conseguente immediata pubblicazione. È un libro (che certamente oggi mi “rappresenta” più dell’altro) dove “casa” sta per “memoria” e l’asse diacronico della storia si incrocia con quello sincronico di una geografia dell’anima, oltre che reale. Spero tanto che Lei piaccia e che Lei possa sostenerlo al “Montale”, dove ormai credo di essere abbastanza conosciuto.⁶²

Questo documento è già indicativo di per sé di vari argomenti sui quali ci si potrebbe soffermare, ma volendo circoscrivere l’attenzione attorno alla vicenda poetica di Buffoni e al suo rapporto con Mondadori, è forse utile constatare che proprio questa lettera apre – pur nella sua sostanziale neutralità – alla pubblicazione nella collana dello “Specchio” de *Il profilo del rosa* (2000). Nel sostenere ciò non si fa riferimento diretto ad altra attestazione, se non appunto alla missiva appena riportata, ma ad un dettaglio che colpisce l’attenzione: tra le note d’autore poste in chiusura del volume mondadoriano, infatti, Buffoni ricorda la vicenda della prima sezione del libro, *Nella casa riaperta*, con la segnalazione del premio per l’inedito S. Vito al Tagliamento già indicata in questa scrittura privata a Forti, e la contestuale pubblicazione della *plaqueette* con Campanotto nel 1994⁶³. E ancora si potrebbe citare l’importante passaggio verso Mondadori costituito dalla pubblicazione sull’«Almanacco dello Specchio» n. 14 (1993) di alcuni componimenti di *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* che uscirà da Guanda nel 1997, e quindi oltre i termini verificabili che nella lettera vengono fissati per il 1996, ma che era stato appunto anticipato sull’«Almanacco» con uno scritto di Maurizio Cucchi⁶⁴. Non si vuole inoltre dimenticare, per il valore del contesto editoriale che contiene, e nonostante il passaggio radente, il riferimento a quell’«Iperione» citato da Buffoni con l’accenno a quel «nuovo editore romano» cui rimanda: *La caduta di Iperione*, a cura di Elido Fazi e introdotto da Franco Buffoni, vede infatti la luce a tre anni di distanza dalla nascita della Fazi Editore, avvenuta nel 1994. Il valore di tale e nuova iniziativa, che qui si vuole almeno menzionare, sta nella sinergia da cui nasce: concentrata attorno alla figura del suo maggior promotore, Elido Fazi, appunto, questa esperienza editoriale si avvale della collaborazione di diversi scrittori e critici di area soprattutto romana, come Emanuele Trevi, Arnaldo Colasanti,

⁶² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 6, fasc. 88, Franco Buffoni a Marco Forti, 22 febbraio 1995, ms.

⁶³ Cfr. F. Buffoni, *Note*, in ID., *Il profilo del rosa*, Mondadori, Milano 2000, p. 130: «Alcune parti della prima, della terza, e della sesta sezione – con molte varianti rispetto all’attuale stesura – costituirono un primo autonomo dattiloscritto, che nel 1994 venne prescelto dalla giuria (Ramat, Guagnini, Zanzotto, Naldini, Giacomini) del premio nazionale per l’inedito S. Vito al Tagliamento. Tale premio comportò contestualmente la pubblicazione di una *plaqueette* intitolata *Nella casa riaperta*». Quest’ultimo riferimento, in particolare rimanda appunto alla pubblicazione di F. Buffoni, *Nella casa riaperta*, Campanotto, Udine 1994.

⁶⁴ Cfr. F. Buffoni, *Suora carmelitana e altri versi*, introduzione di M. Cucchi, «Almanacco dello Specchio», n. 14, Mondadori, Milano 1993, pp. 257-270.

Franco Cordelli, Pietro Tripodo e Valentino Zeichen. Un gruppo che non può non riportare alle sperimentazioni poetiche (tutte interne però all'ambito della tradizione lirica e classica della tradizione italiana e latina) promosse da riviste quali «Braci» e «Prato pagano», attive a Roma negli anni Ottanta, e animate da due poeti come Claudio Damiani nel primo caso (ma nella redazione di «Braci» erano presenti lo stesso Colasanti e Tripodo oltre a Beppe Salvia) e Gabriella Sica per quel che riguarda «Prato pagano»⁶⁵. Damiani e Sica certo costituiscono due delle voci poetiche di maggior interesse per lo stesso editore Fazi, nonché due termini di confronto ineludibili nella formazione di quei canoni editoriali che si vanno esaminando, come dimostra in particolare la recente edizione delle *Poesie 1984-2010* (Fazi 2010) dello stesso Damiani ne «Le strade», a cura di Marco Lodoli (anch'egli tra i collaboratori di «Braci»). Damiani, altresì, era comparso sul *Secondo quaderno italiano* (Guerini e Associati 1992) proprio con una nota di Franco Buffoni: l'attenzione torna al punto di partenza, evidenziando, ancora una volta, come lo «scambio», in termini a volte strettamente editoriali, consuma la distanza tra scritture diverse e diversamente disposte nel panorama dell'industria libraria italiana, ma al di sotto delle quali è possibile ricostruire relazioni utili a inferire la complessità dei sistemi di diffusione delle forme poetiche stesse. Forme che, nell'insieme, contribuiscono ad alimentare il discorso intorno alla «canonicità» della poesia sulla base dei criteri di diffusione.

Il discorso ci porterebbe troppo oltre rispetto al punto di partenza e qui, invece, si vuole delimitare un raggio d'azione il più possibile pertinente alla documentazione in esame attraverso le corrispondenze del Fondo Forti. Dalla lettera di Buffoni, specie da quell'ultima chiosa sul «Premio Montale», è possibile ricavare un ulteriore spunto di riflessione utile a saggiare la rilevanza, anche in ambito critico, prima che di vendite o di successo, di un libro di poesia. La richiesta di un «sostegno», non equivale alla petulanza che sarebbe facilmente attribuibile a certe esperienze meramente «mercantili», quanto invece appare costitutiva all'interno della definizione del profilo dello scrittore di versi, ossia facilmente correlabili alla politica d'autore promossa dalla medesima casa editrice, secondo meccanismi che non escludono la rilevanza dei premi letterari da parte delle sigle editoriali, piccole o grandi che siano.

Tra le carte consultate, degno di nota per le informazioni che offre, appare il caso della partecipazione di Giovanni Giudici al Premio Carducci con *La vita in versi* (Mondadori 1965), documentato nell'epistolario con Luigi Baldacci. In un arco temporale che va dal 25 maggio al 7 settembre del '65, Forti e Baldacci si scambiano in tutto una decina di missive nelle quali, con argomentazioni diverse, viene fatto riferimento al Premio, nella cui giuria, come facile intuire, è presente lo stesso Baldacci, in una posizione di rilievo e con una certa influenza presso gli altri giurati. Lo scambio si avvia con una precisa

⁶⁵ Per una documentazione complessiva sull'attività di «Prato pagano» e «Braci» cfr.: F. Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (Antologia di «Prato pagano» e «Braci»)*, introduzione di G. Sica, Castelveccchi, Roma 2005; e altresì le fonti archivistiche documentate nel Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee (C.I.R.C.E.), promosso dall'Università di Trento e rintracciabili sul sito internet: http://circe.lett.unitn.it/main_page.html.

intenzione dello stesso Forti, e insieme di Sereni, circa la possibilità di concorrere al Premio Carducci con il libro di Giudici:

fra pochi giorni ti verrà mandato, per servizio stampa, il volume di poesie di Giovanni Giudici "La vita in versi". Mi auguro che il libro ti possa interessare. A questo proposito, tanto Sereni che io, desidereremmo che il libro concorresse al Premio Carducci. Se quindi il libro ti piacerà, ti saremmo molto grati se tu lo potessi appoggiare durante le riunioni della giuria. Sarò anzi molto contento se mi potrai dare le tue impressioni sul libro, non appena lo avrai letto.⁶⁶

Lettera alla quale Baldacci risponde:

Marco Carissimo,

Ho ricevuto il libro di Giudici, con una simpatica dedica. A suo tempo parlai già dell'Educazione cattolica, e in termini di cordiale e netta adesione. Scriverò anche di questo libro, e lo farò molto volentieri: inutile dire che ci sarà da aspettare qualche settimana, dato il periodo così congestionato. Quanto al Premio Carducci, sarò felicissimo di appoggiarlo e, a quanto mi risulta, non ho fino ad ora notizia di un libro in concorso che sia migliore di questo. L'unica difficoltà possibile sarà nel fatto che il premio andò già l'anno scorso a un libro di Mondadori: e tu sai che tutti i premi letterari sono abbastanza sensibili a un criterio di avvicendamento di diversi editori. Voglio dire insomma che, nel caso che ci sia un libro che possa essere degnamente contrapposto a quello di Giudici (ancora non ho ricevuto il materiale), Giudici – in una situazione di spareggio – si troverà svantaggiato. Detto questo, torno a dire che io farò di tutto per appoggiarlo, e naturalmente ti saprò dare notizie precise quando sarà il momento.⁶⁷

Baldacci, semmai, indica un eventuale ostacolo per una proposta vincente de *La vita in versi*, nel fatto che la precedente edizione del premio era stata vinta da Daria Menicanti con *Città come* (Mondadori 1964), assegnando quindi la palma ad un libro della scuderia mondadoriana, e in questo, forse, avrebbe trovato non poche resistenze, dato che – afferma Baldacci – la tendenza dei giurati è anche quella di spaziare il più possibile nel panorama editoriale. Di seguito, Baldacci, analizza quindi i criteri e addirittura le inclinazione secondo cui si muovono i singoli membri della giuria:

Carissimo Marco,

Non so [...] cosa si possa pensare di Guarnieri rispetto a Giudici. L'uomo, come tu dici, è ottimo; ma ha certi gusti un po' radicati: poesia come buona azione, inclinazioni populiste ecc. Due anni fa fu lui a far piegare la bilancia a favore di Buttitta; l'altro anno sosteneva a spada tratta il giovane Ciabatti contro la

⁶⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Marco Forti a Luigi Baldacci, Milano, 26 maggio 1965, datt.

⁶⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Luigi Baldacci a Marco Forti, 30 maggio 1965, datt.

Menicanti. Credo che su Giudici non dovrebbe dissentire, ma non si sa mai. In ogni modo penso che abbiate fatto bene a mandargli il libro con dedica; e forse di più è meglio non fare. In generale io e Guarnieri ci siamo sempre scambiati le nostre opinioni prima del premio. Quest'anno non so: il fatto è che non ha vinto al Premio Teramo e dalla relazione della giuria (secondo quanto volle Debenedetti) è risultato che io ero stato tra quelli che gli avevano votato contro. Perciò, naturalmente, mi sento un po' imbarazzato. Quanto a Binni, lo scorso anno seguì molto speditamente il mio parere sulla Menicanti: insomma penso di avere qualche ascendente. Per ora tuttavia, trattandosi di uomo ombroso e moralista, non farei nessun passo: neppur mandandogli il libro con dedica. Potrebbe essere controproducente. La cosa potreste farla (dico la dedica) con Piero De Tommaso [...]. È uomo timido e chiuso (provincialmente) ma tutt'altro che privo di finezza. In generale segue abbastanza il mio punto di vista, e io proverò a scrivergli prima della riunione, come ho fatto altre volte. L'ultimo giudice, Mario Petrini, è una persona molto ... modesta: in generale segue il parere del presidente: anche quest'anno, credo, Binni.⁶⁸

Viene quindi rivelato un sistema di pesi e contrappesi, da cui nessuno esce immune e dove ha forza il gioco delle parti. Bisognerebbe affidarsi alle relazioni interne delle riunioni della giuria, laddove esistenti, per documentare l'effettivo dibattito che, dopo uno slittamento nell'assegnazione del premio alla fine di agosto (dovuto a cause non meglio precisate), proclama vincitrice *La vita in versi*. La lettera di Forti che conclude lo scambio su questa vicenda, datata – come si diceva – 7 settembre 1965, riporta solamente la gratitudine espressa da lui medesimo e dal “suo” autore, per il lavoro di mediazione svolto appunto da Baldacci e per il riconoscimento ad esso seguito⁶⁹. Questo tipo di scambio potrebbe inficiare in qualche modo la trasparenza e – per così dire – la regolarità stessa dei processi di valutazione dell'opera, se la si estrapola comunque dalla definizione di un impianto teorico per cui la scelta di un autore risulta commisurata all'idea di poesia propria del critico. Dalla stessa corrispondenza con Baldacci, in due diverse occasioni, è possibile ricavare alcuni suggerimenti utili in quest'ultima direzione. Nella lettera del 9 luglio 1971, invitato ad una collaborazione per l'«Almanacco dello Specchio», Baldacci scrive all'amico:

Caro Marco,
ho visto le poesie del Villa che hanno certamente la loro grazia. Un'ingenuità (fittizia ma non sgradevole) e anche buona dose di bizzarria e d'imprevisto. Ma io penso che un'introduzione, in un almanacco come il vostro, dovrebbe essere il documento di un'affinità sostanziale fra il critico e il poeta con una precisa dichiarazione di voto che vanga [valga] a dire: io la poesia, oggi, lavedo [la vedo]

⁶⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Luigi Baldacci a Marco Forti, 2 luglio 1965, datt.

⁶⁹ Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Marco Forti a Luigi Baldacci, Milano, 7 settembre 1965, datt: «Voglio ancora ringraziarti per il Premio che avete dato a Giudici. Ne sono stato estremamente contento e anche Giudici, che ho visto di ritorno a Milano dopo il Premio, è pieno di gratitudine per tutti voi».

un po' così. Perciò, seppure potrei recensire favorevolmente il libro, non mi sento di prefare la mostra personale; che sono un po' due cose diverse.⁷⁰

Nel declinare l'invito alla partecipazione critica in una sede prestigiosa quale l'«Almanacco», Baldacci pone l'attenzione su un concetto di critica evidentemente non estraneo allo stesso Forti. In particolare, questa idea di “comunione” o di “riflesso” tra il poeta e il critico, torna al centro di un'altra scrittura di Baldacci, il quale infatti, in data 20 dicembre dello stesso anno, torna a dire:

In fondo la nostra professione si riduce a un'ipotesi modale: si scrive come se, si legge come se, si parla come se. Non è che la poesia sia una finzione, come dicono oggi taluni; lo è prima di tutto la nostra vita. Ma forse proprio in questa finzione c'è un pizzico di eroismo. Tutto sta nell'essere coscienti del gioco che stiamo conducendo, come lo sei tu, e anch'io credo. Altrimenti anche questa nostra funzione viene a cessare.⁷¹

Oltre ad una evidente predisposizione al valutare e selezionare le opere di cui occuparsi e di cui farsi promotori anche sulla base di un «gioco» che non è propriamente quello della letteratura, se ne ricava un'idea di critica tessuta nel sottile intreccio di sensibilità e competenza degli strumenti d'esame. Doti peraltro affini a quelle dimostrate da Forti, se già nel 1957 Giorgio Caproni, ringraziandolo per un articolo sul *Passaggio d'Enea* (Vallecchi 1956) apparso su «Paragone», denotava – in questo senso – l'estrema e partecipe attenzione del critico:

mi pare che tu abbia saputo usare bene i due cavalli della pariglia (intelligenza critica e sensibilità: e c'è chi quest'ultimo non lo possiede) senza che l'uno prenda il sopravvento sull'altro.⁷²

Un equilibrio, dunque, che si rivela in modo particolare nel rapporto e nella scelta degli autori chiamati a partecipare alla collana dello Specchio, e che trova conferma nel rapporto documentabile con Gian Piero Bona e Cesare Viviani (per citare due casi relativi agli estremi cronologici della direzione di Forti). Bona, come si è detto in precedenza, attraverso la corrispondenza scheiwilleriana, aveva già pubblicato *I giorni delusi* con Mondadori nel 1955, quando nel 1965 invia a Forti un nuovo manoscritto in lettura: lo slancio di Bona, tuttavia, incrocia le sorti un po' dubbie del “Tornasole” che, di fatto, verrà chiuso di lì a poco e l'unica collana di poesia tornerà ad essere “Lo Specchio”. Nonostante questo, Forti dimostra una lettura attenta e una buona

⁷⁰ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Luigi Baldacci a Marco Forti, Milano, 9 settembre 1971, datt.

⁷¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Luigi Baldacci a Marco Forti, Milano, 20 dicembre 1971, datt.

⁷² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Giorgio Caproni a Marco Forti, Roma, 22 marzo 1957, datt.

disposizione nei confronti dell'autore, tanto da manifestare l'intenzione di passare il manoscritto ai lettori esterni, in modo da averne un parere formato. La risposta di Forti, infatti, tende a rilevare in quale misura nel critico si fonda da una parte la coscienza intellettuale del lettore di professione, e dall'altra la necessità di ottemperare ai meccanismi di produzione del libro.

Caro Giampiero,

come ti avevo assicurato ho letto il tuo manoscritto. Si tratta di un libro a cui non mancano le qualità letterarie e una sincerità di discorso nel senso del magico, dell'affatturato, dell'esoterico che già si poteva intuire dai tuoi precedenti versi. Qui mi pare che tu sia veramente "marcito" [...] e sono d'accordo che in questo senso il libro è un passo avanti sugli altri. C'è meno letteratura di un tempo, e in cambio più autobiografia (se pur traslata, camuffata, mascherata, ecc.); c'è meno arte di un tempo, a mio parere un discorso che tocca più nel vivo e perfino nelle viscere. È un libro che mi irrita ma mi prende in qualche modo, di fronte a cui si può reagire sia in senso morale che in senso estetico; ma è un libro che mi pare di prendere sul serio e da discutere sia sul piano personale che editoriale. Ti dirò che ci sarebbe da cavarne un florilegio notevole di immagini, di battute, di alzate di umore, di segni di autentica letteratura e anche di autentica vanità da parte tua, ma si tratterebbe comunque di tracce di un autentico risultato. In conclusione: il libro mi interessa abbastanza e io sarei del parere, se tu sei d'accordo, di accettarlo "ufficialmente" come libro presentato alla Mondadori e darlo in lettura a qualcun altro in modo da avere una pluralità di giudizi in proposito. Questa è la prassi e tale dovrà essere anche per il tuo libro.⁷³

La scelta di un poeta cade quindi sotto l'egida del "senso" e della "ragione", laddove la prospettiva etica – e qui si rafforza l'impulso sereniano – coincide col rilievo e l'incidenza di una scrittura poetica rispetto alla tradizione passata e presente. Il gusto che se ne ricava – e per questo si potrebbero citare poeti come Giudici, Spaziani, Majorino e Betocchi, che in quegli anni vengono stampati – rispetto alla proposizione di un canone editoriale, prevede quindi diverse contropunte che a livello stilistico traducono il proposito essenziale di privilegiare modelli di poesia il cui valore contempli, oltre appunto ad una tecnica affinata, la predisposizione a parlare della vita, in uno spazio non distante dalla capacità di attirare le emozioni del pubblico.

Considerazioni, queste, che sono riscontrabili appieno in due carte contenute nel fascicolo dedicato a Cesare Viviani. La prima, senza datazione ma indicizzabile secondo la numerazione apposta dallo stesso Forti, è rappresentata da una lettera dattiloscritta di Viviani all'amico, nella quale, ponendo mente alla sua attività sia critica che editoriale, il poeta scrive:

⁷³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 4, fasc. 25, Marco Forti a Gian Piero Bona, Milano, 27 ottobre 1965, datt.

la tua esigenza di autonomia del testo non diventerà mai quell'autonomia sbandierata dagli struttural-semiotici, perché in loro questa autonomia diventa etichetta, ideologia, programma, nuovi pesi e pregiudizi sul testo. Allora l'autonomia che tu scegli è quella più vera: è legata alla prassi, è affermata e aperta dalla prassi e non è mai chiusa da nessuna astrazione. È originalità e, in quanto è continua avanzata che fa a meno dei comodi ripari delle formule collaudate, assomiglia molto alla ricerca poetica. Insomma questa apertura della "esemplarità individuale" in una prassi corale e sociale che non si fa chiudere in definizioni ideologiche è una posizione eccellente.⁷⁴

Addirittura Viviani arriva a paragonare – non senza alcune note di lusinga – il pensiero critico e il lavoro editoriale di Forti alla stessa ricerca poetica, ricorrendo ai termini per così dire "medi" della sensibilità e del rigore. Forti, a sua volta e seppure a distanza di tempo, non manca di riconoscere a Viviani le doti di una poesia che proprio su questi estremi si rivela senza mezzi termini nell'incontro tra la soggettività del lirismo e una tensione capace di travalicare l'io nella dimensione della corallità. Riprendendo gli argomenti di una conversazione telefonica e di una precedente missiva, allora, Forti si rivolge così a Viviani, in data 16 ottobre 1991:

conosco la tua misura nel comportamento letterario, che ti fa differire dalla maggior parte dei tuoi colleghi. I quali, è vero, si agitano molto più di te, scrivono articoli su tutto e su tutti, che nella maggior parte dei casi andranno dimenticati, io non parlavo di questo, ma solo dei versi nei quali sei quantitativamente fertile e creativo, più di altri tuoi colleghi per tua fortuna. Siccome, in questo campo, hai raggiunto esiti importanti nella tua parabola personale e in quella della tua generazione, la mia raccomandazione era solo un amichevole suggerimento a che tu non abbandonassi la via "difficilior" seguita finora, e che arrivando a un'età più matura, può trovarsi minacciata dalla cifra dei raggiungimenti già ottenuti.⁷⁵

L'invito da parte di Forti ad una presa di coscienza da parte del poeta verso i doveri della scrittura, si inserisce non solo nell'orbita dell'effettiva corrispondenza in termini editoriali e d'interesse da parte dell'editore – si ricorda che l'attività poetica di Cesare Viviani è legata a Mondadori a partire da *L'amore delle parti* (1981), fino agli esiti di *Una comunità degli animi* (2000) – quanto anche in relazione alla distanza che viene posta tra l'autore in causa e la «la maggior parte dei [suoi] colleghi». La «via "difficilior"» indicata da Forti, sta in quell'aperto dialogo che le scritture devono necessariamente instaurare sia con la tradizione che con la tradizione del presente, senza ridursi nella dimensione di un'avanguardia impraticabile oltre i termini della propria

⁷⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 23, fasc. 659, Cesare Viviani a Marco Forti, datt. (la lettera non presenta alcuna datazione congetturabile, nell'insieme, solo sulla base della numerazione apposta nell'ordinamento delle carte dallo stesso Forti).

⁷⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 23, fasc. 659, Marco Forti a Cesare Viviani, 16 ottobre 1991, ms. (si tratta della bozza preparatoria, in carta bloc-notes quadrettata, cui si congetture sia seguita una redazione dattiloscritta, peraltro non documentata).

durata. In questo senso, proprio a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, verrà introdotta nel catalogo di Mondadori la collana “Oscar. Poesia del Novecento”, attraverso la quale viene dato avvio, almeno in campo editoriale, alla canonizzazione di alcuni autori che si sono affermati nella seconda metà del secolo e di generazioni che si alternano fino a quella nata intorno agli anni Quaranta⁷⁶.

Di fatto, il discorso intorno alle carte di Marco Forti che si è cercato di articolare – senza l'intento peraltro di esaurirlo – muove in una direzione ben precisa: riconoscere, nella formazione di una collana di poesia, delle costanti e dei parametri di conformità che riguardano tanto una figura come quella del direttore di collana, quanto la temperie culturale (con i relativi esempi di poesia) di cui l'insegna editoriale si fa portatrice. Questi primi rilievi effettuati sui materiali custoditi presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, appaiono meritevoli di approfondimento sia da un punto di vista critico che ideologico, specie laddove si possa mettere in relazione l'attività delle case editrici con l'affermarsi costitutivo di un canone, per quanto fisiologico e relativo. Ciò sia detto, in specie, pensando a quanto sostiene Sebastiano Addamo in un volumetto di quasi-memorie edito da Scheiwiller nel 1991, in cui – a mezzo dell'identificazione della figura dell'editore con quella del direttore di collana cui si rivolge l'attenzione – rileva:

In fondo, anche gli editori sono «esseri umani»: hanno intelligenza, arbitrio, euforia e ombrosità; perfino immaginazione. Fanno parte necessaria di un giuoco a perdere, dialettico e infinito; tutto sommato, fantasmagorico. In questa fine di secolo che assiste alla mutazione antropologica di una civiltà – quella del libro – che si va spegnendo nello sfrigolio e sfolgorio delle immagini, nella dissipazione di una riproducibilità che non è solamente iconografica, anche gli editori appaiono simili a sentinelle disperate tra avamposti perduti.⁷⁷

⁷⁶ Si susseguono, in questa prospettiva, nella succitata serie degli “Oscar”, fino ad arrivare ai giorni nostri: E. Pagliarani, *I romanzi in versi*, Mondadori, Milano 1997; D.M. Turoldo, *Il grande male*, ivi 1998; A. Porta, *Poesie. 1956-1988*, a cura di N. Lorenzini, introduzione di M. Cucchi, ivi 1998; A. Parronchi, *Diadema. Antologia personale 1934-1997*, ivi 1998; A. Zanzotto, *Poesie. 1938-1986*, a cura di S. Agosti, ivi 2000; M.L. Spaziani, *Poesie 1954-1996*, ivi 2000; M. Cucchi, *Poesie. 1965-2000*, postfazione di A. Donati, ivi 2001; B. Cattafi, *Poesie. 1943-1979*, a cura di V. Leotta e G. Raboni, ivi 2001; V. Lamarque, *Poesie. 1972-2002*, introduzione di R. Dedola, ivi 2002; D. Bellezza, *Poesie. 1971-1996*, a cura di E. Pecora, ivi 2002; L. Erba, *Poesie. 1951-2001*, a cura di S. Prandi, ivi 2002; C. Viviani, *Poesie. 1967-2002*, introduzione di E. Testa, ivi 2003; V. Zeichen, *Poesie. 1963-2003*, introduzione di G. Ferroni, ivi 2004; N. Risi, *Di certe cose. Poesie. 1953-2005*, introduzione di M. Cucchi, ivi 2006; G. Neri, *Poesie. 1960-2005*, introduzione di M. Cucchi, ivi 2007; A. Bevilacqua, *Le poesie*, a cura di A. Bertoni, ivi 2007; G. Majorino, *Viaggio nella presenza del tempo*, ivi 2008; M. De Angelis, *Poesie*, introduzione di E. Affinati, ivi 2008; R. Sanesi, *Poesie. 1957-2000*, a cura di R. Cremante, ivi 2010; G. Testori, *Poesie. 1965-1993*, a cura di D. Rondoni, ivi 2012; F. Buffoni, *Poesie. 1975-2012*, introduzione di M. Gezzi, ivi 2012..

⁷⁷ S. Addamo, *Racconti di editori*, Libri Scheiwiller, Milano 1991, pp. 10-11.

1.3 *Strutture di veicolazione e di raccordo*

Le considerazioni addotte sull'attività editoriale di Marco Forti, ci riconducono – anche attraverso le parole di Addamo appena citate – alle prospettive e alle funzioni precipue degli intellettuali, dei critici e dei poeti all'interno delle case editrici e, più precisamente, alla definizione delle collane di poesia come possibili “micro-canoni” individuativi di alcune tradizioni del presente e di alcune poetiche del contemporaneo. Un panorama sempre più costellato di nuove fioriture, se si tiene conto del notevole incremento, in termini anzitutto numerici, delle case editrici che dedicano una specifica attenzione al settore poesia⁷⁸. Per non incappare in una sterile elencazione è possibile, con un certo margine di affidabilità – dato dai rilievi e dai riscontri che successivamente verranno dettagliati – affidarsi ad alcuni bilanci, brevi ma sostanziali per le indicazioni che contengono e per i contenuti cui rimandano. Del resto, ci si basa sulla consapevolezza che, come scrive Alberto Cadioli,

Studiare il legame che unisce la letteratura all'editoria significa [...] porre al centro dell'attenzione alcune istanze fondamentali dell'esperienza letteraria – la scrittura, la trasmissione a un lettore, la lettura – e riconoscere che la figura dell'editore assume il ruolo rilevante di operare direttamente nel processo di trasformazione del testo (di un autore contemporaneo o di uno scrittore del passato) in un libro che, alla scrittura, aggiunge altri elementi – spesso altre forme di scrittura non dell'autore, sulla copertina, nei preliminari, nelle alette risvolti – che sono portatori di senso e possono orientare la lettura.⁷⁹

Il libro, dunque, come struttura di veicolazione e di raccordo, diviene un punto di riferimento imprescindibile, in quanto oggetto di per sé e oggetto di uno studio compositivo portatore di senso. Per questo, Cadioli arriva a segnalare l'esigenza di un'«ermeneutica editoriale»⁸⁰, determinante e determinata rispetto alla costituzione di un ordine tassonomico per le scritture (poetiche e non), che deriva in buona misura dalla loro collocazione o mancata collocazione editoriale.

Elio Pecora, facendo una stima delle pubblicazioni di poesia rilevanti negli anni Novanta sull'annuario «Poesia 2002-2003» diretto da Giorgio Manacorda, mette bene in evidenza ciò che andiamo considerando, aprendo l'elenco degli editori da lui raccolti ad una cerchia ben più ampia di quelli solitamente ritenuti istituzionali per la loro diffusione e il riscontro critico che ne deriva – anche e soprattutto – su quotidiani e riviste (Mondadori, Einaudi, Garzanti). La constatazione di partenza è la seguente:

⁷⁸ Per un riscontro effettivo ed immediato di questi dati si rimanda alla consultazione dei *Cataloghi degli editori italiani* pubblicati annualmente dall'Associazione Editori Italiani, stampati dall'Editrice Bibliografica di Milano annualmente fino ad oggi a partire dal 1990.

⁷⁹ A. Cadioli, *Introduzione all'edizione economica*, in ID., *Letterati editori* (1995), NET, Milano 2003, p. II-III.

⁸⁰ Ivi, p. IV.

Il numero di libri di versi pubblicati nell'ultimo decennio è più che considerevole: lo sanno bene i redattori delle pagine letterarie, i critici, i giurati dei premi anche terziari, i lettori avveduti. Non sono mancate le antologie, tutte o quasi tutte discutibili per la poca corrispondenza fra le premesse dell'esegeta e le scelte degli autori e delle opere. Quanto alle riviste, in diverse hanno dato spazio a nuovi autori e a riflessioni critiche. [...] Dunque, se di «scrittura che va a capo» ne è stata pubblicata abbastanza, solo chi abbia letto o almeno scorso tutto potrà onestamente pronunciarsi su quanto ne è derivato a quella che chiamiamo poesia. Pure, dati per scontati parzialità ed errori, non è azzardato affermare che, nell'ultimo decennio, quel raro bene si è mostrato più di una volta. Bastino i libri di Luzi, di Loi, della Merini, di Raboni, di Isgrò, di Bandini, di Erba, le conferme di Umberto Fiori, di Antonella Anedda, di Bianca Tarozzi, gli esiti dei più giovani, ma già verso i quarant'anni, fra i quali Febbraro, Deidier, Palmese, Marotta.⁸¹

Se neanche Pecora si esime dal mettere nero su bianco un elenco dei poeti tra i più rappresentativi degli ultimi anni (secondo il suo personale gusto e con riferimento a generazioni anche distanti fra loro), d'altronde proprio attraverso i nomi indicizzati è già possibile tracciare un panorama ondivago, che fa da specchio alla realtà di case editrici diverse e tra loro più o meno collegate.

I nomi di Mario Luzi e Giovanni Raboni, seppure con pesi e misure diverse, ci riconducono a modelli e vicende editoriali che culminano per entrambi nella pubblicazione di volumi complessivi proprio in questo decennio (l'«Elefante» Raboni nel 1997, il «Meridiano» Luzi nel 1998), confermandone così l'accesso editoriale a livello di scritture canoniche, già appannaggio di una tradizione affermata e rilevante all'interno della storia poetica del Novecento. Percorsi che, se per Luzi trovano una piena corrispondenza nella più borghese delle case editrici meneghine⁸², ovvero Garzanti⁸³, secondo un modello esclusivistico di «politica d'autore» (non diversamente,

⁸¹ E. Pecora, *Editoria e riviste di poesia*, in G. Manacorda (a cura di), *Poesia 2002-2003. Annuario*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003, p. 33.

⁸² In un suo scritto, Vincenzo Bagnoli ci suggerisce questa idea calzante relativa alla politica editoriale di Garzanti: «La collana di poesia di Garzanti [...] vede il prevalere (ma siamo sempre alla rozza statistica) di una piana scrittura «borghese» da medio Novecento (in tutti i sensi; sul versante in lingua come su quello dialettale): attenta alla quotidianità e misurata, sa in qualche caso essere accattivante, ma rischia sempre di risolversi in un fatto troppo privato per interessare l'eventuale lettore, se non addirittura di stancarlo con la marea disorganica di piccoli fatti, di commenti non particolarmente originali, di dettagli che, se danno il tono del vissuto, presentati in questa maniera facile, corrente (come se un libro di poesia dovesse farsi da sé, con l'accumulo appunto diaristico e il solo filo della personale trama esistenziale) risultano così ovvi da deludere l'attenzione concentrata che si riserverebbe a un verso» (Cfr. V. Bagnoli, *La poesia italiana alla svolta del secolo*, «L'Informazione Bibliografica», n. 4, ottobre-dicembre 2001, p. 507).

⁸³ Il decennio per Mario Luzi si apre con la pubblicazione, nella collana di classici contemporanei della BUR, curata da Raboni e Cucchi, di *L'alta, la cupa fiamma: poesie 1935-1985* (1990), e prosegue con l'uscita presso Garzanti dei «capitali» *Fraasi e incisi di un canto salutare* (nello stesso 1990), *Viaggio celeste e terrestre di Simone Martini* (1994), *La Passione. Via Crucis al Colosseo* (1999), *Sotto specie umana* (1999). Una vera e propria «politica d'autore» quella che lega Luzi alla Garzanti, se si contano –

peraltro, dall'esperienza di Fernando Bandini⁸⁴), nel caso di Giovanni Raboni, invece, descrivono una discontinuità editoriale che forse segue – almeno in parte – l'attività di collaboratore e di consulente del poeta presso le case editrici che pubblicano le sue opere⁸⁵. Parallelamente a questa *climax* che ha portato i due autori in una posizione di rilievo nel canone contemporaneo, si è assistito altresì ad importanti manifestazioni, più o meno tardive, e più o meno esplicite, unite ai riconoscimenti ad essi accordati: di fatto, Luzi, il 6 marzo 1995, è uno dei quattro poeti (assieme ad Attilio Bertolucci, Piero Bigongiari ed Edoardo Sanguineti) a portare la poesia in Parlamento, leggendo i propri versi alla Camera dei Deputati, presieduta allora dall'On. Irene Pivetti (che si era affidata a Nicola Crocetti per l'allestimento della manifestazione)⁸⁶. Un investimento

oltre ai citati volumi – i titoli usciti nella collezione “Teatro”: *Io, Paola, la commediante* (1992), *Teatro* (con postfazione di Giancarlo Quiriconi, 1993) *Felicità turbate* (1995), *Ceneri e ardori* (1997). E non bisogna dimenticare la quinta edizione garzantiana di *Tutte le poesie* (1998), nonché la coeva uscita, segnalata nel testo, de *L'opera poetica* nei “Meridiani” Mondadori, a cura di Stefano Verdino. Una bibliografia, quella luziana qui indicata, che non esaurisce per intero la produzione poetica edita negli anni Novanta, né si propone di esaurirla quanto semmai di rilevare, per l'appunto, la continuità che lega l'autore alla casa editrice.

⁸⁴ Negli anni Novanta Bandini pubblica due raccolte con Garzanti: *Santi di dicembre* (1994) e *Meridiano di Greenwich* (1998).

⁸⁵ Gli anni Novanta per Raboni si aprono con la pubblicazione di *Versi guerrieri e amorosi* (Einaudi 1990), dopo il riassuntivo *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987* uscito per Mondadori nel 1988. Seguono: *Ogni terzo pensiero* (Mondadori 1993 – Premio Viareggio per la poesia) e *Quare tristis* (ivi 1998). Mentre nel mezzo cade la pubblicazione dell'“Elefante” Garzanti di *Tutte le poesie 1951-1993* (1997).

⁸⁶ Per una rassegna stampa dell'evento si segnalano i seguenti articoli (in ordine cronologico relativamente alle testate dei quotidiani): A. Troiano, *I poeti alla corte di Irene*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1995; *Montecitorio serata in versi*, «la Repubblica», 19 febbraio 1995; L. Laurenzi, “*Io poeta emozionato nel palazzo del potere*” [intervista a A. Bertolucci], «la Repubblica», 20 febbraio 1995; “*Pivetti maschilista*”, «Corriere della Sera», 1 marzo 1995; “*Siamo discriminate*”. *Le poetesse contro la Pivetti*, «la Repubblica», 1 marzo 1995; *Pivetti: 6 marzo festa della poesia*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1995; L. Laurenzi, *Una rosa per Irene*, «la Repubblica», 4 marzo 1995; M. Serri, *Poeti a palazzo. Quelli che hanno detto no*, «La Stampa», 4 marzo 1995; *Pivetti porta la poesia alla Camera*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1995; L. Laurenzi, *Il palazzo celebra i poeti italiani*, «la Repubblica», 7 marzo 1995; M. Gramellini, *Poeti in transatlantico tra applausi e sbadigli*, «La Stampa», 7 marzo 1995. Si segnala inoltre che su «Poesia», diretta appunto da Nicola Crocetti – che della manifestazione è organizzatore e curatore nella scelta dei poeti –, viene pubblicato un ampio dossier sul numero di marzo di quell'anno. Le parole di Crocetti, che descrivono il senso dell'iniziativa, ci appaiono a tal riguardo interessanti: «se la poesia fosse soltanto questo, se nel suo corpo musicale non si nascondesse persino il sogno di un'ora comune, che l'idea che scrivere e leggere siano davvero un atto di pietà, il gesto che ci insegna a convivere, a ricordare, a rispettare il proprio e l'altrui destino; insomma, se la poesia non volesse dichiararsi civiltà, la promessa di una lingua e di una passione concesse ad ognuno di noi, per edificare, per continuare a scrivere il valore di un'appartenenza civile al di qua del sangue, oltre il dolore; ebbene anche se la poesia diventerebbe ben poco, sarebbe un'inutile attesa rispetto alla ricerca di verità e di giustizia di ogni uomo» (N. Crocetti, *Il gesto che ci insegna a vivere*, «Poesia», n. 82, marzo 1995, p. 5). Sulle questioni relative alla scelta e – di converso – all'esclusione in particolare di poetesse dal novero degli scrittori convocati a Montecitorio, è ancora Crocetti a specificare: «L' amarezza della Spaziani e di altre poetesse e' comprensibile, ma non ha senso porre la questione in termini di maschi o femmine. In via

civile, tanto sconosciuto alla poesia degli ultimi anni per la risonanza stessa dell'evento, quanto indicativo del riconoscimento di alcune forme di poesia – pur diverse tra loro – all'interno della società, e in dialogo con essa. Non bisogna altresì dimenticare che nel giugno dello stesso anno, Luzi viene insignito del “Premio Viareggio Internazionale”, certo tra i più prestigiosi riconoscimenti per la poesia nella congerie della “premiopoli” italiana⁸⁷. Per quello che riguarda Raboni, e sull'onda di ciò che si è appena segnalato in merito alle questioni della “funzione” del poeta all'interno della comunità civile (nonché alla sua istituzionalizzazione), si potrebbero aggiungere alcune parole di Franco Cordelli che, recensendone il “Meridiano” de *L'opera poetica* (Mondadori 2006), mette in evidenza i caratteri di contiguità e di impegno rappresentati da Raboni, in quel particolare settore di militanza, in fondo, che è l'editoria. Prendendo spunto da una suggestione contenuta nello scritto di Andrea Zanzotto che accompagna il volume mondadoriano di tutte le poesie di Raboni – in cui si dice appunto della sua «grandiosa impresa di operatore culturale»⁸⁸ –, Cordelli si sofferma a riflettere sostenendo che

Questo aspetto della presenza di Raboni, che fu discusso e gli generò qualche risentimento (il Re censore), mi sembra peculiare. Non penso al suo carattere lombardo, alla sua alacrità di uomo con le maniche sempre rimboccate; e non penso neppure a quanto di cruciale, in senso psichico e spirituale, vi è in questo tratto [...]: l'idea della pietas, ereditata da Manzoni, e l'idea della salvezza, non personale, ereditata da Clemente Rebora. Penso in termini per così dire sociologici. Che cosa è stato il poeta del Novecento? Che tipo di personaggio era? Che cosa egli faceva, oltre a comporre poesie? È stato tre tipi umani o, appunto, sociali: il

teorica e' stato posto il problema se si dovesse invitare anche una poetessa, ma alla fine si è concluso che, su tutto, doveva prevalere solo il prestigio». Da tale appunto, contenuto nell'articolo comparso sul «Corriere della Sera» del 1 marzo 1995, si coglie il senso di quanto affermato nella nostra trattazione circa l'ufficialità riconosciuta, in quest'occasione a scritture appunto – pur nella loro diversità – riconosciute come canoniche e così radunate in un contesto di alta divulgazione.

⁸⁷ Cinzia Tani ha pubblicato nel 1987 un interessante indice dei premi letterari disseminati per l'Italia, con dovizia di profili storiografici, raccogliendoli in un volume intitolato, non a caso, *Premiopoli. Un indice ragionato dei premi letterari* (Mondadori). Tani non si limita, tuttavia, a compilare un “vademecum” delle rassegne e delle iniziative più o meno istituzionalizzate, quanto piuttosto cerca di ricostruire i caratteri e gli ambienti culturali, rendono ragione di scelte e parametri valutativi secondo i quali vengono assegnati i giudizi e i compensi – sostanziosi o meno – alle opere sottoposte alle giurie.

⁸⁸ A. Zanzotto, *Per Giovanni Raboni*, in G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2006, pp. XII-XIII. Un'affermazione, quella riportata nel testo, che si potrebbe ampliare fino a congiungerla all'aperta e unisona constatazione che chiude – anche se in forma quasi privata – l'intervento di Zanzotto, completando l'immagine del Raboni uomo e poeta: «Vero maestro senza averne l'aria, lavoratore fino al limite delle forze, esempio e sostegno a chi si ponesse sulla via sempre più difficile della letteratura, egli ha lasciato un grande vuoto anche per quanto mi riguarda, perché i nostri incontri in occasioni culturali e non solo sono stati numerosi e sempre fecondi. E certamente, per quanto io ho misurato di vero nel mio rapporto con lui, i fermenti onnipresenti nella sua multiforme opera saranno lungo i tempi vitale riferimento per un'interpretazione anche pragmatica della letteratura anche per una sua presenza autentica in una società sempre più cangiante e labirintica» (ivi, p. XVIII).

poeta-poeta, mai toccato dai commerci mondani (Penna, Zeichen); il poeta-professore, colui che scioglie la sapienza in musica (Ungaretti, Luzi); il poeta-militante, colui che scende in campo per combattere la battaglia politica e sociale (Montale e Pasolini, che non si amavano poiché ignoravano quanto fossero simili; Sereni, il maestro, e Raboni, l'allievo). A proposito di Sereni e Raboni occorre aggiungere che in questo particolare settore della militanza, sono gli ultimi due poeti che si sono spesi in un campo delicato come quello editoriale, dove si è direttamente responsabili non più di se stessi, ma degli altri, anzi delle generazioni a venire.⁸⁹

Cordelli parla di Raboni coniugandone il duplice ambito produttivo (editorialmente e poeticamente inteso), ma in fondo parla dell'economia della cultura del nostro tempo. Un'economia che non può prescindere dal ruolo di un "impegnato" come Raboni, che si è dimostrato attraverso le attività editoriali da lui promosse al servizio della letteratura *tout court* – pur con le sue ragionevoli idee e gusti: per Mondadori (nel comitato di lettura de "Lo Specchio"), per Garzanti, per Guanda (che cercò di rendere gemella a Mondadori, in senso espansivo, specie con la pubblicazione dei tre "annuari" di poesia, tra l'80 e l'81, così affini all'«Almanacco dello Specchio»⁹⁰), e poi in ultimo per Marsilio, la cui collana di poesia – come detto altrove – ha diretto nel corso degli anni Novanta. E come dividere, dunque, l'industria dalla poesia? Basta affidarsi ad una nota di commento meritoria o accusatoria? Dalle parole di Elio Pecora si è cercato di ricavare almeno qualche spunto utile alla riflessione, che certo devono implicare tutti i meccanismi e il dispiegamento di conoscenze anche minimali o marginali degli ordini e dei sistemi editoriali. Bisogna muoversi intorno alla poesia, scovarne evidenti movimenti, e non ridurre tutto al gioco delle fazioni: semmai sbrogliare le reti e poi lasciare che così ciascuno dei poeti si muova libero in un mare – quello della critica, assai vasto pure quello – a cui solo il corso della tradizione porrà dei solidi confini. Diversi ad esempio sono i casi, editorialmente più complessi, di Franco Loi e Alda Merini citati dallo stesso Elio Pecora, e accolti per vie diverse nel novero della tradizione poetica recente, ma che non hanno goduto di una continuità a livello pubblicistico pari a quella degli altri due poeti appena esaminati. La vicenda editoriale di Loi presenta articolazioni non prescindibili dai risvolti critico-teorici circa i termini di "simbolo" e "allegoria", narratività e lirica, propri del dibattito che si è visto prender

⁸⁹ F. Cordelli, *Raboni. L'ultimo dei classici*, «Corriere della Sera», 10 settembre 2006.

⁹⁰ Nella quarta di copertina di *Poesia Uno*, a cura di M. Cucchi e G. Raboni, Guanda, Milano 1980, si legge infatti: «POESIA UNO è il primo numero di una nuova pubblicazione con la quale Guanda prosegue e rinnova un lavoro di mediazione attiva tra poesia e pubblico iniziato mezzo secolo fa e svolto ininterrottamente attraverso collane divenute classiche sotto il segno e il simbolo della Fenice. L'iniziativa si propone – alternando con un ritmo semestrale volumi dedicati all'Italia e volumi dedicati ad altre aree linguistiche – di fornire ai lettori un continuo, agile, puntuale aggiornamento e una vasta e articolata documentazione sulla ricerca poetica di oggi e di ieri. A testi inediti dei più rappresentativi autori contemporanei si affiancheranno, in ogni numero, riproposte di autori del passato, materiali critici e una sezione che riprende esplicitamente la formula introdotta negli scorsi anni dai *Quaderni collettivi*: raccolte integrali di autori inediti o poco noti».

campo a partire dalla metà degli anni Ottanta e che qui ha i suoi riflessi su di un singolo autore, congiunti ovviamente alla sfera dialettale che distingue la prassi linguistica del poeta. Se il decennio è inaugurato nel 1992 dalla pubblicazione dell'*Antologia personale* di Loi nella collana della Fondazione Piazzolla, nello stesso anno esce *Ûmber* presso Manni (nella cui prefazione Romano Luperini dà conto di quanto nella sua poesia, per l'appunto, il simbolo dialoghi con la matrice allegorico-figurativa della dizione); quindi seguono *L'angel* (Mondadori 1994), *Verna* (Empirìa 1997), *Amur del temp* (Crocetti 1999). Lo stesso vale per Alda Merini, anch'ella inclusa tra i poeti di Manni, dopo la pubblicazione di alcuni testi su «l'immaginazione», con *La poesia luogo del nulla* (1999), quando un anno prima, grazie all'attenzione di Maria Corti, la sua poesia era stata ordinata e raccolta da Einaudi nell'antologia intitolata *Fiore di poesia (1957-1997)* (1998), mentre nel 1995 presso lo stesso editore era stata pubblicata la raccolta *Ballate non pagate*, vincitore del Premio Viareggio (sezione "Poesia") nel 1996. Altri titoli ancora della Merini vengono stampati, dando luogo ad una produzione assai vasta quanto variegata negli esiti, nelle edizioni – tra le altre – de *La Vita Felice* e Frassinelli.

Ed è proprio in questo snodo fisiologico a livello di diffusione e di mercato che lo studio della letteratura trova un aggancio e un riferimento di inevitabile coerenza nei confronti dello studio della poesia e della sua diffusione, nonché della sua relativa interpretazione. Due esperienze diversissime tra loro come quelle di Luciano Erba e Emilio Isgrò denotano la sostanziale veridicità di tale osservazione, proprio per la diversa rilevanza che la scrittura di questi poeti assume nel contesto di tendenze e tradizioni recenti. La poesia di Erba si muove su un versante pacato e solido, nei suoi esiti ormai nitidi e netti (anche nell'estro dell'ironia e della parodia), sia nell'edizione Scheiwiller di *Variar del verde* (1993) sia ne *L'ipotesi circense* pubblicata da Garzanti nel 1995: Erba, nato nel 1922, che già nel 1980 con *Il nastro di Moebius* (Mondadori), aveva dato prova di trent'anni di scrittura in versi, proprio sull'ultimo scorcio del secolo viene omaggiato della traduzione inglese de *Il tranviere metafisico*, uscito nel 1987 per Scheiwiller, e quindi riproposto nel 1998 sotto il titolo *The metaphysical streetcar conductor* nelle edizioni Gradiva dirette da Luigi Fontanella⁹¹. Singolarmente appartato Emilio Isgrò, artista visivo e concettuale che dopo la pubblicazione di *L'età della ginnastica* datata 1966 nella collana "Il Tornasole" (la più sperimentale della dirigenza Sereni in casa Mondadori), torna nello "Specchio" con *Oratorio dei ladri*, nel 1996, a trent'anni di distanza, dando prova di un dialogo mai interrotto con la poesia e con le voci (le voci della vita e del teatro) di una tradizione fermamente raccolta dal Sud. Proprio da questo dato regionalistico, e pensando ad un più generale assetto meridionale delle voci poetiche determinanti in questo contesto, certo la poesia di Isgrò non è esente né dal barocco limpido di Lucio Piccolo (di cui ricusa semmai lo slancio lirico), né dal tormento eidetico e insieme civile di Rocco Scotellaro: consanguineità che non preclude

⁹¹ Cfr. L. Erba, *The metaphysical streetcar conductor: sixty poems*, a cura di A. De Palchi e M. Palma, introduzione di L. Fontanella, Gradiva, Stony Brook 1998.

tuttavia, nel caso specifico dell'*Oratorio dei ladri*, all'esecuzione di una partitura fortemente percussiva tanto nei toni quanto nelle immagini. Dunque, se da una parte con Erba ci troviamo di fronte ad una ulteriore prova della selettività di Garzanti nei confronti di scritture poetiche strettamente "borghesi", nel taglio e nei toni per lo più tradizionalistici, dall'altra si assiste ad un'apertura mondadoriana verso il terreno della sperimentazione di Isgrò, che si può di converso collocare all'interno di una collana istituzionale come quella de "Lo Specchio", in linea con la ricerca coeva – ad esempio – del *Tetrallegro* (Mondadori 1995) di Giancarlo Majorino.

Tornando all'intervento di Pecora con cui si è aperta questa digressione, e venendo a una generazione successiva rispetto a quella di Luzi, Bandini, Erba, Isgrò, Loi, Merini e Raboni (ad eccezione dei primi due tutti nati negli anni Trenta), Elio Pecora indica una terna di nomi come «conferme»: Umberto Fiori, Bianca Tarozzi e Antonella Anedda. Una constatazione certo in linea con i nomi dei «migliori esordienti» indicati da Giorgio Manacorda nell'*Editoriale* dell'annuario in cui si trova lo scritto di Pecora⁹², ma almeno quest'occasione ci dà modo di aprire viepiù il discorso intorno a poesia e editoria. Dei tre: Umberto Fiori (1949) esordisce in versi con *Case* nel 1986, presso le edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova dirette da Giorgio Devoto, e poi pubblica altri quattro libri di poesia, tra il 1992 e il 1998 tutti con la casa editrice milanese – e indipendente – Marcos y Marcos (*Esempi, Chiarimenti, Parlare al muro, Tutti*), indici tanto di una "chiarezza" espressiva, quanto di contaminazione narrativa e prosastica – non priva di connotazioni musicali. Bianca Tarozzi, dopo *Nessuno vince il Leone* (Arsenale 1988), viene accolta nella collana di poesia di Marsilio diretta da Raboni con *La buranella* (1996), confermando, così, la tensione di una scrittura riconosciuta da Alfonso Berardinelli nel movimento della poesia verso la prosa⁹³, ma innestato altresì agli esiti

⁹² Prendendo spunto dall'abbondante saggio di Matteo Marchesini contenuto nello stesso numero dell'«Annuario» e intitolato, quasi con mania enciclopedista, *Capitoli per una storia della poesia italiana degli anni Novanta*, Manacorda scrive: «La grande quantità di poeti di cui parla Marchesini, in un furore di completezza che credo tutti apprezzeranno, non offusca la sua capacità di giudicare, distinguere e graduare secondo la qualità, o il presunto provvisorio valore. Eppure mi sono trovato a chiedermi quali sono i veri poeti, le nuove voci che hanno qualche probabilità, non dico di restare in eterno, ma almeno di seguitare a pubblicare a un buon livello, e non sono stato capace di individuarne più di sei: 1. Umberto Fiori [...] 2. Antonella Anedda [...] 3. Paolo Febbraro [...] 4. Edoardo Zuccato [...] 5. Massimo Bocchiola [...] 6. Bianca Tarozzi [...] Sei nuovi poeti possono sembrare pochi, ma in dieci anni è una "densità"» (G. Manacorda, *Editoriale*, in *Poesia 2002-2003*, cit., p. 8).

⁹³ In un passo del noto *La poesia verso la prosa*, chiariti i termini e le corrispondenze dei due termini individuati, Berardinelli scrive: «salvo qualche rara eccezione (Gregorio Scalise, le poesie più recenti di Dario Bellezza, Giorgio Manacorda, Renzo Paris, l'esordio di Giuseppe Goffredo ecc.) i migliori poeti degli ultimi dieci anni sono donne. Leggendo quello che scrivono si ha molto spesso almeno l'impressione immediata di trovarsi di fronte a qualcosa di reale e di vero, vere poesie scritte da qualcuno che ha qualcosa da esprimere. Dico queste cose nel modo più diretto e più semplice, anche perché credo che il primo compito della critica (trascurando il quale ogni critica si trasforma in un'attività inquinante, intossicante e deleteria) sia quello di dire "sì" e "no", "bello" e "brutto", e prima ancora: "reale" o "irreale". Quando una poesia c'è, quando un poeta è tale, allora se ne può parlare. Altrimenti, meglio mille volte il silenzio. Meglio l'analfabetismo che la sotto-cultura e le false attività artistiche. Ognuno potrà fare il nome degli autori che ha letto. Io per parlare degli anni che vanno dal 1975 in poi, ricordo

della lirica americana contemporanea (Lowell, Bishop, Merrill) così come alla linea meno “purista” della nostra tradizione italiana (Pascoli, Gozzano, Saba). In ultimo Antonella Anedda, cui si è fatto riferimento tra le pagine dedicate alla rivista «Poesia» per quel che riguarda i prodromi di *Residenze invernali* (Crocetti 1992): a questo libro seguono *Nomi distanti* (Empiria 1998) e *Notti di pace occidentale* (Donzelli 1999) nonché, più recentemente, nella collana de “Lo Specchio” di Mondadori *Dal balcone del corpo* (2007) e *Salva con nome* (Premio Viareggio 2012). Il ventaglio delle case editrici si apre ulteriormente, figurando possibilità nuove che dal campo dell’editoria arrivano alla discussione in sede critica. Anche se saremmo certo meno risoluti di Manacorda nel sostenere che:

[nell’ultimo decennio del secolo] i cataloghi dei grandi editori non fanno una bella figura. La parte del leone la fa Marcos y Marcos (Bocchiola, Febbraro, Fiori, Zuccato). Da Donzelli ha pubblicato Antonella Anedda, i cui libri precedenti sono sempre usciti da piccoli editori come Crocetti (che ha consentito anche l’esordio di Zuccato) ed Empiria, e Tarozzi da Marsilio, un editore medio. Tanto per essere chiari, non c’è neppure un libro uscito da Mondadori, da Einaudi, da Garzanti o da Guanda.⁹⁴

Il tono fortemente asseverativo e il giudizio di valore sembrano mediati da presupposti che si basano esclusivamente sul gusto, e su un *cliché* critico-interpretativo tanto efficace quanto sterile nei suoi risvolti ermeneutici: tuttavia un dato ci fa riflettere. Manacorda tende a far coincidere l’assenza di voci significative con dei presupposti di metodo che guardano in maniera diretta alle scelte selettive della grande editoria, e di qui lamenta l’incapacità di decifrare il direzionamento della poesia in una prospettiva che acquisti valore per le nuove generazioni. Continua infatti Manacorda:

Io credo che i lettori delle maggiori case editrici, che fossero poeti in proprio o non lo fossero, siano stati accecati dal poetichese. In altre parole, si è presa per cultura «alta» una tipica idea *mid cult* della poesia: un bovaristico mix tra aspirazione alla lirica, mancanza di idee e letture mal digerite. Si tratta di una versione alta del provincialismo. Quando il basso diventa gergale sembra alto: specialistico. Gergale nel senso di gergo poetico: qualcosa di immediatamente riconoscibile come «poesia». Il gergo confina con la griffe – se ci fossero dubbi sul fatto che si tratta di *mid cult*.⁹⁵

anzitutto le due raccolte, più note, di Patrizia Cavalli, e quelle di Marina Mariani, di Bianca Tarozzi, di Alida Airaghi. Non voglio seminare discordie: ma basterebbe confrontare le loro poesie con gli sbiaditi compitini di Cucchi, Viviani e Magrelli per capire la differenza fra una mente poetica e una mente capace solo di operazioni manipolatorie» (A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 201-202).

⁹⁴ G. Manacorda, *Editoriale*, in *Poesia 2002-2003*, cit., p. 9.

⁹⁵ *Ibidem*.

Se il riferimento primo di Manacorda va a Patrizia Valduga e Gabriele Frasca (entrambi poeti "einaudiani"), bollati secondo un criterio che relega le loro poetiche entro il metricismo di marca più o meno postmoderna, per prima cosa non bisogna dimenticare che anche Manacorda è poeta in proprio, militante nei gangli di quella scuola romana che unisce passione e scrittura (scansando forma e ideologia), con una linea rigorosa di pensiero che fa capo a Pasolini e assieme alla leggerezza icastica di Penna – per citare due nomi d'esempio. La necessità ultima, dice Manacorda, sembra quella di uscire dal settarismo editoriale dei libri più pubblicizzati, ovviando alla richiesta del mercato con una sorta di moralismo censorio. Elio Pecora dal canto suo, apre alla stagione della nuova leva dei poeti nati negli anni Sessanta, cogliendo in maniera meno netta gli esiti di una indagine periscopica, e che tuttavia si basa sull'ascolto perentorio delle loro voci. E invero, i più giovani tra gli autori citati da Pecora si incardinano negli assi meno noti dell'editoria di poesia, allargando ulteriormente il panorama delle case editrici di riferimento (coi relativi referenti) per un discorso sulla poesia degli anni Novanta. Paolo Febbraro ci riconduce ancora alla risonanza di Marcos y Marcos⁹⁶; Roberto Deidier invece si presenta organicamente nel 1995 con *Il passo del giorno* edito da PeQuod⁹⁷; Massimiliano Palmese addirittura esordisce con una edizione privata stampata da Gazebo nel 1994, mentre poi ottiene il Premio Sandro Penna con *La parola tonica* (Stamperia dell'Arancio 1996)⁹⁸; Maurizio Marotta (1963), infine, dopo la pubblicazione de *I cappotti morti* nei Quaderni di Barbablù nel 1989, e di alcune poesie sulla rivista «Lengua» di Gianni D'Elia, affida la raccolta *Il cielo dai balconi* al *Primo quaderno italiano* di Franco Buffoni (Guerini e Associati 1991). *Quaderni* che hanno ospitato, nella loro serie, anche Febbraro e Deidier. I denominatori comuni, dunque, sono presto individuabili: oltre alle presumibili scelte di gusto operate da Elio Pecora,

⁹⁶ Paolo Febbraro (1965), ai suoi esordi, ha pubblicato poesie su riviste quali «Prato pagano» (1985) e «Trame», mentre la sua prima raccolta organica – *Disse la voce* – è uscita in *Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano* (Guerini e Associati 1993), a cura di Franco Buffoni, con una nota di Gabriella Sica (già direttrice di «Prato pagano», che l'aveva quindi promosso a vent'anni), mentre il suo primo libro, *Il secondo fine*, viene stampato nel 1999 da Marcos y Marcos, nella collana di "Testi" diretta da Buffoni, e ottiene il Premio Mondello "Opera prima". Febbraro, inoltre, è collaboratore dell'*Annuario di poesia* diretto da Manacorda.

⁹⁷ Roberto Deidier (1966) – direttore del semestrale «Trame» –, pubblica le prime poesie su «Tempo presente» (la rivista fondata da Ignazio Silone) nel 1989, e nel 1991 compare tra le *Sei proposte* di «Poesia» (n. 38, 1991) – con una nota di Biancamaria Frabotta. L'anno successivo, i suoi versi vengono stampati nel *Secondo quaderno italiano* (Guerini e Associati 1992), accompagnato da uno scritto di Gianni D'Elia, che segnala al pubblico, tra i primi lettori di Deidier, Elio Pecora. Il primo libro di Deidier è del 1995: *Il passo del giorno*, edito da PeQuod con una prefazione di Antonio Prete, anche questo Premio Mondello "Opera prima", come nel caso di Febbraro.

⁹⁸ Massimiliano Palmese, fra i quattro giovani è forse il più eclettico – in termini di scrittura – data la segnalazione nel 2006 del suo romanzo *L'amante proibita* (Newton Compton), tra i finalisti del Premio Strega. La carriera poetica di Massimiliano Palmese inizia nel 1994 con *Lettere di Ganimede*, pubblicato con la casa editrice Gazebo di Firenze (diretta da Mariella Bettarini e Gabriella Maletti), e prosegue con la silloge *Plaka* uscita nel volume collettivo *7 Poeti del Premio Montale* (Scheiwiller 1996), di cui risulta vincitore. Il suo primo libro di versi è *La parola tonica* (Stamperia dell'Arancio 1996), che ottiene il Premio Sandro Penna – nella cui giuria, a tutt'oggi, è presente Elio Pecora.

questi poeti sembrano convergere anche in base alle edizioni, nonché alle curatele e quindi ai circuiti di fruizione che si rispecchiano, di volta in volta, tra le poesie e le sigle editoriali che le accompagnano. Senza pretendere di rilevare alcuna tendenza, né tantomeno un'ipotesi di tipo "generazionale", si sarebbe tentati di individuare un tratto d'unione nella lucida geometria che accomuna i versi dei quattro autori, ma il nostro discorso muove altrove. Ovvero attraverso i rendiconti, i bilanci e le "normalizzazioni" (vere o presunte) operate tanto dai critici quanto dalle case editrici.

Dal canto suo Roberto Deidier, sul primo numero dell'annuario di Manacorda «Poesia '94», parlando con tono quasi epanalettico de *Gli editori di poesia in questi anni*, rilevava la mancanza da parte delle «grandi collane» di una

impostazione [...] capace di arginare il flusso poetante della nazione letteraria filtrandone le espressioni più avanzate; con la consapevolezza anche di poter sbagliare, certamente, ma insieme con la responsabilità di disporre di uno spazio, comunque esiguo, all'interno delle logiche editoriali.⁹⁹

Dunque, Deidier rileva che se almeno fino a tutti gli anni Sessanta il giovane esordiente, così come il poeta affermato, poteva godere di certa accoglienza dapprima presso editori quali Scheiwiller, Vallecchi o la «vecchia Guanda», e quindi di una promozione anche al di fuori del circuito delle riviste di settore, con recensioni e articoli su quotidiani e riviste, negli anni immediatamente a venire, appunto, la situazione è invece mutata. Senza scadere in una «sociologia spicciola», Roberto Deidier cerca di ricordare certe questioni pertinenti all'economia letteraria:

È stato attraversato, evidentemente, un periodo discriminante, che ha lentamente controvertito alcune prassi assunte ormai a valori, ma che non ha potuto affermarle anche al di fuori dei suoi limiti cronologici. Sto riferendomi al decennio 1970-1980, al cui interno un'intera generazione ha potuto presentarsi attraverso l'ingresso privilegiato della grande editoria. Laddove i piccoli editori cominciarono a perdere la loro funzione storica, al punto da chiudere, trasformarsi radicalmente, o cessare di pubblicare esordienti, le collane di Feltrinelli, Einaudi, Guanda mostravano improvvisamente aperture insolite, e perfino «Lo Specchio» mondadoriano consentiva a Cucchi e Berardinelli di accedervi direttamente con il loro primo libro.¹⁰⁰

Deidier conferma l'ipotesi addotta da Manacorda conducendo sottilmente un discorso che va oltre il semplice dato generazionale – l'avvicinarsi delle generazioni di poeti "vecchi" e "nuovi" –, ma che guarda piuttosto in maniera inequivocabile alla direzione seguita dai direttori di collana nell'assestamento di una tradizione. E continua:

⁹⁹ R. Deidier, *Gli editori di poesia in questi anni*, in G. Manacorda (a cura di), *Poesia '94. Annuario*, Castelvecchi, Roma 1995, p. 50.

¹⁰⁰ Ivi, p. 47.

Se è vero che la piccola editoria torna solo in tempi recentissimi, e lentamente, a riappropriarsi del ruolo che aveva ricoperto (da Crocetti a Empiria, attive già a metà degli anni Ottanta, fino a Marcos y Marcos, Pegaso, Sestante – ma l'elenco sarebbe molto più lungo – e ai collettivi di Guerini e associati), i grandi hanno rinunciato all'adozione della nuova poesia, pubblicando talora autori ignoti, veri e propri outsider della versificazione, estranei al dibattito, responsabili di libri il cui contributo al panorama poetico resterà pressoché nullo, e dietro i quali spontaneismo, dilettantismo e ignoranza dell'opera altrui si mostrano attraverso scelte, registri e toni desueti, ben lontani dall'originalità che i risvolti di copertina spesso vorrebbero lasciare intendere.¹⁰¹

Attraverso Deidier è allora possibile ricongiungersi al saggio di Elio Pecora su *Editoria e riviste di poesia* da cui si è tratto spunto, con necessarie digressioni, per segnalare i cataloghi delle case editrici di poesia cui converrà prestare attenzione nel corso delle

¹⁰¹ Ivi, pp. 48-49. Tra i casi in esame, relativamente alle questioni editoriali e pubblicistiche, Deidier cita Gemma Bracco e Cristina Annino. La prima viene inserita con la sua opera prima, *Misure del tempo*, tra i titoli de "Il nuovo Specchio" nel 1993 di Mondadori, in virtù di quella «limpidezza comunicativa», unita ad esiti di «cangiante intensità lirica» – come annota l'anonimo compilatore della quarta di copertina – segnalandosi semmai nell'orbita di quella continuità petrarchista e canzonieristica la cui rappresentatività, invero mutevole nelle inflessioni e nei toni più o meno intimistici, si pone in una linea di esiguità stilistica spesso coincidente con soluzioni più o meno di "maniera" – secondo l'avviso di Deidier. Di fatto, per i lettori di poesia, il nome di Gemma Bracco rimane per lo più confinata in quest'unica pubblicazione. Diversa è la sorte di Cristina Annino, invece: segnalata da Walter Siti nel terzo volume dei *Nuovi poeti italiani* (1984) edito da Einaudi, la sua vicenda editoriale non ha vissuto di altri momenti salienti fino alla pubblicazione di *Magnificat. Poesie 1969-2009* (puntoacapo 2009). Un volume, questo *Magnificat*, dal quale si rileva non solo la consistenza di un percorso avviatosi sul finire degli anni Sessanta nella Firenze dei Quaderni di *Téchné*, promossi da Lamberto Pignotti, ma che giunge a colmare un vuoto a cui corrispondono importanti riconoscimenti sul piano specifico della scrittura. In particolare con *Madrid*, Cristina Annino si iscrive in uno dei filoni maggiormente sperimentali profilatisi nel corso degli anni Ottanta, dal momento che la pubblicazione di questo volume nelle edizioni milanesi di Corpo 10 avvicina il suo nome a quello dei più giovani Ottonieri e Frasca, ma anche dei ben più noti "novissimi" Antonio Porta, Elio Pagliarani e Nanni Balestrini. Prova dell'attenzione dedicata alla poesia di Annino sono inoltre, in ordine cronologico, il numero monografico della rivista di poesia e filosofia «Kamen'» (diretta da Amedeo Anelli) a lei dedicato nel 2001, nonché la breve quanto pregevole introduzione di Elio Pagliarani al piccolo volume *Gemello Carnivoro*, pubblicato tra "i quaderni del circolo degli artisti" di Faenza nel 2002, di cui direttore e curatore è Alberto Cippi. Partendo dai vagheggiamenti e meccanismi della migliore marca surrealista, Pagliarani conclude il suo scritto osservando: «la poesia dell'Annino non si sfoglia (o si sfoglia solo dopo, dopo una laboriosa fattività ruminazione; come del resto per ogni poesia necessaria)». Non solo, in appendice alla scelta antologica operata da Luca Benassi in *Magnificat*, si possono leggere le riproduzioni anastatiche di lettere private inviate ad Annino da poeti-critici o critici-critici, tra i quali Vittorio Sereni, Franco Fortini, Luigi Baldacci e Giovanni Raboni, datate tra il 1970 e il 1999: in particolare l'ultima, quella di Raboni, datata «Milano, 7/4/99», colpisce per la rivelata intenzione dell'allora direttore della collana di poesia di Marsilio di includere Annino tra i poeti di suddetta collezione. Un progetto che non andrà in porto, dal momento che Marsilio chiude la pubblicazione della serie in quel periodo, e la missiva risulta dunque contestuale a quell'evento. Tra Mondadori e "i quaderni del circolo degli artisti" faentini risulta evidente una discrepanza primaria in termini di rilevanza e promozione cui una certa opera va incontro, e tuttavia quanto brevemente constatato parla invece di una sproporzione rispetto agli esiti della poesia delle due autrici prese in esame.

riflessioni a seguire e, nel complesso, all'interno del nostro discorso. Se in primo piano figurano ancora Mondadori, Einaudi, Garzanti e Guanda che già avevano "dominato" quel segmento cronologico determinante – come ben evidenziato da Roberto Deidier – corrispondente al decennio tra gli anni Settanta e Ottanta, con gli anni Novanta l'attenzione deve concentrarsi anche attorno all'editoria cosiddetta "minore", di cui sono alfieri Marsilio, Donzelli, Marcos y Marcos, Crocetti, Empirìa e Scheiwiller. Del resto, senza stabilire un vero ordine di priorità, anche Elio Pecora indicizza quegli editori cui si è fatto riferimento in misura maggiore col profilarsi delle ultime generazioni poetiche, affiancando a queste ultime esperienze editoriali le pubblicazioni di Giunti (nel periodo di direzione di Enzo Siciliano), Le Lettere, Book, Campanotto, Manni, Passigli, Edimond, Stamperia dell'Arancio, Mobydick, Niebo, Feltrinelli, Fazi, Atelier, Gazebo, Melangolo, Archinto, San Marco dei Giustiniani, e, saltando fisiologicamente alcune "preferenze", Casagrande, Pironti, Interlinea, Polistampa, i Taccuini di Barbablù, fino alla Pulcinoelefante di Casiraghy. E, secondo una pretesa di completezza che non si traduce in esaustività, Elio Pecora ricorda anche le edizioni Rotundo, Braci, Corpo 10, Tracce, Scettro del Re, Ripostes, Sestante, Hortus – invero indici di un mezzogiorno spesso trascurato in poesia. Ma vedremo appunto con la trattazione a seguire come e in quale misura queste case editrici compongono la visibile complessità del romanzo della poesia dell'ultimissimo Novecento.

2. Nella fabbrica del libro. Rapporti di poesia

2.1 Per un quadro con al centro Mondadori

Con il capitolo precedente si è cercato di comporre, almeno attraverso un quadro ragionato, la complessa situazione editoriale che riguarda la poesia degli anni Novanta, senza tuttavia avanzare la pretesa di istituire gerarchie tra le varie insegne editoriali che si sono fatte portatrici, in varia misura, della produzione poetica contemporanea. Una fisiologica quanto necessaria ripartizione, infatti, prevede anche la concreta necessità di analizzare i criteri effettivi con cui una collana di poesia viene allestita e protratta nel tempo, così da dirimere alcune controversie implicite, laddove il criterio di complementarità non vale a risolvere le evidenti distinzioni rilevabili tra le case editrici, ma anzi acuisce e aumenta la frattura delineata dai modelli e dai riferimenti critici secondo cui la poesia viene pubblicata. Ritenendoci fundamentalmente impossibilitati ad esaminare per intero la mole bibliografica delle raccolte di versi stampate nell'arco del decennio, si sceglie ora di adottare un criterio selettivo che tuttavia non penalizzi i casi "illustri" difficilmente eludibili, ma relegati negli ordini dell'editoria "minore".

Punto di partenza imprescindibile sarà, per l'imponente struttura e la contiguità delle collane in cui la poesia trova uno spazio e una precisa collocazione editoriale, il quadro di Mondadori, unica casa editrice che – a nostro avviso, per la poesia – si muova nel senso di elaborazione e articolazione della contemporaneità nell'ottica di una più ampia e, potremmo dire, totalizzante tradizione. Tradizione che sembra allinearsi sul modello lirico, ma che in esso, attraverso l'esperienza e lo sperimentalismo endogeno di cui vive il linguaggio, cerca di trovare forme di approssimazione il più possibili aderenti alla realtà del presente. E con ciò si intenda che non è data alcuna forma di poesia che non conservi i criteri e i principi imprescindibili della *téchne*: semmai si potrà tentare di definire in che misura questa *téchne* abbia influito – specie nella seconda metà del secolo scorso – a perimetrare i confini del canone ufficiale, siglato dalla grande editoria, e caratterizzato dalla promozione di un linguaggio tendente alla chiarezza espressiva e alla comunicatività, con movimenti assidui di continuità tra le generazioni di poeti via via incluse. Mentre, dall'altra parte, si possono avanzare ipotesi su come si sia invece connaturata l'idea di una sostanziale anti-canonicità a quelle scritture il cui intento risulti, in maniera programmatica, ordinato secondo matrici ideologiche, e comunque non immediatamente pertinente alla sfera del "poetico".

Guardando ai rapporti diretti che legano appunto l'editoria alla costituzione di una tradizione, filologica e storiografica assieme, della tarda modernità e della contemporaneità letteraria e poetica, prima di addentrarci nello specifico dei singoli casi, si può prendere avvio dal dibattito che, verso la fine degli anni Novanta, ha trovato

una voce autorevole nella figura di Giovanni Raboni. L'1 settembre 1999 sul «Corriere della Sera» compare un elzeviro del poeta intitolato *Ma in Italia manca una vera Pléiade*, nel quale, a proposito di quanto sinora enunciato, Raboni mette in evidenza il dato di ingerenza che l'editoria è andata sviluppando, negli ultimi anni, nei confronti dell'asestamento culturale della tradizione letteraria italiana, poetica e no. Scrive infatti Raboni:

Ogni editore ha un canone per i migliori autori del nostro Novecento. Fra i compiti che l'editoria tende (e, a mio avviso, sta riuscendo) a sottrarre alla critica c'è quello di stabilire il canone degli scrittori più importanti del nostro tempo, condizionando così sia le scelte dei lettori di oggi sia, probabilmente, quelle dei lettori di domani. In che modo ci stia riuscendo è presto detto: valendosi della funzione "consacrante" di collane che sin dall'aspetto esteriore, e spesso anche dal nome, instillano nei fruitori la sensazione di non aver a che fare con degli autori qualsiasi, bensì con dei "classici contemporanei", o addirittura con dei "classici" tout court. Siamo, è chiaro, nell'ambito di quella concentrazione nelle stesse mani di tutti gli strumenti del potere culturale, a proposito della quale mi è parso più d'una volta di dover esprimere le mie riserve e apprensioni. Ma questo non significa che questa particolare prerogativa venga esercitata sempre e ovunque in modo riprovevole o dannoso.¹

Dalla constatazione di Raboni emerge in maniera inequivocabile una collusione dei sistemi di riferimento validi sia per i critici che per i lettori, mentre viene avanzata l'ipotesi per cui sia l'editoria stessa ad individuare, con scelte ed imposizioni dall'alto, i termini di riferimento imprescindibili per la determinazione del panorama letterario novecentesco. Il riferimento in positivo, a contrasto con la situazione italiana, viene colto nella veste istituzionale di una collana a carattere nazionale come la "Pléiade" francese, la quale sceglie, dice ancora Raboni, «una più che accettabile miscela di completezza e moderazione»² per la canonizzazione degli scrittori francesi contemporanei. Certo è impossibile non fare riferimento alle iniziative editoriali di Mondadori, cui Raboni di seguito si richiama apertamente, e che nel passo citato già vengono profilate sotto la dicitura dei «classici contemporanei»: oltre all'ovvia menzione dei "Meridiani", infatti, non si può fare a meno di individuare da tali parole lo stretto legame con una collana ad essa immediatamente contigua come quella degli "Oscar Poesia del Novecento", per sua stessa natura ancora più aperta alla campionatura delle voci poetiche sia italiane che straniere (gli "Oscar" sono infatti volumi economici, che puntano quindi ad una larga diffusione). L'interesse di Raboni sembra tuttavia indirizzarsi su posizioni abbastanza radicali e prospettare un'ottica d'avanzamento diversa, non strettamente legata alle esigenze di mercato (o comunque di sintesi o, meglio, di "cifra editoriale"), ma volta, in maniera esplicita, alla creazione di una collana inter o super editoriale, finanziata dallo Stato e guidata da un «comitato di saggi

¹ G. Raboni, *Ma in Italia manca una vera Pléiade*, «Corriere della Sera», 1 settembre 1999.

² *Ibidem*.

di sicura imparzialità e di provata competenza scientifica»³. Alla proposta di Raboni rispondono nei giorni immediatamente successivi (e in ordine) Massimo Bray, in qualità di Direttore editoriale Treccani, con una proposta della storica casa editrice come motore primo di una collana dedicata ai classici contemporanei italiani⁴; e Walter Pedullà che, dopo aver ricordato l'esistenza della serie "Cento libri per mille anni" attiva dal 1995 e stampata da Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato⁵, accoglie come Bray la proposta di Raboni, sottolineando quanto sia auspicabile, a suo avviso, una lettura "non univoca" del Novecento letterario, in accordo col principio per cui «Il pluralismo e l'equilibrio di più poteri sono due grandi vittorie della modernità più attuale»⁶. Di indubbio valore, all'interno del discorso che già si delineava, è la risposta a Raboni data da Renata Colorni, direttrice dal '96 della collana dei "Meridiani" Mondadori: Colorni, infatti, da una parte sottolinea i caratteri di incompiutezza e lungaggine delle monumentali operazioni editoriali finanziate dallo Stato e, parimenti, pone l'accento sui caratteri di innovazione letteraria che la molteplicità delle insegne editoriali ha garantito al grande pubblico spesso a dispetto della scarsa considerazione ad esse riservata – in via istituzionale – dalla critica accademica. Se a tali considerazioni si somma la definizione di un canone del Novecento italiano – e qui si cercano di cogliere i riferimenti precipui alla tradizione poetica –, Renata Colorni frappono la questione di una mancata predisposizione da parte del pubblico dei critici e dei lettori a riconoscersi in una *grandeur* monolitica, pur se ampiamente condivisa. A questa nota, peraltro, si deve aggiungere quanto la «definizione, certo rischiosa e problematica, di un canone letterario del nostro Novecento» risulti infine meno ovvia del previsto in seno all'organizzazione di una collana editoriale. Scrive Colorni:

In questi trent'anni la collana [dei "Meridiani"] ha pubblicato 107 autori, 178 titoli per un totale di 240 tomi. Circa 40 autori appartengono al Novecento italiano, e proprio in questa direzione sono stati recentemente intensificati gli sforzi fino a comprendere anche autori viventi: nel campo della poesia, ad esempio, alle opere

³ *Ibid.*

⁴ M. Bray, *Se la Treccani diventa la Pléiade italiana*, «Corriere della Sera», 2 settembre 1999.

⁵ Ci sembra interessante, almeno in nota, riportare come all'interno di un lavoro sulla tradizione, siano chiamati – per quello che ci interessa – poeti del secondo Novecento per una lettura affatto scontata e quantomai orbitale, specie nell'accostamento inedito di alcune personalità del tempo e della storia. Si ricorderanno, tra gli altri, in un arco complessivo che va dal 1995-96 ai giorni nostri: il volume di Luzi dedicato a Dante; l'antologia degli epistolari curata da Milo De Angelis; il Leopardi di Alfredo Giuliani; i "moralisti del Novecento" di Renato Minore; la "poesia civile e politica" di Mario Lunetta; Nanni Balestrini su Ugo Foscolo; il Pascoli di Pagliarani; il Belli di Giudici; la "poesia dialettale" scelta e introdotta da Maurizio Cucchi; il consuntivo *Dagli scapigliati ai crepuscolari* di Attilio Bertolucci; *Dall'Arcadia al Parini* di Roversi.

⁶ W. Pedullà, *Caro Raboni, il pluralismo vale anche per i classici*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1999. Relativamente alla collana dei "Cento libri per mille anni", Pedullà mette in rilievo anche la composizione del Comitato scientifico che ne dirige i lavori e di cui si dà qui notizia: Attilio Bertolucci, Nino Borsellino, Giovanni Macchia, Luigi Malerba, Aurelio Roncaglia e Rosario Villari, oltre allo stesso Pedullà.

di Sereni, Bertolucci, Caproni e Luzi stanno per affiancarsi quelle di Zanzotto e, in futuro, di Giudici e Fortini. Certo non sono tutti. Con il tempo ne faremo degli altri, colmando le lacune più vistose.⁷

L'unico nervo scoperto, quindi, non riguarda la natura dell'ente (sia esso pubblico o privato) che si fa portavoce e, in ultimo, promotore di siffatti e complessivi progetti, quanto piuttosto l'idea implicita – o il discrimine – che identifica la questione fondamentale del dibattito nel rapporto conflittuale dei due termini di “monopolio” e “democratizzazione” degli strumenti. Se l'editoria, in maniera consistente, si trova ad operare scelte che non solo rispecchiano i parametri e la verticalità del gusto e dei valori promossi, ma che parimenti puntano ad attualizzare e storicizzare la cultura e l'identità nazionale che da questa cultura deriva, lo Stato (o l'Accademia) dovrebbe a sua volta garantire, in maniera orizzontale, la vigilanza sulla scena pluriprospettica della tradizione, intesa sul piano eminentemente sincronico, operando scelte che ottemperino al massimo le possibilità di inclusione. Questo tuttavia implicherebbe, almeno nei termini di una imposizione dall'alto, la forma del monopolio, con le implicazioni di certo garantismo e altrettanta superfetazione della materia letteraria, specie quando si riferisca tale questione allo spettro di ciò che sempre più difficilmente è possibile definire come orizzonte di attesa del pubblico.

Un discorso di questo tipo si riallaccia a questioni recentemente proposte dalla stessa Colorni in un paio di occasioni sul domenicale de «Il Sole 24 Ore»: nell'autunno del 2011, addirittura, dalle pagine culturali del foglio economico, si è levato un vero e proprio sondaggio, volto a richiamare il parere degli interessati (critici, cultori o lettori, indistintamente), sulle possibilità di inclusione o – al contrario – di esclusione dalla collana dei “Meridiani”. Con un articolo del 9 ottobre, in via quasi preliminare, Colorni ha posto un interrogativo di fondo che ad un'attenta lettura non risulta soltanto estemporaneo, ma rende ragione delle mutate esigenze editoriali e culturali che investono una collana che da sempre è stata più rivolta alla selezione che all'entropia, e che ora si trova a fare i conti con esigenze nuove e quanto mai diversificate nei confronti del pubblico, sia per quello che riguarda gli autori inclusi, sia in relazione alle modalità operative attuate durante l'attività di redazione⁸. All'annuncio è corrisposto,

⁷ R. Colorni, *Ma il monopolio non s'addice all'editoria*, «Corriere della Sera», 7 settembre 1999.

⁸ Cfr. R. Colorni, *I Meridiani, classici ma anche innovativi*, «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2011: «I “Meridiani” – la collana fondata da Vittorio Sereni nel 1969 che ospita oggi quasi 400 titoli – hanno testimoniato fin dal loro apparire una grande attenzione alla contemporaneità letteraria italiana e straniera, e accostato, alternandoli sapientemente, titoli e autori della più pura classicità (Kafka e Goethe, pubblicati rispettivamente nel 1969 e nel 1970) a scrittori e poeti viventi di sicuro rilievo, sui quali tuttavia poteva essere ancora in corso un vivace dibattito critico: Ungaretti e Pound furono anch'essi pubblicati nel 1969 e nel 1970, e anzi Ungaretti inaugurò la collezione, che Sereni voleva rivolta “tanto allo studioso quanto al più vasto pubblico di chi ama le grandi letture”. Di altri autori viventi al momento della pubblicazione del “loro” Meridiano, mi basti fare qualche esempio: da Moretti alla Ginzburg, da Borges a García Márquez, da Lalla Romano a Bertolucci, da Luzi a Zanzotto, da Meneghello a Rigoni Stern, da Arbasino a Bonnefoy. E nell'orgoglio di aver offerto edizioni di assoluto riferimento, sotto il profilo critico e filologico, di classici indiscussi della letteratura universale (dai Poeti della Scuola Siciliana a Dante e

sul finale, un resoconto entusiasta della Colorni, la quale ha addirittura constatato – per quello che riguarda la poesia e la stretta contemporaneità – la possibilità di valutare in maniera concreta (e in linea con le gli intendimenti già raccolti tra i vertici editoriali mondadoriani) i casi di “meridianizzazione” di Sandro Penna e Elio Pagliarani, ricordando l'imminente uscita dei primi due volumi dedicati a poetesse di prima linea del secondo Novecento come Maria Luisa Spaziani e Amelia Rosselli.

Alcuni nodi, tuttavia, sembrano rimanere irrisolti, e in questo caso è necessario fare riferimento ad una replica successiva all'iniziativa di Renata Colorni, redatta da Romano Luperini e mai pubblicata, se non qualche mese dopo sul blog letterario “Le parole e le cose”, in data 19 giugno 2012. Perseguendo nella sua attività di critico militante, Luperini si sofferma sul caso di Franco Fortini, la cui opera è stata accolta nella serie dei “Meridiani” solo per quello che riguarda l'attività saggistica e gli epigrammi, mentre non è stata contemplata *in toto* la produzione poetica⁹. Gli interrogativi che Luperini muove, sfiorano addirittura questioni ideologiche, tanto che nella sua dissertazione annota:

Il fatto è che la situazione editoriale di Fortini è paradossale [...]. Le sue poesie, che indubbiamente costituiscono la parte più notevole della sua produzione e del suo lascito storico, sono introvabili da anni, dato che Einaudi non ha più pubblicato né le singole raccolte né, soprattutto, l'ultima complessiva, *Versi scelti 1939-1989* [...] né *Composita solvantur*, pubblicata nel 1994, poco prima della morte. Insomma da diciassette anni nessun editore ha più pubblicato un solo libro di poesie di Fortini. La conseguenza è che i suoi libri sono spariti dalle librerie, è impossibile acquistarli via internet, sono, insomma, introvabili. Chi vuole leggere Fortini saggista non ha problemi, chi vuole leggere Fortini poeta (e poeta ampiamente antologizzato sia nelle sillogi più autorevoli, quelle che fanno canone, sia nei manuali scolastici) non può farlo e deve ricorrere a qualche pubblica biblioteca. La cosa è tanto più strana in quanto tutti i poeti a lui contemporanei, suoi interlocutori storici e pari a lui per valore e importanza (Luzi, Caproni, Sereni, Zanzotto, Pasolini, Pagliarani, Giudici, Raboni, Sanguineti) sono presenti in

Petrarca, da Hölderlin a Svevo, da Kleist a Mann, da Calvino a Montale a Pasolini), non ci sembra affatto decisione improvvida – né certo scandalosa – quella di lavorare, come stiamo facendo, a un prossimo Meridiano dedicato a Seamus Heaney, uno dei massimi poeti viventi. Fin qui la continuità di una collana storica di Mondadori che, per citare ancora Sereni, è nata con l'intento di fornire “un panorama di classici sempre contemporanei”. In cosa consiste invece l'innovazione, l'attività di ricerca e di proposta alla quale non può certo sottrarsi un grande editore che nell'ampliarsi e nel mutare degli orizzonti culturali e nelle profonde trasformazioni del mercato ravvisi uno stimolo e un incentivo a perseguire nuovi obiettivi, o addirittura ad azzardare rischiose scommesse? La nostra innovazione (sono alla guida della collana dal 1996) è consistita innanzitutto in un ritmo più sostenuto di pubblicazioni (più di dieci volumi all'anno); in una offerta più generosa e ampia di testi dedicati a ogni singolo autore, del quale vogliamo restituire un profilo il più possibile preciso e completo; nella estrema cura dedicata alle traduzioni; nel notevole arricchimento, critico e filologico, di tutti gli apparati di curatela e, in particolare, nella espansione delle cronologie che spesso si sono trasformate in inedite biografie».

⁹ Cfr. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003.

libreria con la loro opera completa in versi nei Meridiani o presso altri grandi editori (Garzanti, Feltrinelli). Resta [...] l'assenza di Fortini. Perché? Una assenza inspiegabile almeno per chi, come me, fa lo storico della letteratura. In questa *damnatio memoriae* vi sono ragioni politiche? Sarebbe assurdo, e non voglio crederlo, anche perché mi sembra impossibile che valgano anche a tanti anni di distanza. E comunque andrebbero chiarite e spiegate. Una cosa comunque è sicura: senza Fortini, il panorama della poesia del secondo Novecento è privato di uno dei suoi massimi protagonisti e dunque risulta insopportabilmente mutilo e incompleto.¹⁰

La descrizione dello “stato editoriale” della poesia di Fortini vive dunque di un paradosso non irrilevante laddove – se si è indugiato sulle parole di Luperini è per questo – all'assenza dai circuiti del commercio corrisponde invece una sua relativa inclusione nel canone della poesia del Novecento¹¹. Il riferimento di Luperini alle matrici ideologiche come incerte responsabili di tale esclusione, punta invece l'attenzione sul suo effettivo bersaglio critico, ossia un sistematico arginamento delle tendenze ritenute “sovversive” rispetto ad un piano di allineamento storico-culturale operato dalle case editrici (e non si può tuttavia non ricordare almeno l'importanza di Fortini all'interno del comitato di redazione della Einaudi, quando dette avvio almeno alla serie dei *Nuovi poeti italiani* tutt'ora in vita). Bisogna quantomeno aggiungere a questa constatazione, il fatto che dalla collana dei “Meridiani”, almeno ad oggi, è esclusa per esempio anche l'opera di Sanguineti, che invece costituisce l'unico baluardo della poesia edita da Feltrinelli. E ciò sostanzialmente dipende da scelte editoriali che corrispondono ad una linea etica di impostazione critico-valutativa: già nell'avvio di queste pagine, ma anche con quelle dedicate all'analisi delle carte di Marco Forti presso l'Archivio della Fondazione Mondadori e più ancora con i vari riferimenti all'attività editoriale di Vittorio Sereni, si è cercato di rendere ragione proprio della complessità di rapporti con cui viene intrecciato ad opera dei direttori delle collane di poesia un canone possibile per il panorama della poesia *in fieri*. Un panorama che risulta da opzioni che tuttavia rimangono circoscritte, se così si può dire, all'ambito “singolare” delle varie case editrici e che, in ordine a condizioni che solo minimamente implicano i piani del mercato (per quello che riguarda la poesia), esercitano una notevole influenza e una preponderanza che a tratti sconfinano nei territori della critica. Un dato, tuttavia, non deve sfuggirci: la presa di posizione di Luperini, se da una parte attacca l'atteggiamento di

¹⁰ R. Luperini, *Un Meridiano per le poesie di Fortini*. L'intervento, pubblicato sul blog letterario “Le parole e le cose. Poesia e realtà” in data 19 giugno 2012, è reperibile all'indirizzo internet: <http://www.leparoleelecose.it/?p=5623>.

¹¹ Si vedano ad esempio i paragrafi dedicati al *Fortini poeta e saggista* nella recente edizione di *Storia e testi della letteratura italiana* (Mondadori 2005) con coordinamento di Giulio Ferroni, cui segue una discreta antologia di poesie; oppure *Franco Fortini: la poesia come contraddizione* ne *La scrittura e l'interpretazione* (Palumbo 1998) diretta da Romano Luperini. Nel testo, tuttavia si è indicata l'inclusione di Fortini come relativa, in quanto la sua figura, e la sua poesia, vengono congiuntamente valutate sotto il profilo teorico, segnalando in particolare alcune raccolte “radicali” dell'autore come *Una volta per sempre* (Mondadori 1963) e *Composita solvantur* (Einaudi 1994).

chi dirige le scelte per la pubblicazione nei “Meridiani”, dall’altra ne riconosce apertamente il valore da un punto di vista sia teorico che, anche, culturale. E così, si torna da dove siamo partiti, ovvero a Raboni, e alla necessità di una deontologia che risulti propedeutica allo studio della complessità strutturale della letteratura novecentesca.

Il “posizionamento” della poesia di Fortini, del resto, ci serve anche come punto di sutura per riallacciare il discorso alla situazione editoriale e di mercato degli anni Novanta, e alla riflessione implicita sul carattere “fondante” di certe collane rispetto alla tradizione poetica recente o in corso. Tradizione che è appunto da intendersi, in un primo momento, come possibilità di accesso nei repertori antologici di rilievo, e quindi nelle storie della letteratura. Proseguendo ancora l’indagine sui dibattiti culturali rintracciabili sulle maggiori testate giornalistiche del nostro Paese, certo non risulterà avulso il raffronto tra le considerazioni appena analizzate di Luperini, con quanto scriveva Maurizio Chierici sul «Corriere della Sera» del 9 dicembre 1994, intitolando il suo intervento: “*i nostri scrittori prigionieri a Lecce*”. Dall’articolo di Chierici, emerge la difficoltà con cui l’iniziativa di un editore medio come Manni – di cui si è già avuto modo di parlare – incontra nella distribuzione sul mercato, a fronte delle spese richieste dai canali di diffusione e commercializzazione del libro, ma il discorso è ben più complesso. L’occasione che dà origine al titolo dell’articolo e al suo forte richiamo, è offerta proprio – per quello che riguarda i piani strettamente commerciali – dall’uscita di un libro di poesia: *Ebbrezza di placamenti* (Manni 1993) di Alfredo Giuliani. Il volume non arriva nelle librerie, e si lamenta così la possibilità diversa che la stessa distribuzione garantisce sulle vendite e, in maniera sotterranea, sulla formazione del gusto del possibile lettore-acquirente. Ma l’attacco dell’intervento ci sembra degno di nota:

C’è a Lecce una letteratura del silenzio che nessuno si preoccupa di liberare. Scrittori prigionieri che non fanno notizia. Invece se ne dovrebbe parlare proprio per l’evento insolito che chiude i libri in faccia al lettore. Non sprofondano nel gulag di una politica soffocata dai divieti, che proibisce, che non vuole manoscritti dispettosi in tipografia e in vetrina. Da certe repubbliche si poteva anche scappare: invece questi fogli non possono prendere il largo come succedeva ai romanzi o alle poesie infilate sotto la cortina di ferro. Perché sono proprio gli scrittori a scegliere il rischio del silenzio. Addio grandi case, proviamo con l’editore della provincia lontana: Lecce, per esempio. E cominciano strani guai. Guai per Luigi Malerba, Francesco Leonetti, Edoardo Sanguineti, Paolo Volponi, Maria Corti, Folco Portinari, Luigi Pestalozza, il catalogo è lungo. Vogliono sfidare l’esilio con la consapevolezza del grande pubblico raggiunto dalle loro grandi case. Ma una prigione è una prigione. Se i libri non imboccano la superstrada per Brindisi, non si spingono verso Bari e da qui partono alla conquista di Roma, Napoli, Milano, Torino, chi ha sfidato può solo addolorarsi. Scappare, allora? No, gli autori

scelgono di resistere, anche se è difficile sopportare più di tanto il disinteresse della distribuzione nazionale.¹²

Al di là delle ovvie considerazioni pertinenti alla sfera del mercato vero e proprio delle lettere, il senso dell'intervento è da cogliere in direzione diversa, e pertinente alla riflessione sul carattere proprio delle scritture dei poeti e degli intellettuali (nel nostro caso) quali Sanguineti o Volponi. Di Sanguineti abbiamo detto che la produzione poetica ad oggi è leggibile nei volumi riassuntivi pubblicati da Feltrinelli – tutti editi nuovamente, con aggiunta di un nuovo titolo, nel 2010, anno della scomparsa del poeta¹³. Per quel che riguarda Volponi, la sua opera di poesia è stata raccolta postuma da Emanuele Zinato (con prefazione di Giovanni Raboni), nei "Tascabili" di Einaudi soltanto nel 2001¹⁴, ormai introvabile e "illeggibile" in assenza di ristampe – secondo quanto osserva appunto Luperini a proposito delle poesie di Fortini. Quello che più desta l'attenzione è il legame, scoperto o meno, che questi due intellettuali, hanno avuto, secondo diverse priorità, con l'avanguardia e con le implicazioni ideologiche e sociali che questa – nelle sue posizioni più intransigenti – ha instaurato non solo con la scrittura, ma anche con le strutture e sovrastrutture stesse della cultura e del vivere civile. Lo stesso si addice ancora a Fortini, di cui sopra si parlava. Potrebbe profilarsi così un margine d'azione, perlustrando proprio i sentieri editoriali, che permette di sondare i "luoghi dell'ideologia": ovvero come l'editoria di cultura si sia posta nei confronti della riflessione sul presente e sulla militanza nei confronti dei tempi incrementando i propri cataloghi. Sarebbe tuttavia troppo riduttivo intraprendere questo tipo di discorso, e avvalorare in maniera piana l'ipotesi che possa esistere – di converso – un'editoria anti-ideologica, perché è proprio nella selezione dei testi destinati alla pubblicazione che si compie l'atto ideologico, pur nell'assenza di contenuti ideologici all'interno dell'opera stessa. Il canone della tradizione e del presente, quindi, passa inevitabilmente attraverso la selezione di modelli che gli "operatori culturali" ritengono il più possibile affini, individuando scritture che si rapportano in una prospettiva sia sincronica che diacronica, e istituendo dei confini abbastanza definiti che rispecchiano la logica della collana. Bisognerebbe, a questo punto, stabilire alcuni parametri che permettano di raccordare forme e posizioni tra loro anche distanti, nell'ottica di una ricostruzione diegetica (storica e critica insieme) in cui questi termini ermeneuticamente dialettici, trovino un loro spazio nel dialogo tra la produzione letteraria e il "progresso" della civiltà.

¹² M. Chierici, "i nostri scrittori prigionieri a Lecce", «Corriere della Sera», 9 dicembre 1994.

¹³ Cfr. E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981* (1982), Feltrinelli, Milano 2010; ID., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001* (2002), ivi 2010; ID., *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, con postfazione di N. Lorenzini, ivi 2010. In questa sommaria cronologia della poesia sanguinetiana raccolta in volumi complessivi bisogna almeno ricordare, all'indietro: ID., *Microkosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Risso, ivi 2004.

¹⁴ Cfr. P. Volponi, *Poesie. 1946-1994*, a cura di E. Zinato, prefazione di G. Raboni, Einaudi, Torino 2001.

Spesso infatti, per altre vie, si approda ancora alla logica binaria con cui da sempre il rapporto canone-anticanone viene rappresentato secondo i due termini oppositivi di tradizione e avanguardia: non è un caso che, ancora nel 2001, Renato Barilli abbia titolato un suo intervento circa la possibilità di costituire un'antologia del Novecento, seguendo la dizione *Canone impossibile, ma se esiste mettiamoci i Novissimi*¹⁵. Una volta di più l'avvio del dibattito che prende piede sul «Corriere della Sera» è siglato dalla firma di Giovanni Raboni, il quale ripropone la questione del canone novecentesco, a non troppa distanza dall'uscita dell'*Antologia della poesia italiana* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola (Einaudi 1999). Con piglio abbastanza provocatorio, e non senza una qualche ironia, Raboni pubblica il 5 giugno un articolo intitolato *Poeti. I magnifici undici e altri minori*, nel quale passa in rassegna tutte le convenzioni secondo cui nel corso del secolo si è sedimentato e stratificato il canone poetico, specie nei repertori antologici. Già con le prime battute Raboni pone questioni che riguardano non solo il valore precipuo delle scritture poetiche in esame, ma anche l'originalità cui spesso si è appellata la ricerca poetica di diversi autori e la sostanziale difficoltà che deriva nel giudizio di valore attribuibile alle loro opere. Facendo proprie, almeno in parte e in maniera polemica, le teorie bloomiane sui parametri – più o meno espliciti – che caratterizzano le opere del genio artistico, Raboni sottolinea l'opportunità di distinguere tra “maggiori” e “minori” il campo dei poeti, non senza adombrare alcune riserve sul criterio dell'originalità che sembra quasi deviare, secondo le sue parole, ogni possibile corso della tradizione ultima e a lui contemporanea, fatta per lo più di figure comprimarie ma egualmente non assolute.

Fra gli innumerevoli record (non tutti atroci, per fortuna) dell'appena trascorso Novecento c'è anche quello d'essere stato il secolo più ricco di poesia in lingua italiana da quando la lingua italiana esiste: non tanto, si badi, per il numero (pur rilevante) di protagonisti assoluti, quanto per la presenza insolitamente fitta – e rinnovata di fase in fase, di decennio in decennio – di figure meno perentorie o storicamente cruciali e tuttavia autonomamente, oserei dire, drammaticamente inconfondibili. Possiamo anche chiamarli, per intenderci, «minori»; ma sarebbe un errore e più ancora uno sperpero confinarli al rango di epigoni o manieristi, cancellarne l'identità raggruppandoli sotto etichette generiche come usa ed è forse inevitabile fare, ad esempio, per il Cinquecento con la folla dei petrarchisti o per il Seicento con quella dei marinisti, ecc. Segnata a fondo dal mito dell'«originalità», la produzione poetica novecentesca tollera particolarmente male procedimenti del genere, e la conseguenza più vistosa è che agli antologiisti futuri toccherà, quando si metteranno al lavoro, un compito particolarmente delicato e gravoso. Antologie, infatti, bisognerà pur farne: antologie non globali, ma specificamente integrative, da affiancare alle opere complete di quelli che risulteranno essere, a quel punto, i «maggiori» del secolo.¹⁶

¹⁵ R. Barilli, *Canone impossibile, ma se esiste mettiamoci i Novissimi*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2001.

¹⁶ G. Raboni, *Poeti. I magnifici sette e altri minori*, «Corriere della Sera», 5 giugno 2001.

Date queste premesse, Raboni appellandosi alla coscienza di chi è implicato nei fatti e non intende solo demandare ai posteri la scelta di rappresentare attraverso la poesia il presente in cui ci si trova ad operare, mette in azione la propria strategia nel momento in cui rileva nessi storiografici che rendono chiare scelte concretamente discutibili, ma che riflettono la problematica sempre discussa (e suggerita anche da Segre e Ossola nell'antologia citata) per cui sembra impossibile, agli effetti, tracciare una mappatura della poesia che comprenda gli autori nati dopo gli anni Trenta. La provocazione di Raboni così ha pieno corso, e si incanala in una direzione che arriva all'esclusione di quasi tutti i poeti che pure segnano dei cardini all'interno del suo discorso: da Pascoli e D'Annunzio, a Ungaretti e Montale, con una menzione speciale per Saba e Betocchi, poi Luzi e Sereni, Zanzotto e Giudici; mentre rimarrebbero tra gli "antologizzabili", onorando il criterio della stretta selettività numerica: Vincenzo Cardarelli, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Salvatore Quasimodo, Lucio Piccolo, Sandro Penna. Viene così convalidata la soluzione per cui i poeti che risultano espunti, i "maggiori" secondo la dizione adottata, con una serie di altri ad essi affini che vengono citati, vivono di quella organicità propria che li rende leggibili a sé, senza la necessità di ricorrere ad un campionario di voci che riunite insieme tracci allo stesso tempo un indice e un fondale entro cui inserire la poesia di ciascun autore. Raboni, dunque, conduce una polemica più sottile, che non vuole tanto o solo contestare l'imposizione con cui il canone viene a costituirsi attraverso i modelli antologici, quanto piuttosto rivela una più profonda fragilità nel sistema con cui si distribuiscono nell'orbita di alcune scritture evidentemente preponderanti altre che servono solamente ad infittire il numero dei poeti cui la tradizione del presente (o la critica militante) ha già assegnato un posto di rilievo, per il magistero che essi stessi hanno operato nei confronti delle generazioni successive (ma anche rispetto agli scrittori coetanei) nel corso della loro attività poetica. A tale proposta, seguono diverse repliche che, più o meno, servono ad inquadrare il panorama critico entro cui si colloca la nostra riflessione sulla canonicità della poesia tra primo e secondo Novecento. Per primo Giuliano Gramigna prende spunto dall'invito ad espellere i "grandi" per dar spazio ai "minori", annotando che tutto questo sommovimento, in maniera quasi romantica, coincide con l'elaborazione di una «materia rara», forte di esclusioni che non riguardano solo i quadri antologici, ma la sua stessa funzione dalla vita sociale¹⁷. Lo stesso concetto traspare dalle parole di Renzo Paris che, soffermandosi sull'esclusione a priori di alcune poetesse come Antonia Pozzi, Amelia Rosselli e Elsa Morante, e di poeti quali Volponi o Pasolini, finisce col constatare:

È questo "cupio dissolvi" la novità del pezzo [di Raboni], un desiderio di cancellazione che attraversa quella che una volta si chiamava la società dei poeti e che oggi è ridotta a una setta malvagia e scempia, che punta al suicidio in massa dei facitori di versi. È vero, della poesia non si interessa più nessuno, è fuori

¹⁷ Cfr. G. Gramigna, *Ma la vera poesia non ammette minori*, «Corriere della Sera», 6 giugno 2001.

mercato e i poeti non sanno più a che santo raccomandarsi. Per tutto il Novecento ogni poeta ha venduto duecento copie ai suoi amici e nemici. I poeti sono una razza in via di estinzione. Gli anonimi rimasti lo sanno.¹⁸

Bo, da parte sua, invita ad una attenzione al futuro, e richiama anche al lavoro che la critica ha già compiuto nell'individuazione di certi modelli fondativi¹⁹; Franco Cordelli avanza dubbi e riserve promuovendo i prosatori in versi (e citando, tra gli altri, Landolfi, Bassani e Ottieri)²⁰; Roberto Carifi, infine, recuperando la categoria kantiana del gusto, e contestando la deriva nichilista cui la poesia – assieme all'estetica contemporanea – è approdata, elabora una formula alternativa secondo le quali (in maniera conforme alla propria poesia) «minore in poesia è chi scrive del minimo»²¹. Dalla complementarità di tradizione sperimentalismo e avanguardia, ai doveri del critico, all'inevitabile normalizzazione cui il criterio di storicizzazione della cultura deve sottostare nell'elaborazione mediata o meno del presente, tutti questi temi scendono in campo in quella che sembra un'occasione meramente giornalistica, ma che invece nella pluralità degli interventi compone il quadro più specificamente teorico delle questioni sottostanti la codificazione del canone poetico. Lo stesso Raboni, nell'articolo che chiude questa tornata giornalistica, non priva di importanti spunti critici, cerca di riflettere in maniera meno provocatoria sulla necessità di costituire e quindi offrire alle generazioni a venire degli strumenti d'indagine il più possibile esaustivi per una valutazione del Novecento, senza trascurare due importanti valutazioni: una riguarda ancora la necessità di creare un ordine di priorità in cui la preponderanza risulti davvero dai caratteri di autenticità che sono stati inaugurali a partire dalla lezione di alcuni poeti (e si veda ad esempio il riferimento al magistero montaliano, come abbrivio verso la definizione di “grandissimi minori” data a due poeti pure elogiati da Raboni come Caproni e Bertolucci); l'altra, invece, e qui il discorso si apre in relazione a quanto più volte si è accennato a proposito dei movimenti della neo-avanguardia, ci si richiama alla necessità di dover guardare ai risvolti effettivi segnati dalla poetica dei singoli autori, certi che, come Raboni stesso evidenzia in chiusura, «anche in poesia non sono i movimenti ma le esperienze delle persone singole a contare, a valere, a produrre risultati e conseguenze»²². E se ancora qualche riserva permane sull'utilità di analizzare un terreno strettamente contemporaneo come quello della poesia edita dopo il 1970, è proprio nelle forme con cui l'editoria si è imposta, “maggiori” o “minori” – secondo le etichette fin qui adottate – che è possibile invece procedere nell'analisi della poesia d'oggi.

Un caso assolutamente recente, infatti, può essere utile a comprendere quanto il rapporto tra le operazioni editoriali e l'assetto generale del canone della poesia, giunga

¹⁸ Cfr. R. Paris, *La storia della poesia non può ignorare le donne*, «Corriere della Sera», 7 giugno 2001.

¹⁹ Cfr. C. Bo, *Scusa Raboni, ma è troppo presto per il canone*, «Corriere della Sera», 8 giugno 2001.

²⁰ Cfr. F. Cordelli, *Tre modeste riserve sui grandi del Novecento*, «Corriere della Sera», 9 giugno 2001.

²¹ Cfr. R. Carifi, *Minore in poesia è chi scrive del minimo*, «Corriere della Sera», 13 giugno 2001.

²² G. Raboni, *«I miei elenchi? Una provocazione poetica»*, «Corriere della Sera», 17 giugno 2001.

infine a definire un quadro complessivo e assolutamente non trascurabile. Nel 2011, per iniziativa di Antonio Riccardi, la collana dello “Specchio” di Mondadori si apre alla pubblicazione – sebbene in misura ridotta in termini di pagine, ma uguale nel formato e nella veste editoriale a quella degli autori di “prestigio” – di poeti di ultimissima generazione, selezionando all’interno della moltitudine delle nuove scritte voci pertinenti alla propria idea di poesia, in linea con i progetti e gli intendimenti della collana stessa. Vengono così stampate e diffuse, in occasione della Giornata Mondiale della Poesia (il 21 marzo) quattro piccole raccolte: *L’apprendimento elementare* di Francesco Bernini (classe 1974), *I ferri del mestiere* di Andrea Ponso (nato nel ’75), *L’ombra della salute* di Alberto Pellegatta (1978) e *I canti dell’abbandono* di Carlo Carabba (1980). L’operazione non risulta del tutto avulsa dagli interessi di Riccardi e Maurizio Cucchi, che già nel 2004, avevano allestito nella collana degli “Oscar” un’antologia della *Nuovissima poesia italiana*, dando voce ad autori nati tra gli anni Settanta e Ottanta. Quello che più ci interessa sottolineare, e che vale a conferma di quanto si tentava poco sopra di evidenziare, ci viene suggerito dalla recensione multipla che Enzo Golino pubblica sulle pagine della «Repubblica» subito dopo l’uscita dei quattro nuovi titoli dello “Specchio”, in un articolo provocatoriamente intitolato, sulle note del *Don Giovanni* di Mozart e un po’ in punta di penna, *Nuovi poeti under 40 il catalogo è questo*. Al di là di ciò che Golino commenta a proposito di Berini, Ponso, Pellegatta e Carabba, la constatazione interessante risiede nelle battute finali del suo articolo, dove si dice:

Non mancano nel quartetto comuni indizi generazionali. [...] Intanto, la linea tuttora più diffusa (e non è detto che sia sempre un bene) è quella individuata da Alfonso Berardinelli – *La poesia verso la prosa* (1994) – ma già attiva in autori della tradizione novecentesca. Possibili modelli? Riccardi intravede all’anagrafe i più lontani Eugenio Montale e Vittorio Sereni, i più vicini Maurizio Cucchi e Milo De Angelis. Affiorano voglia di comunicazione, richiesta di verità. Assenti tendenze sperimentali d’avanguardia. Si potrebbe condensare il suo punto di vista in una formula: per questi poeti l’esperienza vera è la vita.²³

Non è difficile dunque argomentare – e i riferimenti di Enzo Golino sono altrettanto funzionali – intorno a quell’ordine che la selezione operata da Cucchi e Riccardi crea in termini di assestamento di una tradizione: ciò si rivela soprattutto nella continuità generazionale riscontrabile nell’accostamento della linea che, procedendo da Montale e Sereni, arriva a includere Maurizio Cucchi e Milo De Angelis – nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta – tra i riferimenti poetici dei quattro ultimi inclusi nel catalogo dello “Specchio”. Una considerazione tutto sommato non sporadica o occasionale, dal momento che Montale, Cucchi e De Angelis costituiscono a tutt’oggi l’asse portante di un canone che ha trovato il suo punto di congiunzione nella figura di Sereni (il Sereni de *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*), e in quell’attaccamento alla vita e alla storia

²³ E. Golino, *Nuovi poeti under 40 il catalogo è questo*, «la Repubblica», 13 luglio 2011.

che fa della ricerca in poesia un tramite per la comunicazione e la dicibilità del reale. Sereni che nel 1995 viene incluso nella collana dei “Meridiani”, proprio nel momento in cui la sua attività editoriale e redazionale viene raccolta da Cucchi e Riccardi all’interno della Mondadori.

Seguendo il filo di tali considerazioni, con i paragrafi successivi si cercherà di ricostruire i percorsi attraverso cui vengono a comporsi i canoni delle maggiori case editrici, senza troppo distrarre l’attenzione dalle proposte avanzate parimenti, per via di inclusione, dall’editoria che già si è detta “minore”, nelle interferenze, nei punti di contatto, oppure nella delimitazione di zone descrivibili come un vero e proprio anti-canone.

2.2 Poeti di poeti. Mondadori e «Il Nuovo Specchio».

Tra il 1991 e il 1997, la collana di poesia di Mondadori, che decennalmente è sempre stata rinnovata nel formato e nella sua veste grafica, viene stampata con l’insegna de «Il Nuovo Specchio». Oltre a marcare un punto di discontinuità relativo alle vicende che riguardano la sua direzione (che a cominciare da questo periodo passa sotto la guida di Antonio Riccardi e Maurizio Cucchi), il carattere di “novità” assume una specifica connotazione per quanto riguarda gli specifici caratteri dei testi scelti per la pubblicazione: confronto con la realtà, sostanziale chiarezza del dettato e sintesi tra sperimentazione verbale e ipostasi comunicativa, questi in breve i tratti fondamentali. Percorrendo tutto l’arco degli anni Novanta, infatti, è possibile distinguere un’attenzione perspicua, da parte dei curatori, nei confronti di quelle scritture poetiche che si innestano fortemente nella realtà, senza ridurla propriamente ad oggetto, ma ampliandone continuamente gli orizzonti di senso in direzione cosciente e assieme emotiva. L’affermazione, tuttavia, non deve essere assunta con valore assiomatico, laddove l’analisi dei volumi editi dimostra la presenza di voci capaci di caratterizzarsi nella diversità della loro sperimentazione linguistica.

Il 1991, ad esempio, rappresenta una data emblematica in relazione a quanto appena affermato, data la pubblicazione di libri di natura eterogenea, per la loro assoluta specificità, quali appunto: *I violini del diluvio* di Toti Scialoja, *Gibilterra* di Valentino Zeichen, *Mutazioni* di Nelo Risi e *Donna di dolori* di Patrizia Valduga. Se almeno Risi e Zeichen trovano un riferimento diretto nei caratteri che si è cercato di evidenziare fin da subito, Scialoja e Valduga intrattengono invece un rapporto quantomeno “ambiguo” con la definizione di un linguaggio direttamente coinvolto nello spazio della realtà. L’esplosione di matrice *nonsense* della produzione in versi di Scialoja e il teatro barocco di Patrizia Valduga, infatti, si pongono a parte rispetto all’incisività del segno poetico di Valentino Zeichen o dell’altrettanta e forte connotazione iperrealistica di Nelo Risi. Scialoja, a sua volta, compare solo in questa occasione nel catalogo mondadoriano (per quello che riguarda gli anni Novanta), mentre Valduga verrà nuovamente pubblicata ne “Lo Specchio” solo nel 2003 con *Manfred*, un volume

altrettanto singolare in cui le sue quartine di erosione amorosa ed eros deforme, vengono accompagnate dalla riproduzione di alcune opere pittoriche di Giovanni Manfredini. Parimenti è possibile constatare che sia Risi che Zeichen godono di una ben più ampia inclusione nella medesima collana: Nelo Risi, classe 1920, fin dal esordio in volume con *Polso teso* nel 1956, è sempre stato un autore della scuderia di Mondadori (ad eccezione di alcune *plaquette* pubblicate con Scheiwiller, i cui rapporti con Mondadori, del resto, si sono chiariti tra le corrispondenze di Marco Forti); Valentino Zeichen, invece, approda a Mondadori proprio con *Gibilterra*, ma la sua storia editoriale, che pure aveva visto l'esordio in area sperimentale – grazie all'avallo di Pagliarani – con *Area di rigore* (Cooperativa Scrittori 1974), si era poi legata a partire da *Ricreazione* (1979) alle edizioni prima di Società di Poesia e quindi di Guanda, all'interno delle quali, proprio in quegli anni, operavano – come ricordato – sia Giovanni Raboni che Maurizio Cucchi. Un'osservazione del genere potrebbe sembrare esageratamente imprudente, benché assolutamente palese a tutti nella sua economia di discorso: l'intento che ci si prefigge, di fatto, non è critico o polemico, ma rivolto a investigare direttamente – come detto – i rapporti che culminano nella costituzione di un vero e proprio canone editoriale. Di conseguenza, se i nomi di Scialoja e Valduga possono risultare “in ombra” rispetto agli altri due che sono stati loro affiancati, nonostante la medesima inclusione nella collana de “Lo Specchio”, non si mancherà di ricordare che, agli esordi, Valduga aveva fatto la sua prima comparsa sull'«Almanacco dello Specchio» n. 10 del 1981 diretto da Marco Forti, il cui comitato di lettura era composto da Cucchi, Sereni, Ferrata e Raboni. Quest'ultimo, in particolare, firma un'altisonante introduzione ai suoi *Quattordici sonetti*, mettendone in evidenza l'assoluta originalità rispetto alle coeve ricerche in poesia²⁴. Allo stesso modo si può dire di Toti Scialoja, della sua importanza nel panorama contemporaneo come pittore e come poeta, per quella vena «nonsensica» e lo «splendore delle sue macchinazioni verbali» che vengono messi in evidenza nella quarta di copertina dei *Violini del diluvio*, e che rappresentano un motivo ricorrente sia nei *Versi del senso perso*, già editi da Mondadori nel 1989, sia nelle raccolte che Raboni farà stampare tra i titoli di poesia di

²⁴ Cfr. G. Raboni [introduzione a], P. Valduga, *Quattordici sonetti*, «Almanacco dello Specchio», 10, 1981, pp. 318-319: «Poche poesie, in questi ultimi anni, mi hanno sorpreso e convinto come quelle di Patrizia Valduga, che i lettori dell'«Almanacco» hanno qui la possibilità di conoscere attraverso una consistente campionatura capace di suggerire, mi auguro, anche la singolarità e la qualità dell'architettura espressiva cui ogni singolo testo idealmente e praticamente si riferisce. [...] Siamo di fronte [...] a una persona poetica e a un deposito testuale di evidente maturità e spessore, dotati oltretutto (il rilievo può apparire, ma non è, soltanto esteriore) del misterioso carisma della tempestività, di ciò ce in un determinato momento ci si aspetta, ci si augura, senza per altro ben sapere, prima, che cosa possa o sia per essere. Ora, a me sembra che questo indefinibile e tuttavia – non appena si abbia la ventura di incontrarlo, di riscontrarlo nei fatti – certissimo qualcosa sia, da qualche tempo, proprio il riaffiorare creativo, dal profondo, del senso o sentimento della forma chiusa, dei grandi lasciati strumentali della tradizione poetica, intesi però, si badi, non come feticci archetipici da adorare salvo poi adottarli a freddo, in falsetto, con moderata e cinica irriverenza, bensì come teatro, recinto, polveroso e cruento luogo deputato di un rischio personale e magari mortale, di un accanito corpo a corpo con i fermenti e i fantasmi della propria immaginazione».

Marsilio negli anni immediatamente successivi – ovvero *Rapide e lente amnesie* (1994) e *Le costellazioni* (1997). Scialoja che, in una interessante inchiesta intitolata *Perché scrivi poesie?*, e curata sul n. 15 de «il verri» da Milli Graffi, viene citato proprio da quest'ultima – assieme a Palazzeschi, Giulia Niccolai, Nanni Balestrini e Corrado Costa – come sodale nella ricerca di una lingua che dell'«arguzia» fa uno strumento del lavoro analogico contro la «riverberazione che è tipica della lirica»²⁵. Milli Graffi, lo si ricorderà, è tutt'ora membro del comitato direttivo di una rivista di ricerca e sperimentazione come «il verri», e questa nota che si è cercato di cogliere certo non è scevra di implicazioni relative al posizionamento della poesia di Scialoja nella complessità delle tendenze che si affacciano sulla letteratura degli ultimi trent'anni.

Una volta stabilite le dovute precisazioni relative a Valduga e Scialoja, però, non si può fare a meno di riprendere il discorso su Risi e Zeichen, dal momento che, oltre ad inaugurare la serie del «Nuovo Specchio», questi due autori si confermeranno tra le presenze più assidue nel catalogo mondadoriano anche in seguito, verso gli anni Duemila e oltre: altri quattro libri per Risi (*Il mondo in una mano*, 1994; *Altro da dire*, 2000; *Ruggine*, 2004; *Né il giorno né l'ora*, 2008); almeno uno per Zeichen negli anni Novanta (*Metafisica tascabile*, 1997), quindi *Neomarziale* (ivi 2006), fino al recente *Casa di rieducazione* (2012). Entrambi, inoltre, vengono di seguito accolti nella collezione degli «Oscar. Poesia del '900», che quindi ne decreta l'ingresso nel canone poetico indicato da Cucchi e Riccardi. Significative, a tale riguardo, appaiono le motivazioni disseminate nelle introduzioni che accompagnano questi libri e che si ricollegano direttamente a quanto detto in apertura del paragrafo, a proposito dei modelli di scrittura promossi dalla collana dello «Specchio».

Maurizio Cucchi – che alla poesia di Nelo Risi si era dedicato fin dagli albori della sua attività critica, con una tesi di laurea intitolata *La poetica di Risi e Zanzotto in prospettiva post-ermetica* – ne *L'utilità della poesia*, che introduce il volume di tutte le poesie di Risi composte tra il 1953 e il 2005, dà risalto a quell'«economia della parola»²⁶ che in maniera costante ne ha segnato i modi della composizione e alla pregnanza di «un linguaggio fortemente comunicativo, equidistante da forme di troppo esposta sperimentazione quanto dall'analogismo ermetico»²⁷. Un'indicazione chiara e precisa che, oltre a coincidere con una «forte presenza lucida nel reale» e col «desiderio di condurre il proprio intervento poetico nel solco di una tradizione civile la cui prima matrice è soprattutto nell'illustre esempio del Parini»²⁸, assegna alla figura di Risi la palma di un magistero importante nel pantheon della poesia del secondo Novecento. Ciò che più ci interessa, per rimanere nell'ambito di un discorso anzitutto circoscritto alle esigenze implicite di collana, è cogliere il possibile e immediato raffronto tra l'operazione poetica di Risi così come viene presentato da Cucchi nel 2006, e quanto

²⁵ Cfr. M. Graffi [intervento in], *Perché scrivi poesie?*, «il verri», 15, 2001, p. 41.

²⁶ M. Cucchi, *L'utilità della parola*, in N. Risi, *Di certe cose. Poesie 1953-2005*, Mondadori, Milano 2006, p. VII.

²⁷ Ivi, p. VI.

²⁸ Ivi, p. V.

scrive Giulio Ferroni (due anni prima) a proposito di Valentino Zeichen, introducendone l'intera produzione poetica fino ad allora edita nell'"Oscar" a lui dedicato. Segnalando fin da subito le doti di «libertino minimale» con lo spiccato gusto per gli «artifici sublimi e improbabili»²⁹, Ferroni, prima di passare in rassegna titolo per titolo la produzione poetica di Zeichen, conclude così il suo preambolo:

Per lui è sempre essenziale raccontare, seguire eventi e figure in movimento: e da questo punto di vista egli è lontanissimo sia dalle esperienze tardo-orfiche e indefinitamente post-ermetiche che popolano l'orizzonte poetico dell'ultimo Novecento, sia dalle evanescenti disintegrazioni tardo-avanguardistiche, dai gelidi sperimentalismi autoreferenziali.³⁰

È bene mettere in evidenza che la citazione, oltre a segnare un marchio comune con Risi nella definizione di una «poesia che "dice"» (sono ancora parole di Ferroni), conferma la disposizione da parte dei direttori di collana a canonizzare esperienze di poesia gravitanti sugli assi della comunicatività e dell'esperienza della realtà in poesia.

L'occasione editoriale degli "Oscar Poesia del '900", ci permette di parlare di altri quattro autori appartenenti tutti alla generazione degli anni Quaranta, i cui libri di poesia, nel passaggio di millennio, trovano parimenti spazio all'interno della collana dello "Specchio": Maurizio Cucchi, Dario Bellezza, Vivian Lamarque e Cesare Viviani. È un momento particolarmente importante, quello tra il 2001 e il 2003, per questi poeti, che pure a partire dagli anni Settanta hanno ottenuto un continuo successo di critica, dal momento che vengono presentati al pubblico con una fisionomia ben determinata, di cui si fa "garante" il marchio di Mondadori. Primo, in ordine di uscita negli "Oscar", Maurizio Cucchi, che già al primo volume di versi – *Il disperso* (1976) – aveva esordito nello "Specchio" e che ora, ripropone l'insieme della sua attività poetica, a ridosso di due significative pubblicazioni quali *Poesia della fonte* (Mondadori 1993) e *L'ultimo viaggio di Glenn* (ivi 1999), rispettivamente vincitrici del Premio Montale e del Premio Alfonso Gatto. Cucchi, dunque, si presenta nella doppia veste di poeta e di critico presso Mondadori, compiendo un lavoro che mantiene una sostanziale continuità nel tempo, e anzi opera a favore di una linea di sobrietà d'ispirazione quasi classica che non poco giova ad una determinazione più ampia della figura del poeta. Non bisogna altresì dimenticare il prezioso auspicio di Fortini che già nel 1975 – e quindi nell'imminenza dell'uscita de *Il disperso* –, scrivendo nel supplemento letterario del «Time», aveva indicato in Cucchi, assieme a De Angelis e Bellezza, gli alfieri di una corrente nuova e rigenerativa (*The wind of revival*) per la poesia italiana di allora e del futuro³¹. Pasolini, da parte sua, recensendo il n. 3 dell'«Almanacco dello Specchio», aveva commentato molto favorevolmente gli inediti che anticipavano il libro d'esordio di Cucchi³². Quello

²⁹ G. Ferroni, *Introduzione*, a V. Zeichen, *Poesie. 1963-2003*, Mondadori, Milano 2004, p. V.

³⁰ Ivi, p. VII.

³¹ Cfr. F. Fortini, *The wind of revival*, «The Time Literary Supplement», 31 ottobre 1975.

³² Cfr. P.P. Pasolini [recensione] in, «Corriere della Sera», 14 aprile 1974.

stesso Pasolini – è bene ricordarlo e intrecciare i fili di discorsi troppo spesso tenuti separati – che, firmando il risvolto di copertina delle *Invettive e licenze* (Garzanti 1971) di Dario Bellezza, aveva consacrato quest'ultimo come «il miglior poeta della sua generazione». Trovarsi ora di fronte al complesso delle poesie edite e inedite composte tra il 1965 e il 2000 di Maurizio Cucchi, vuol dire misurarsi con la fisionomia di un autore che, nella sua evoluzione (tangente anche con l'esperienza della prosa e del romanzo), ha fatto proprio il dialogo con il suo tempo e con la poesia del proprio tempo, in qualità non solo di collaboratore presso le maggiori riviste e case editrici di poesia – da Mondadori, appunto, a Guanda, da «Paragone» a «Nuovi Argomenti» –, ma anche come critico militante. Vale la pena ricordare, inoltre, la sua alacre attività recensoria su «Il Giorno», «Tuttolibri», «Panorama»: un'attività che conferisce a Cucchi un ruolo di primo piano per quanto andiamo esaminando, come testimonia del resto il volume *Cronache di poesia del Novecento*, edito a cura di Valeria Poggi, che ne raccoglie alcuni saggi e interventi in più di un quarantennio di attività³³.

Se il lavoro di Maurizio Cucchi, come mette bene in evidenza Alba Donati nella *Postfazione a Poesie. 1965-2000* (Mondadori 2001), si è sommato al ritratto «di un lombardo per il quale l'autorevolezza dei sentimenti conta quanto la pazienza della ragione»³⁴, bisogna affrontare un discorso diverso per quel che riguarda Dario Bellezza. Un punto di convergenza con Cucchi può essere collocato nel decentramento che la figura dell'io subisce attraverso i procedimenti poetici, ma ben diversa appare l'impostazione della voce del poeta romano. Elio Pecora, in qualità di curatore dell'«Oscar» di Bellezza che esce nel 2002 (e quindi a sei anni di distanza dalla sua morte), cerca di descrivere in maniera efficace come Bellezza abbia tradotto in modello l'esperienza poetica, o meglio la testimonianza di vita e di morte che egli ha saputo trasfondere nella quotidianità di una versificazione mai libera da scatti verticali e accensioni liriche.

La voce di Bellezza – scrive Pecora, inquadrandone la tensione nel periodo immediatamente successivo a quello della Neoavanguardia degli anni '60 – si levò assordante e suggestiva, insolente e derelitta, a dire del corpo e della diversità, a far esplodere un io sregolato, anche regressivo, portato agli estremi della confidenza e dello svelamento³⁵.

Ancora una volta, dunque, la scelta dei curatori delle collane di poesia di Mondadori conferma la pervasività della coscienza lirica, unita però non ad una estenuazione delle propensioni moderniste, quanto invece impegnata a redimerne le ulteriori ed evolutive possibilità, nella concretezza e nella lucidità del verso.

³³ Cfr. M. Cucchi, *Cronache di poesia del Novecento*, a cura di V. Poggi, Gaffi, Roma 2010.

³⁴ A. Donati, *La poesia di Maurizio Cucchi* [postfazione a], M. Cucchi, *Poesie. 1965-2000*, Mondadori, Milano 2001, p. 276.

³⁵ E. Pecora, *Introduzione*, in D. Bellezza, *Poesie 1971-1996*, Mondadori, Milano 2002, p. VII.

Concretezza e lucidità che animano, a loro volta, le sferzate lirico-ironiche di Vivian Lamarque. Se spesso viene citata quella chiosa sull'«intelligenza del cuore» che Sereni attribuì a *Teresino* (Società di Poesia 1981), non da meno si ritiene importante soffermarsi sul precedente immediato rispetto alla pubblicazione di questo primo libro della Lamarque (tra l'altro vincitore del Premio Viareggio – Opera prima): ovvero quando i versi della *suite* terribile e cantabile de *L'amore mio è buonissimo* fecero la loro comparsa sul n. 30 dei “Quaderni della Fenice” di Guanda – curati da Raboni e Cucchi. Già in quell'occasione, la poesia di Vivian Lamarque fu identificata in maniera quasi emblematica e definitiva.

Vivian Lamarque sembra, già a una primissima lettura, caratterizzarsi per rare qualità di leggerezza, grazia, naturalezza espressiva, leggibilità; qualità che suggeriscono (pur nel segno di una evidente autonomia) la forse implicita illustre esemplarità di Sandro Penna. In altri termini, buona parte delle sue poesie appare realizzarsi entro una felicità d'ispirazione che dà alla sua scrittura l'apparenza di una spontaneità al tempo stesso spigliata e timidissima; diretta, appunto, ma nondimeno discretamente, sommessamente raffinata.³⁶

E «l'intatta energia comunicativa della sua parola trasparente e profonda», compare anche come epitome nella quarta di copertina che apre *Una quieta polvere*, primo libro della Lamarque ad essere pubblicato nella collana dello “Specchio” nel 1996, dopo precedenti pubblicazioni con Crocetti (*Il signore d'oro*, 1986) e Garzanti (*Poesie dando del Lei*, 1989). Una fisionomia netta e incisiva, allora, per la pratica del verso e la nitidezza del segno, che la consacrazione mondadoriana «pone con sicurezza [...] tra le prime figure della poesia del nostro tempo»³⁷. Ancora una volta, come non era stato mancato di notare, si ravvisa una forte intenzione di accogliere – nella più importante collana di poesia italiana – personalità poetiche il cui rilievo poggia su un esercizio di stile assodato e sui principi che animano le scelte dei curatori.

Ultimo tra i nomi sopra citati, ma forse non ultimo per il numero di volumi pubblicati con Mondadori a partire dai primissimi anni Ottanta, ricorre adesso quello di Cesare Viviani: Viviani che prima di raggiungere l'“Oscar” nel 2003, pubblica ben quattro libri di poesia nello “Specchio” negli anni Novanta, a partire da *Preghiera del nome* (1990). Enrico Testa, nel dar conto dell'evoluzione poetica di Viviani, esplosa in piena temperie sperimentale, e quindi depositatasi via via fino al raggiungimento di una compostezza e di un nitore infine sapienziale, mette in evidenza come da *L'ostrabismo cara* (Feltrinelli 1973), fino a *Passanti* (Mondadori 2002), la poesia di Viviani si sia comportata come certe pietre laviche, subendo processi di raffreddamento e metamorfosi che, però, non ne hanno mai alterato il profilo nella sostanza³⁸. Ciò che forse ci preme ancora di più

³⁶ Cfr. [nota a] V. Lamarque, *L'amore mio è buonissimo*, in «Quaderni della Fenice» n. 30, Guanda, Milano 1978, p. 48.

³⁷ Cfr. [quarta di copertina in] V. Lamarque, *Una quieta polvere*, Mondadori, Milano 1996.

³⁸ Cfr. E. Testa, *Introduzione*, in C. Viviani, *Poesie. 1967-2002*, Mondadori, Milano 2003, p. V.

sottolineare, e che allinea così il nome di Viviani a quelli sinora elencati di Cucchi, Bellezza e Lamarque, è quanto sta scritto nella nota editoriale che compare sul retro di copertina dell'“Oscar” a lui dedicato:

La poesia di Cesare Viviani ci ha sorpreso e affascinato in questi decenni per la vitale inquietudine dei suoi sviluppi e per la costanza di alcuni caratteri essenziali: l'incanto e la grazia infallibile della parola, lo scavo in profondo del pensiero, un'inesausta ricerca etica della bellezza. Dal geniale e inventivo estro linguistico degli anni Settanta, Viviani è presto pervenuto a una compostezza formale in cui il testo si è fatto microracconto di luminosi frammenti e sottili movimenti dell'esistere, che si pongono come acutissimi rivelatori di senso.

Ancora una volta, le qualità disposte in primo piano riguardano – nel complesso dell'opera raccolta – il raggiungimento di uno stile e di una tensione formale di profonda lucidità, capace di assecondare il reale in un dialogo serrato, al quale semmai il poeta aggiunge una precisa identità che si connota a livello di linguaggio. Specie con *L'opera lasciata sola* (Mondadori 1993) Viviani si inserisce nel pieno di questo discorso, dato che, come ricorda lo stesso Maurizio Cucchi nella nota all'autore comparsa nel “Meridiano” dei *Poeti italiani del secondo Novecento*, in questo libro «È come se l'incanto della parola e dell'illuminazione, che pure avevano dato esiti tra i maggiori nei poeti della sua generazione, appartenessero ormai a un tempo lontano, a un'altra storia che l'esperienza poetica, ha sorpassato»³⁹.

Prima di proseguire, può essere utile costruire uno schema, dal quale appaiano – per intero – le pubblicazioni di poesia nella collana de “Lo Specchio” tra il 1991 e il 2000:

Anno	Serie: “Il Nuovo Specchio” (1991-1997) – “Lo Specchio” (1997-2000)
1991	Eugenio Montale, <i>Diario postumo</i> Nelo Risi, <i>Mutazioni</i> Toti Scialoja, <i>I violini del diluvio</i> Patrizia Valduga, <i>Donna di dolori</i> Valentino Zeichen, <i>Gibilterra</i>
1992	Giuseppe Conte, <i>Dialogo del poeta e del messaggero</i> Valerio Magrelli, <i>Esercizi di tiptologia</i> Albino Pierro, <i>Nun c'è pizze di munne</i>
1993	Gemma Bracco, <i>Misure del tempo</i> Luca Canali, <i>Zapping</i> Maurizio Cucchi, <i>Poesia della fonte</i> Giovanni Raboni, <i>Ogni terzo pensiero</i> Pico Tamburini, <i>Atti di una ricerca</i> Cesare Viviani, <i>L'opera lasciata sola</i>

³⁹ M. Cucchi, in *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996), a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Mondadori, Milano 2004, p. 768.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

1994	Dario Bellezza, <i>L'avversario</i> Pietro Ingrao, <i>L'alta febbre del fare</i> Jolanda Insana, <i>Medicina carnale</i> Nelo Risi, <i>Il mondo in una mano</i> Mario Santagostini, <i>L'Olimpiade del '40</i>
1995	Raffaello Baldini, <i>Ad nòta</i> Biancamaria Frabotta, <i>La viandanza (1982-1992)</i> Giancarlo Majorino, <i>Tetrallegro</i> Franco Scataglini, <i>El Sol</i>
1996	Dario Bellezza, <i>Proclama sul fascino</i> Emilio Isgrò, <i>Oratorio dei ladri</i> Vivian Lamarque, <i>Una quieta polvere</i> Eugenio Montale, <i>Diario postumo. 66 poesie e altre</i> Antonio Riccardi, <i>Il profitto domestico</i> Maria Luisa Spaziani, <i>I fasti dell'ortica</i>
1997	Giuseppe Conte, <i>Canti d'Oriente e d'Occidente</i> Giovanni Giudici, <i>A una casa non sua</i> Roberto Mussapi, <i>La polvere e il fuoco</i> Cesare Viviani, <i>Una comunità degli animi</i> Valentino Zeichen, <i>Metafisica tascabile</i>
1998	Umberto Bellintani, <i>Nella grande pianura</i> Giampiero Neri, <i>Teatro naturale</i> Giovanni Raboni, <i>Quare tristis</i> Nicola Vitale, <i>Progresso delle nostre voci</i>
1999	Pier Luigi Bacchini, <i>Scritture vegetali</i> Maurizio Cucchi, <i>L'ultimo viaggio di Glenn</i> Milo De Angelis, <i>Biografia sommaria</i>
2000	Nelo Risi, <i>Altro da dire</i> Franco Buffoni, <i>Il profilo del rosa</i> Luciano Erba, <i>Nella terra di mezzo</i>

Ci troviamo di fronte ad un panorama visibilmente composito, all'interno del quale un primo ordine potrebbe essere costituito attraverso un sondaggio generazionale – con l'unica eccezione di Montale:

Decennio di nascita	Autori
prima del 1920	Bellintani, Scialoja (1914) – Ingrao (1915) – Pierro (1916)
1920-1929	Risi (1920) – Erba (1922) – Baldini, Giudici, Spaziani (1924) Canali (1925) – Bacchini, Neri (1927) – Majorino (1928) Tamburini (1929)
1930-1939	Scataglini (1920) – Raboni (1932) – Insana, Isgrò (1937) Zeichen (1938)
1940-1949	Bellezza (1944) – Conte, Cucchi (1945) Frabotta, Lamarque (1946) – Viviani (1947) Buffoni (1948)

1950-1959	De Angelis, Santagostini (1951) – Mussapi (1952) Valduga (1953) – Vitale (1956) – Magrelli (1957)
dopo il 1960	Riccardi (1962)

Assistiamo dunque, com'è possibile notare, ad una sistemazione organica del panorama della poesia contemporanea derivante dalla somma di almeno tre generazioni poetiche, a partire dalla storica *Quarta generazione* individuata da Erba e Chiara nel 1954⁴⁰, fino alla “quinta” e alla “sesta generazione” di autori nati tra gli anni Quaranta e Sessanta. Se con Bellezza, Cucchi, Lamarque e Viviani – ai quali sarà semmai da aggiungere, per la recentissima uscita negli “Oscar”, Franco Buffoni⁴¹ – si è addirittura parlato di un canone per Mondadori, nondimeno è importante notare come questi autori intrattengano tra di loro un rapporto di “convivenza”, in operazioni editoriali che risultano infine determinanti per la loro affermazione. Segnando una linea trasversale fra gli steccati anagrafici, infatti, è possibile rintracciare un nucleo di autori che, come nel caso di Vivian Lamarque, sono stati individuati dal progetto dei “Quaderni collettivi” di Guanda di Raboni e Cucchi: sul n. 26 (1977), ad esempio, compariva *Sciarra amara* di Jolanda Insana; sul n. 30 (1978) la suddetta Lamarque; all'interno del n. 36 (1978) si trova *Il sogno di Agostino* di Mario Santagostini; il quarto quaderno (n. 43, 1979) propone *Hylas e Philonous* di Magrelli, nell'imminenza dell'uscita di *Ora serrata retinae* (Feltrinelli 1980), quando già il poeta era stato segnalato su «Nuovi Argomenti» da Enzo Siciliano e inoltre era stato accolto tra gli autori de *La parola innamorata* (Feltrinelli 1978) di Pontiggia e Di Mauro; sul n. 54 (1979), infine, troviamo Franco Buffoni e Roberto Mussapi, con le rispettive sezioni *Nell'acqua degli occhi* e *I dodici mesi*. Significativa allora diventa la presenza, in particolare, di Maurizio Cucchi, che sembra porsi da tramite in questa costante auscultazione di voci che giungono a maturità, e che erano affiorate proprio nell'ambito del lavoro culturale da lui promosso assieme a Giovanni Raboni. Come nota di commento all'iniziativa redatta dai curatori e posta in calce al primo dei “Quaderni collettivi”, si legge infatti:

Questi collettivi non vogliono inventare (né, tanto meno, imporre) raggruppamenti o linee di tendenza; a ogni singola raccolta, a ogni poeta spetta un ambito sufficiente e preciso che vuol essere sentito come quello di un libro e non come quello di una porzione di antologia. Secondo tale intenzione, autori già noti vengono proposti accanto a veri e propri esordienti, esperienze caratterizzate dalla

⁴⁰ Cfr. *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di P. Chiara e L. Erba, Editrice Magenta, Varese 1954. Parallelamente si può ricordare anche l'indicazione data da Oreste Macrì, per cui gli autori inclusi nell'etichetta della “quarta generazione” risulterebbero nati tra il 1922 e il 1931, e la cui opera quindi avrebbe preso avvio nello stesso periodo indicato da Erba e Chiara, ovvero tra il 1945 e il 1955. In particolare, Macrì indica: Risi, Orelli, Zanzotto, Cattafi, Erba, Pasolini, Guglielmi, Roversi, Giudici, Giuliani, Leonetti, Volponi, Vivaldi, Pignotti, Pagliarani, Majorino, Sanguineti e Merini (Cfr. O. Macrì, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Franco Cesati Editore, Firenze 1995).

⁴¹ F. Buffoni, *Poesie. 1975-2012*, introduzione di M. Gezzi, Mondadori, Milano 2012.

ricerca di nuove forme possibilità formali si alternano a esperienze caratterizzate dalla ricerca di larghi spazi comunicativi.⁴²

Una nota che corrisponde ai più ampi lavori di sintesi operati da Raboni nel campo della storiografia critica: senza risalire a *Poesia degli anni Sessanta* (Editori Riuniti 1976) e tenendo invece sott'occhio il volume uscito postumo a cura di Cortellessa, ovvero *La poesia che si fa*⁴³, è bene fare riferimento al capitolo sui *Poeti del secondo Novecento* compreso nella *Storia della letteratura italiana* fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Garzanti 2001), ristampata e aggiornata nel 2005 in una edizione speciale per il «Corriere della Sera», nella serie delle “grandi opere” curata da Paolo Mieli. Al grande pubblico viene presentato da Raboni un panorama della poesia italiana contemporanea che sostanzialmente si allinea in molti punti alle scelte editoriali di Mondadori (e quindi di Guanda), secondo un ordinamento che mette in fila le generazioni poetiche qui schematicamente rappresentate. Prima fra tutte, appunto, la generazione dei nati negli anni Venti, da Risi a Majorino: due poeti, in particolare, che vengono collocati da Raboni, con le dovute specifiche, in un paragrafo dedicato all’«area lombarda» (si noti come ricorra il termine “area” e non quello di “scuola” rientrato in troppe e frettolose classificazioni), assieme a Erba e Neri. Poeti, questi, ai quali vanno accostati altri che non rientrano nel canone mondadoriano ma che di esso hanno segnato dei tratti notevoli: primo fra tutti Elio Pagliarani, che pubblicò *La ragazza Carla* – già si è ricordato – nel “Tornasole” di Sereni; poi Giorgio Orelli e Giorgio Cesarano, che invece sono giunti alle edizioni di pregio di Garzanti. Un discorso a parte, che merita di essere ripreso in seguito, anche per l’importanza che assume relativamente a quanto si va dicendo, riguarda Bartolo Cattafi: benché profondamente legato alle sue origini siciliane, infatti, Cattafi ha tracciato un percorso poetico di straordinaria intensità, pari forse ai caratteri essenziali del suo stile e alla lucidità del dettato propri ancora dell’area lombarda e delle sue diverse evoluzioni. Quello che occorre ancora sottolineare è che, come evidente già dall’elenco dei nomi, non compaiono – nel periodo indicato – tra le pubblicazioni dello “Specchio” né gli sperimentali aderenti al gruppo di «Officina», né gli eredi dell’oltranzismo dei Novissimi. Lo stesso Raboni, subito dopo l’onda avanguardistica, pone quasi in funzione di cuscinetto due «temperamenti tra i più forti e originali»: Valentino Zeichen (di cui già si è detto) e Jolanda Insana – assieme ai quali raggruppa (e sono tutti poeti trascorsi tra le file della Società di Poesia) Nanni Cagnone, Cosimo Ortesta, Gregorio Scalise e Silvio Ramat. Si impone, come evidente, una forte selezione, che contribuisce a dirimere il fitto quadro poetico della contemporaneità, altrimenti impossibile da decifrare, di cui Mondadori interpreta e segna, attraverso le scelte editoriali, una presa di distanza sia da perduranti implicazioni ermetiche o da programmatici espedienti

⁴² [retro di copertina in] *Quaderni della Fenice. 26*, a cura di G. Raboni e M. Cucchi, Guanda, Milano 1977,

⁴³ Cfr. G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.

neoavanguardistici. Anche per quello che riguarda la «generazione del '68», Raboni è abbastanza chiaro, e le sue scelte, in tutto concomitanti alla sua attività di consulente editoriale, si riflettono in buona misura nel catalogo dello “Specchio” e della “Fenice” così come si delinea nel corso degli anni Novanta:

Nell'elenco «anagrafico» della generazione, che la forte vicinanza (alcuni di questi autori hanno debuttato una decina di anni fa, altri più di recente, e da tutti è ragionevole aspettarsi ulteriori indicazioni e sviluppi) rende particolarmente provvisorio, possiamo intanto scrivere i nomi di Dario Bellezza, Angelo Lumelli, Nico Orengo (1944), Giuseppe Conte e Maurizio Cucchi (1945), Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Francesco Serra (1946), Patrizia Cavalli e Cesare Viviani (1947), Roberto Carifi (1948). Ad essi va aggiunto, per la precocità del suo esordio e, soprattutto, della sua definizione espressiva, quello di Milo De Angelis (1951); e sarà lui il poeta più giovane di cui si parlerà in queste pagine.⁴⁴

Le indicazioni di Raboni appaiono piuttosto serrate, specie nella misura in cui gli autori individuati, hanno pubblicato le loro prime raccolte di poesia tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta: un'esclusione importante è evidente nel mancato inserimento in questo gruppo di Valerio Magrelli (classe 1957), il cui precoce successo risale – si diceva – ad *Ora serrata retinae* uscito presso Feltrinelli nel 1980, ma la cui vicenda editoriale si lega negli anni Novanta, per quello che riguarda la poesia, ad Einaudi; mentre autrice in tutto il suo percorso einaudiano, tra quelli citati, è Patrizia Cavalli, di cui si dirà nel paragrafo dedicato alla casa editrice torinese. Vale tuttavia dare almeno un'indicazione per quel che riguarda Biancamaria Frabotta: dopo la pubblicazione de *Il rumore bianco* (1982) nella stessa collana feltrinelliana che aveva ospitato il libro di Magrelli, e tra alcuni passaggi intermedi presso editori minori di aria romana come le Edizioni della Cometa ed Empiria, l'attività poetica di Frabotta giunge con *La viandanza* (Mondadori 1995 – Premio Camaiore) ad inserirsi appieno in quell'aura di classicità connaturata ai poeti de “Lo Specchio”, tanto che a questa raccolta di versi seguiranno altri due volumi mondadoriani: *La pianta del pane* (2003) e *Da mani mortali* (2012; Premio Città di Penne – Fondazione Marino Piazzolla).

Se in questo modo si profila una sorta di corrispondenza biunivoca tra i piani editoriali di Mondadori e i tentativi di sintesi storiografica, occorre adesso abbandonare le preziose indicazioni che giungono da Raboni, per addentrarci invece tra le generazioni di poeti nati tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Di Patrizia Valduga e Valerio Magrelli si può parlare come *hapax* per il contesto e l'evidente individualità dei loro percorsi, meritano invece un discorso complessivo e interattivo i nomi di (in ordine anagrafico) Roberto Mussapi, Nicola Vitale e Antonio Riccardi. Se per Riccardi vale l'autorevolezza del giudizio di Cucchi, che segnala nel risvolto di copertina *Il profitto*

⁴⁴ G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *La letteratura italiana* (2001), a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 18: *Il Novecento. Poesia e narrativa del secondo Novecento* – Edizione speciale per il «Corriere della Sera», De Agostini, Milano 2005, pp. 72-73.

domestico come «il primo libro importante della nuova generazione»⁴⁵, i casi di Mussapi e Vitale certo risultano un po' più in sordina, ma nondimeno devono essere tenuti presenti come indicativi, almeno a questa altezza cronologica. Vitale, come Riccardi, è alla prima pubblicazione nello "Specchio" (entrambi, si ricorda, vengono dall'esperienza del primo collettivo dei *Quaderni italiani* diretti da Buffoni) e immediatamente di seguito alla pubblicazione di *Progresso delle nostre voci* (Mondadori 1998), viene incluso da Maurizio Cucchi nella collana di poesia da lui diretta per l'editrice Stampa di Varese con *La forma innocente* (2001). Una collana, quella di Stampa, che nel tempo sembra assumere gli stessi caratteri interlocutori che erano stati di Scheiwiller, anche attraverso il ruolo di mediazione di Cucchi: tra i casi recenti si può ricordare, a tale proposito, la pubblicazione de *I nuovi climi* (Stampa 2007) di Biancamaria Frabotta, che costituiscono una sezione centrale all'interno di *Da mani mortali*, pubblicato appunto di seguito ne "Lo Specchio". Sicuramente più interessante, almeno per la cospicuità e la risonanza della sua attività, è il percorso di Roberto Mussapi: avviato sulla strada della poesia dalle pagine di «Niebo», la rivista diretta a Milano da Milo De Angelis, di cui egli stesso era stato redattore, Mussapi pubblica nel 1990 *Gita meridiana*, che ottiene il Premio Montale, e quindi torna nello "Specchio" con *La polvere e il fuoco* ad otto anni di distanza. Un libro in cui si sostanziano appieno le sue scelte immaginifiche e l'impianto lirico-narrativo della composizione. Ma di Mussapi si deve parlare anche per la sua attività editoriale presso Jaca Book⁴⁶: un discorso che ci permette di recuperare, proprio nel corso degli anni Novanta, un filone altrimenti disperso, ma altrettanto importante, della nostra poesia – ossia quello di matrice eminentemente "ermetica". Tuttavia, applicare questa etichetta potrebbe risultare ancora riduttivo, specie considerando in che misura le categorie di "neo-ermetismo" o "neo-orfismo" abbiano connotato in modo negativo, evidenziando un epigonismo di maniera, le generazioni di poeti successive a quella di Luzi e di Bigongiari. Un'occasione specifica ci permette infatti di riunire poeti nati tra gli anni

⁴⁵ M. Cucchi [risvolto di copertina], in A. Riccardi, *Il profitto domestico*, Mondadori, Milano 1996. Si legga in particolare: «*Il profitto domestico* è il primo libro importante della nuova generazione, ed è un esordio che si impone per la fisionomia forte di un poeta giovane che ha lavorato per anni a quest'opera organica, fondata sulla perlustrazione in profondo di un microcosmo personale e familiare che diviene origine assoluta e centro di ogni possibile percorso, nel tempo e nello spazio. [...]L'esattezza e l'equilibrio del linguaggio, la sobria pacatezza del tono, la sottigliezza del segno sono gli elementi di una sapienza formale e di una maturità espressiva straordinarie che consentono a Riccardi di chiamarci e raggiungerci, nel suo racconto lirico così complesso e internamente articolato. E dunque di comunicarci emozioni che provengono dall'acutissima sensibilità di un carattere poetico che registra le proprie ossessioni in modo volta a volta penetrante o enigmatico, ombroso o tagliente, e sempre molto intenso. Un primo libro, insomma, che non è una promessa, ma già un'acquisizione certa per la nostra poesia».

⁴⁶ Jaca Book è una casa editrice d'impronta cattolica, fondata nel 1966 da Sante Bagnoli, Maretta Campi e Laura Geronazzo. Come si apprende dall'articolo dedicato alla Jaca Book da Raffaella Benati Caglieri su «Civiltà ambrosiana» (1, 1989), Mussapi figura già da quel momento come curatore dell'ufficio stampa della casa editrice, mentre la collana di poesia da lui diretta prende avvio nel 1991 e conta i nomi, in ambito italiano, di poeti quali Marco Guzzi, Alessandro Ceni, Piero Bigongiari, Roberto Carifi, Marco Tornar, Alberto Toni e Nanni Cagnone.

Quaranta e Cinquanta che poi hanno subito sorti diverse, e una diversa fortuna editoriale: nel 1993 esce infatti per i tipi di Jaca Book, a cura di Luca Cesari e con un'introduzione di Roberto Carifi, l'antologia di poesia *Anni '80*, nella quale vengono inseriti – secondo gli intendimenti del convegno che ne costituisce il precedente – Mario Baudino, Roberto Carifi, Giuseppe Conte, Rosita Copioli, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Valerio Magrelli, Roberto Mussapi, Umberto Piersanti. Nomi distanti tra loro ma corrispondenti ad una precisa tendenza, come aveva già messo in evidenza lo stesso Carifi nei “rapporti” *Sulla poesia* apparsi nel n. 31 di «Leggere»:

La nuova poesia costituisce molto più di un fenomeno “in progress”, difficilmente catalogabile o poco storicizzato. I giovani poeti (ormai quarantenni e oltre), marchio anagrafico che ha costituito perlopiù una limitazione, una formula buona più per la sociologia letteraria che per un approccio critico soddisfacente, rappresentano oggi una realtà di percorsi consolidati, portatori di un rinnovamento dei linguaggi e dei contenuti con cui è necessario fare i conti. Un tratto comune, al di là delle differenze, è il decisivo superamento delle esperienze avanguardistiche e sperimentali, la scommessa sul discorso poetico contro il nichilismo semiotico-strutturale, dunque una sostanziale rifondazione linguistica e comunicativa nel segno del simbolo e della metafora, della costruzione e del progetto, pur con le dovute modificazioni del tradizionale *io lirico* e una rinnovata nozione di soggetto poetico.⁴⁷

Se questo discorso ci riconduce a quanto si è sostenuto fino dalle pagine dedicate alla rivista «Poesia», d'altra parte adesso occorre segnalare come tale istanza si traduce ancora nelle scelte editoriali che si vanno considerando. Agli effetti, oltre ai nomi di Cucchi, De Angelis e di Mussapi, di cui si è detto, l'unico che torna all'interno della collana de “Lo Specchio” è quello di Giuseppe Conte. Per Conte si può parlare di una potente vocazione, in linea con quanto egli stesso ha composto ne *L'Oceano e il Ragazzo* e *Le stagioni*, usciti da Rizzoli nel 1983 e 1988: un discorso svolto nel solco della tradizione, secondo modulazioni teoriche ed estetiche che assommano «l'identità di divinità, mito e natura, l'onnipresenza degli dei anche nel mondo moderno»⁴⁸, e parimenti l'angoscia del presente e la crisi irrimediabile dei valori depositati nelle forme archetipiche del simbolo. Tra il *Dialogo del poeta e del messaggero* (Mondadori 1992) e *Canti d'Oriente e d'Occidente* (ivi 1997), poi, Giuseppe Conte ha aperto il suo

⁴⁷ R. Carifi, *I segni del nuovo*, «Leggere», 32, giugno 1991, p. 59. Nello specifico, all'interno della sezione “Rapporti” in cui l'intervento è contenuto, vengono prese in considerazione in particolare le seguenti opere: C. Viviani, *Preghiera del nome* (Mondadori 1990); N. Cagnone, *Armi senza insegne* (Coliseum 1988); A. Maugeri, *Kursaal* (Guanda 1989); G. Conte, *Le stagioni* (Rizzoli 1988); M. De Angelis, *Distante un padre* (Mondadori 1989); M. De Angelis – G. Sicari, *Non solo creato* (Crocetti 1990); R. Copioli, *Furore delle rose* (Guanda 1989); R. Mussapi, *Gita meridiana* (Mondadori 1990); M. Cucchi, *La luce del distacco* (Crocetti 1990); M. Guzzi, *Il giorno* (All'insegna del pesce d'oro 1988); V. Magrelli, *Nature e venature* (Mondadori 1987); B. Frabotta, *Controcanto al chiuso* (Rossi & Spera 1991); G. D'Elia, *Segreta* (Einaudi 1989); P. Valduga, *Donna di dolori* (Mondadori 1991).

⁴⁸ G. Conte [retro di copertina], *Le stagioni*, introduzione e note di G. Ficara, Rizzoli, Milano 1988.

discorso ad una prospettiva che somma l'eredità goethiana di dialogo tra i diversi modelli delle civiltà orientali e occidentali, e la sinuosità metaforica di Lawrence, collocandosi ad un'altezza che fa della vertigine lirica il mezzo più fecondo di interrogazione della natura e della figura dell'uomo e dell'eroe, attraverso la prospettiva e le forme del mito.

2.3 Per altri "Oscar"

Se l'analisi della collana di poesia "Lo Specchio" di Mondadori ci ha condotti alle riflessioni sinora esplicitate, circa la formazione di un canone per la poesia del secondo Novecento operato attraverso la selezione rappresentata dagli autori inseriti nella collana stessa, sarà bene proseguire almeno per un altro tratto, soffermando l'attenzione almeno su altri sette casi, tutti inerenti alla pubblicazione dei volumi nella serie degli "Oscar Poesia del '900". Il formato e la denominazione, nonché l'intento preciso di presentare per intero l'opera di un autore (talvolta in forma antologica, ma progressiva), corrisponde all'idea di consacrarne il valore presso il pubblico, e quindi di fornire alla critica i primi strumenti per una classificazione degli autori stessi nelle antologie e nelle storie della letteratura, grazie anche all'allestimento di apparati bibliografici che accompagnano i testi poetici.

Con il paragrafo precedente si sono chiarite alcune questioni fondamentali relative alla canonizzazione mondadoriana di autori per lo più nati intorno agli anni Quaranta (Zeichen, Bellezza, Cucchi, Lamarque, De Angelis), con uno sguardo all'indietro relativamente al caso di Nelo Risi. Di fatto, appartiene agli anni Venti – e quindi proprio alla generazione di Risi – la schiera più folta dei poeti che raggiungono l' "Oscar" tra la fine degli anni Novanta e i nostri giorni: un decennio che vede appunto avvicinarsi le diverse espressioni poetiche di Andrea Zanzotto (1921), Bartolo Cattafi, Luciano Erba (1922), Giovanni Testori, Rocco Scotellaro (1923), Maria Luisa Spaziani (1924), Giampiero Neri, Elio Pagliarani (1927), Giancarlo Majorino (1928) e Roberto Sanesi (1930). Per ragioni di completezza occorre segnalare che altre inclusioni annoverano poeti nati nel decennio successivo, ovvero Alberto Bevilacqua (1934) e Antonio Porta (1935), mentre risalendo all'indietro, agli anni Dieci, negli "Oscar" fanno pure la loro comparsa Alessandro Parronchi (1914) e David Maria Turolfo (1916), per non dimenticare due voci solitamente confinate nel primissimo Novecento e tuttavia attive e presenti sino agli anni Sessanta: Sibilla Aleramo (1876) e Corrado Govoni (1884). Di Sibilla Aleramo, spesso ricordata come narratrice per il successo e le critiche ottenute tempestivamente dal suo romanzo *Una donna* (1906), risulta poi un ritratto per lo più inedito, disteso fra l'effusione di gusto liberty delle poesie raccolte in *Selva d'amore* (Mondadori 1947 – Premio Viareggio) e il tono «blandamente predicatorio» delle liriche di *Luci della mia sera* (1956), di ispirazione e fede sinceramente marxista, ma in tutto rispondente – come ricorda Silvio Raffo nella precisa introduzione che apre il

volume – a quel ruolo di «sacerdotessa della verità» assunto da Sibilla Aleramo fin dagli inizi della sua scrittura in versi e in prosa⁴⁹.

Tra gli autori nati tra gli anni Venti e Trenta, ancora risultano esclusi Pasolini e Volponi, Sanguineti e Rosselli (quest'ultima recentissimamente pubblicata nei "Meridiani"): fanno eccezione Pagliarani e Porta, la cui sperimentazione trova nel catalogo di Mondadori un denominatore comune nella figura di Giancarlo Majorino. Majorini infatti, dagli esordi de *La capitale del Nord* (Schwarz 1959) fino alle prove più avanzate de *Gli alleati viaggiatori* (Mondadori 2001), ha rivelato una propensione alle forme narrative della lingua poetica, non prive tuttavia – specie nella loro evoluzione – di quella tensione stilistica e lineare che accompagna per intero la produzione di Porta, dall'esordio tra i Novissimi fino alle ultime prove, e che stringe punti di contatto in una tendenza altresì delimitata dal Pagliarani de *La ragazza Carla* (Mondadori 1962) e dalla coesa esperienza de *La tartaruga di Jastov* di Cesarano (ivi 1966). Maurizio Cucchi, nella nota che accompagna la scelta di versi inclusi nel "Meridiano" dei Poeti italiani del secondo Novecento afferma: «La sperimentazione di Majorino nasce essenzialmente da un radicale, vigoroso abbassamento del linguaggio alla "prosa" e al parlato, e dunque a un dire concreto e quotidiano, povero in apparenza ma ricchissimo di umori dentro le implicazioni "primarie" del vissuto»⁵⁰. Un'eredità che certo non rimane inosservata (così come certi esiti meno radicali della Neoavanguardia), ma che già produce i suoi effetti ne *La resistenza dell'aria* (Mondadori 1982) di Gregorio Scalise (classe 1939), trovando un'ulteriore codificazione e apertura nei tratti dell'espressionismo verbale e visivo.

La linea più solida, tuttavia, si costituisce attorno all'essenzialità e alla concretezza che traspare dai versi di Luciano Erba, Giampiero Neri e Bartolo Cattafi. Cattafi soprattutto, col suo «viaggio dentro la metafora», che si svolge nei tratti di una «conversione da fisicità ad astrazione», con la sua «vocazione "nominale"» (sono tutte parole di Raboni⁵¹), si impone nel segno di un deciso avvicendamento rispetto alla poesia di stampo ermetico, sviluppando i modi della rappresentazione simbolica (e allegorica) attraverso il rigore stilistico e sintattico. Di Giampiero Neri, invece, si deve ricordare – attraverso le parole di Cucchi – «il senso di una particolare saggezza acuta, [...] che spinge [il poeta] a dilatare implicitamente il discorso»⁵² nella forma e nella sostanza connotativa: non è un caso, del resto, che la materia parlata da Neri spesso sconfini nei territori aperti della prosa, come testimoniato recentemente dal volume di prose liriche (o di liriche in prosa) uscite ne "Lo Specchio" col titolo *Il Professor Fumagalli e altre*

⁴⁹ Cfr. S. Raffo, *Come un'ardente musica*, in S. Aleramo, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2004, pp. XII-XIII.

⁵⁰ M. Cucchi, *Giancarlo Majorino*, in *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996), a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Mondadori, Milano 2004, p. 482.

⁵¹ Cfr. G. Raboni, *Introduzione*, in B. Cattafi, *Poesie. 1943-1979* (1990), Mondadori, Milano 2001, pp. VII-XIII.

⁵² M. Cucchi, *Memoria naturale*, [introduzione a] G. Neri, *Poesie. 1960-2005*, Mondadori, Milano 2007, p. IX.

figure (Mondadori 2012). La forma del poemetto in prosa – che già si era manifestata in maniera evidente specie nella raccolta *Liceo*, pubblicata da Neri nel 1982 per le edizioni multiple Acquario-Guanda (la cui direzione era affidata a Maurizio Cucchi) – trova una sostanziale affinità non solo con il *Glenn* (San Marco dei Giustiniani 1982) di Cucchi che esce nello stesso anno, ma predispone anche all’ascolto di una voce poetica affiorata ne “Lo Specchio” verso la metà degli anni Novanta come quella di Mario Santagostini. Ne *L’Olimpiade del ’40* (Mondadori 1994) di Santagostini, infatti, ci si imbatte in una sezione non a caso intitolata *Ecco un vero racconto*, in cui l’autore fa propria la lezione di Giampiero Neri, e tesse così, nei nitidi tratti della prosa, il racconto dell’irruzione di un tedesco in fuga dall’avanzata alleata in un imprecisato paese del varesotto. L’impianto ragionativo di Neri, comunque, risulta per lo più legato al piano delle immagini, mentre, per via speculativa, si distinguono appunto la concretezza ironica di Luciano Erba e la dizione “concettuale” di Roberto Sanesi. È certo quest’ultimo un caso abbastanza isolato e che mantiene dei forti connotati di specificità: dall’ampia introduzione di Renzo Cremante, suggestivamente intitolata *Lungo i sentieri del glicine* (da un passo di Sanesi), si apprende infatti la multiforme espressione sul piano artistico e letterario, nonché filosofico, che la figura di Sanesi investe. Fin dalle prime collaborazioni ad «aut aut», Sanesi eredita da Enzo Paci una spiccata attenzione «alla tradizione del nuovo e alle sollecitazioni dell’esistenzialismo e della fenomenologia», per arrivare poi all’assidua frequentazione e traduzione dell’opera di Eliot e Dylan Thomas: qui, Sanesi si impone per il tentativo di innestare nel canone della modernità – all’interno del quale distingueva «poeti che “cantano” ed altri che, più semplicemente, “parlano”» – il valore costitutivo di una poesia che “ragiona”⁵³. A partire da queste ragioni vengono quindi disposte alcune riflessioni che aprono a tutti i campi dell’estetica, con particolare riguardo nei confronti dell’espressione artistica: Sanesi, infatti, vanta una spiccata collaborazione e un rapporto privilegiato con pittori e artisti, che nel 1957 lo porta a fondare le Edizioni del Triangolo, «col proposito programmatico e deliberato di associare a testi di poeti contemporanei segni e disegni di artisti motivati e congeniali»⁵⁴. Un tratto deciso che tiene insieme l’opera e l’impegno quasi programmatico di Sanesi nell’arco di un cinquantennio, dagli esordi alle ultime prove poetiche contenute ne *Il primo giorno di primavera* (Book Editore 2000), inoltre, coincide con il profondo senso di precarietà attribuito a cose e situazioni, e la predisposizione a vagliare con occhio clinico le fratture e le evidenze del reale: oltre all’importanza degli studi filosofici, comunque, va segnalata un’estrema attenzione verso le inquietudini del panorama poetico contemporaneo. Benché prosegua in un cammino quasi autonomo e persistente nella sua nettezza, Sanesi sembra muoversi in una direzione tangente almeno in parte – nelle intenzioni, più che nelle forme – alla poetica di Giancarlo Majorino, emblematicamente rappresentata dal titolo di due raccolte quali *Equilibrio in pezzi* (Mondadori 1971) e *Provvisorio* (ivi 1984): si evince

⁵³ R. Cremante, *Lungo i sentieri del glicine*, [introduzione a] R. Sanesi, *Poesie. 1957-2000*, Mondadori, Milano 2010, pp. VII-XXII.

⁵⁴ Ivi, p. XV.

così una collocazione sommaria e tutta implicita nei suoi motivi, anche se ormai abbastanza chiara nei termini del rigore che caratterizza i poeti di area lombarda. Altro caso abbastanza eccentrico ed isolato che viene portato alla ribalta a due anni di distanza da Sanesi, nel 2012, è quello dell'altrettanto multiforme di Giovanni Testori. Testimone di una perentorietà che a livello compositivo si impone per tutto l'arco della sua carriera poetica, dai *I trionfi*, pubblicati nel 1965 presso Feltrinelli, fino alla morte che lo coglie nel 1993, dopo anni di malattia che non gli avevano comunque impedito di dedicarsi alla composizione dei *Tre lai*, nel 1992. Personaggio eccentrico, si diceva, anche lui come Scialoja pittore in proprio – si ricordi a tale proposito la biografia per immagini a lui dedicata con introduzione di Raboni⁵⁵ – e difficilmente inquadrabile nel panorama della tradizione recente e novecentesca, dalla quale, tuttavia, la poesia di Testori risulta irrimediabilmente segnata. Davide Rondoni nello scritto che apre le *Poesie. 1965-1993* (Mondadori 2012), mette in evidenza proprio questo dato, rilevando una possibilità di posizionamento nell'incontro fra la sperimentazione musicale di Caproni (di cui in parte si riteneva sodale) e il rigore protervo e morale di Rebora⁵⁶. Dedicare l'“Oscar” ad un autore, infatti, significa non solo approntare uno strumento d'indagine complessivo che rappresenti per intero la sua poesia, ma anche – e soprattutto – offrire al pubblico (anche in virtù della sua veste commerciale) la possibilità di avvicinarsi in maniera consapevole ad una certa tradizione. L'“Oscar”, inoltre, costituisce un banco di prova per avanzare alcuni ragguagli sull'interpretazione dell'opera del poeta, attraverso la messa in evidenza dei rapporti che essa intrattiene con la tradizione – come si diceva – e dei limiti individuativi (in termini di valore e di critica) per cui quella stessa opera è stata oggetto di diverse interpretazioni. È il caso, ad esempio, di Rocco Scotellaro: nell'introduzione che Cucchi allestisce per l'edizione negli “Oscar” di *Tutte le poesie. 1940-1953* (Mondadori 2004), a cura di

⁵⁵ Cfr. D. Dall'Ombra – F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, con un'introduzione di G. Raboni, Gribaudò, Cavallermaggiore 2000.

⁵⁶ D. Rondoni, *Per Giovanni Testori*, [introduzione a] G. Testori, *Poesie. 1965-1993*, Mondadori, Milano 2012. Si legga in particolare l'attacco dello scritto di Rondoni in cui si dice: «Un Petrarca devastato. O un barocco riscoperto in nuovi scenari e temperature. O cosa è l'essere *altro* di Testori rispetto a ogni sua coeva possibilità di poesia? E poi, è davvero altro? Certo lo è se si guarda alla cospicua tradizione che va da Montale a Sereni e ai seguenti, lombardi o no che siano. E lo è rispetto al magistero inquieto della pensosità di Luzi o del francescanesimo di Betocchi. Di Ungaretti condivise solo la dura figliolanza da Jacopone. Ma non quella da Petrarca (che Testori devasta dal midollo del canzoniere amoroso e nei suoi *Trionfi*), tantomeno da Leopardi. Altro fu Testori pure dalla geniale e torbida lucente eredità di Pasolini. Distante anni luce dallo sperimentalismo sociologico-letterario delle neoavanguardie, libero da troppi discorsi sterili. Ha sfondato, lacerato, o compresso fino a espanderli in altre direzioni molti dei nuclei e degli elementi presenti nella poesia intorno a lui. Ha guardato a Caproni [...].[...] Sentiva che il poeta del *Franco cacciatore* stava camminando su bordi simili, votato a uguali precipizi. In quel sodalizio a distanza si gioca (lo vide Raboni) una possibilità di altra direzione della poesia del Secondo Novecento italiano. E guardò a Rebora, non potendo però nemmeno stare nella sua pietra, nella cava bianca di travertino e aria in cui il grande dei *Frammenti* e poi del silenzio [che] compose e ricompose. Aveva però intuito che le poesie rinate dal silenzio, fino a quelle più umili, occasionali, quasi minutaglia di voce e aria, ecco, erano le poesie che lui avrebbe voluto scrivere» (ivi, p. VII).

Franco Vitelli, emerge una questione interessante relativamente a quanto appena affermato. Scrive infatti Cucchi:

Con il passare del tempo, e ormai dei decenni, si ha l'impressione che la poesia di Rocco Scotellaro non goda ancora di grande considerazione. Possono avergli nuociuto le stesse ragioni che sono alla base della sua notorietà, e che in fondo hanno fatto prevalere il personaggio, nella complessità della sua azione e del suo lavoro culturale, rispetto all'opera poetica nel suo valore specifico. [...] una rilettura più corretta della poesia di Scotellaro deve necessariamente mettere da parte l'etichetta del neorealismo, e appoggiarsi essenzialmente ai caratteri di energia spoglia e anche violenta che la definiscono in modo più appropriato e dunque meno schematico o cronachistico.⁵⁷

L'attenzione di Cucchi si concentra non tanto sul piano storiografico – ovvero la categorizzazione operata sul piano del giudizio –, né guarda direttamente alla determinazione di un'etichetta che possa racchiudere le tendenze individuate dalla scrittura poetica di Scotellaro, quanto invece punta al rilievo della complessità, più o meno specifica, all'articolazione e alla modulazione della sua "voce", confermandone il valore di modello per le sue doti di autenticità. Di fatto, Cucchi non si sbilancia troppo nell'individuare dei possibili seguaci dell'estro e dell'impegno militante di Scotellaro accanto ai suoi contadini del sud, tradotti in una voce visionaria umile e potente, ma evoca semmai il nome di Umberto Bellintani, già apparso ne "Lo Specchio" nel 1963 con *E tu che m'ascolti*, e quindi riproposto con *Nella grande pianura* (Mondadori 1998): un «poeta che sa essere delicato e carezzevole e, subito dopo, accendersi in vampate di espressività violenta»⁵⁸, e in questo assimilabile appunto a Scotellaro. Ancora afferente alla sfera del realismo, ma stavolta di impronta "magica" (come in Bassani), è la poesia di Alberto Bevilacqua. Bertoni, nella prefazione alle sue *Poesie* stampate tra gli "Oscar Poesia del 900" nel 2007, sottolinea l'ampio respiro e la portata – anche in senso transnazionale – della sua lirica. È in questo senso, addirittura, che si apre la sua riflessione, laddove egli individua la linea di Alberto Bevilacqua nel solco di modelli italiani come Bertolucci, Pasolini, Loi, Baldini, Caproni, Sereni e Cesare Zavattini, ma con aperture sostanziali che guardano agli esempi di Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges. Tornando in una dimensione strettamente editoriale, la lirica di Bevilacqua era già stata organicamente antologizzata in due precedenti volumi mondadoriani: *Immagine e somiglianza. Poesie 1955-1982*, a cura di Domenico Porzio e, a distanza di dieci anni, *Messaggi segreti* (1992), nella quale, assieme a Maurizio Cucchi, Bevilacqua aveva organizzato i propri «materiali poetici per nuclei tematici, tra Parma, l'eros, il Po e gli esiti civili della sua ispirazione»⁵⁹. Una chiosa del genere ci permette di formulare una considerazione affatto secondaria – e già avanzata altrove –,

⁵⁷ M. Cucchi, *Introduzione*, in R. Scotellaro, *Tutte le poesie. 1940-1953*, a cura di F. Vitelli, Mondadori, Milano 2004, pp. V, VIII.

⁵⁸ Cfr. [quarta di copertina in] U. Bellintani, *Nella grande pianura*, Mondadori, Milano 1998.

⁵⁹ A. Bertoni, *Introduzione*, in A. Bevilacqua, *Le poesie*, Mondadori, Milano 2007, p. XII.

circa la continuità di rapporti di un autore con la casa editrice, che si svolgono secondo una certa continuità di intenti e linguaggi. In fondo si tratta di rendere conto di come alcune esperienze vengano tramandate sotto forma di eredità per il presente e il futuro della poesia, attraverso la costituzione di genealogie piuttosto evidenti, e nella predisposizione apertamente canonizzatrice di una collana come quella degli “Oscar”. Non a caso, dunque, le ultime due personalità che si prendono in considerazione, e che sull’ultimo scorcio del secolo scorso hanno confermato la loro presenza di prim’ordine sulla scena della poesia, sono quelle assai diverse, per temperamento e percorsi di ricerca, di Andrea Zanzotto e Maria Luisa Spaziani.

Classe 1921, nel corso della sua carriera poetica, Zanzotto ha consegnato ben undici titoli alla Mondadori, a partire da *Dietro paesaggio*, uscito nella collana del “Tornasole” nel 1951, fino all’ultimo *Conglomerati* (2009) – con una significativa eccezione, semmai, per quanto riguarda alcune *plaquette*⁶⁰ e la pubblicazione di *Meteo* (Donzelli 1996). Libro, quest’ultimo, che si pone come spartiacque sia da un punto di vista editoriale, sia in relazione alle dinamiche (il termine non è casuale) interne all’ultima poesia zanzottiana: agli effetti, l’uscita di *Meteo* anticipa di appena tre anni il lauro del “Meridiano” de *Le poesie e prose scelte*, che vede appunto la luce nel 1999; d’altra parte, invece, oltre ad inaugurare la collana di poesia di Donzelli in cui è stampato (e che ben presto vedrà l’inserimento in catalogo di altri due importanti poeti del nostro tempo quali Milo De Angelis e Antonella Anedda), il libro si impone, come ha ben sottolineato Giorgio Luzzi, per un «incistamento idiomático» che corrisponde alla figurazione di «una cerimonia di congedo *del mondo*»⁶¹. Si diceva comunque, già nel caso di Bevilacqua, che la pubblicazione dell’“Oscar” si lega per vari motivi alla strenua militanza all’interno di una collana da parte dell’autore: quanto a Zanzotto tale constatazione è valida a partire dal 1973. Dopo l’uscita di libri capitali come *Vocativo* (Mondadori 1957) e *La beltà* (ivi 1968), fino a *Pasque* (ivi 1973), viene infatti pubblicata una prima scelta antologica della sua poesia acutamente prefata da Stefano Agosti: una scelta di versi che verrà ampliata nel 1993 nella collana degli “Oscar Poesia”, con l’inserimento della trilogia composta dal *Galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma* (Mondadori 1978, 1983, 1986). La ristampa nell’edizione successiva (quella negli “Oscar classici moderni”, 1997), segna l’ingresso di Zanzotto negli “Oscar Poesia del 900” nel 2000, più o meno in concomitanza con l’uscita del “Meridiano” a lui dedicato, curato da Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta (questi poeti, peraltro, saranno negli anni inclusi nella collana de “Lo Specchio”⁶²). Soffermandoci ancora sui motivi che alludono alla funzione dell’“Oscar” sul piano editoriale e culturale della casa editrice, è proprio Stefano Agosti nell’edizione delle *Poesie (1938-1986)* del ’93 a

⁶⁰ I titoli cui si fa riferimento sono: A. Zanzotto, *Elegia e altri versi*, con una nota di G. Gramigna, Edizioni della Meridiana, Milano 1954; e ID., *A che valse? (Versi 1938-1942)*, strenna per gli amici, Scheiwiller, Milano 1970.

⁶¹ G. Luzzi, *Andrea Zanzotto. Meteo*, «Poesia», 97, luglio-agosto 1996, pp. 19-20.

⁶² Cfr. S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Mondadori, Milano 2001 e ID., *Prove di liberta*, ivi 2012; G.M. Villalta, *Vanità della mente*, ivi 2011.

metterci sull'avviso e a rintracciare, anzi, quanto accennato per frammenti, dell'intento fondante di «fissare il percorso di un autore»⁶³. L'ampia nota bio-bibliografica e l'antologia critica che compaiono in apparato dimostrano che la fisionomia di Zanzotto era già stata ampiamente tracciata dalla critica accademica e militante, ma l'occasione dell'"Oscar" in sé riserva l'opportunità di leggere in maniera unitaria, anche se antologica, l'intera carriera del poeta, concentrata nei suoi momenti fondamentali. Ancora con Agosti, infatti, si può dire che proprio attraverso la scelta delle poesie emergono alcuni tratti fondativi che avvalorano un testo come *La beltà*, «in cui il poeta [...] – dice Agosti – raggiunge un livello dell'esperienza verbale di così accertata "verità" (privata e obiettiva) che non gli resterà più che da assumerlo come acquisizione fissa per le successive operazioni»⁶⁴. Considerazioni che si sommano alla percezione di una letterarietà intesa da Zanzotto come assunzione programmata e programmatica del linguaggio della tradizione, dialetticamente organica nei confronti della storia e della storia della letteratura. Rimane da valutare, ma a questo punto è ben chiara la fisionomia della collana qui proposta attraverso i suoi autori, l'importanza dell'uscita di *Tutte le poesie* di Zanzotto nel settembre del 2011, anno della sua scomparsa⁶⁵. Un volume ponderoso che restituisce per intero la produzione del poeta di Pieve di Soligo, includendo anche le ultimissime raccolte pubblicate ne "Lo Specchio", ovvero *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009), sigillandone dunque la "fama mondadoriana" e assieme la canonicità nel panorama poetico secondonovecentesco. Lo stesso avviene per Maria Luisa Spaziani, che nel 2000 e poi nel 2010, raccoglie in veste di antologizzatrice la sua vasta produzione poetica, pubblicata a partire da *Le acque del sabato* (Mondadori 1954). Nella concisa *Prefazione* che acclude al volume, con l'aggiunta di una *Postilla* per la nuova edizione, è la stessa autrice a indicarci i propositi celati da queste occasioni editoriali:

Si tratta di riandare dai tempi della cera vergine a quelli della maturità cosciente, rischiare di confondere il tono di eventi remoti con l'aura di storie recenti, livellare agli occhi del lettore le variazioni stilistiche; la metrica classica che si alterna a modi sperimentali, i valori ritmo fonici del "parlato" che si snodano su base tonale sul prevalente gioco di settenari ed endecasillabi in tutte le variazioni dei loro possibili accenti.⁶⁶

Viene dunque rilevata, da parte della stessa Spaziani, un'attenzione nei confronti delle dominanti stilistiche che informano l'intera sua produzione (assieme alla costanza e alla rilevanza di un registro plurimo di toni e contenuti) e predispongono all'ascolto di una voce il più possibile unitaria nei contorni e nelle sfumature, anche a danno di qualche

⁶³ S. Agosti, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)* (1993), Mondadori, Milano 2000, p. 45.

⁶⁴ Ivi, p. 7.

⁶⁵ Cfr. A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011.

⁶⁶ M.L. Spaziani, *Prefazione*, in EAD., *Poesie 1954-2006*, Mondadori, Milano 2010, p. 7.

esclusione, come quella lamentata per la *Giovanna D'Arco* (Marsilio 2000), impossibile da rappresentare per intero all'interno dell'"Oscar", data la sua natura di romanzo in versi. Una pubblicazione alla quale, tuttavia, rimane affidata come *unicum* l'intera vicenda di una carriera poetica svolta a metà tra l'acquisizione sapiente della metrica, resa cristallina dal peso specifico della parola all'interno del verso, e lo studio della tradizione poetica francese, individuata non solo nella tradizione della "Pléiade", ma anche dalla ricerca che accompagna la sua attività di docente di Lingua e Letteratura Francese. Il percorso della poesia di Maria Luisa Spaziani, leggibile oggi attraverso la pubblicazione del "Meridiano" (2012), infatti, si nutre della profonda necessità di restituire alla letteratura la pienezza del vissuto, individuando uno spazio in cui la tradizione delle forme e la tradizione del presente si incontrano, nella sintesi di aspirazione classica e irriducibilità del reale, sempre unite al dono essenziale dell'ironia. Come si legge nella quarta di copertina de *I fasti dell'ortica*, raccolta uscita ne "Lo Specchio" nel 1996 – ma la constatazione può essere aperta a tutta la produzione della Spaziani – «la sapienza della forma esprime una saggezza dell'essere nel mondo, dell'esistere, attraverso uno sguardo lirico che coinvolge l'esperienza personale e la realtà esterna, nella sua dimensione storica, politica, quotidiana, in un'oscillazione continua fra presente e memoria capace di inglobare i lampi dell'emozione»⁶⁷: indicazioni che costituiscono un indice per la lettura, in chiave editoriale, i tratti salienti di una poetica dispiegata nel pieno del secondo Novecento.

2.4 La "bianca" di Einaudi tra collezione e poesia.

A differenza di quanto emerge dalle notazioni riportate a proposito della collana de "Lo Specchio" mondadoriana, la "Collezione di poesia" Einaudi mostra dei caratteri di minor aderenza ad una identità specifica di poesia: essa si pone piuttosto come un grande contenitore all'interno del quale si incontrano personalità multiple e autori italiani contemporanei assieme a poeti della tradizione, ai classici latini, agli scrittori stranieri del passato e di oggi. Costruire un discorso organico, a partire già da questa premessa, appare piuttosto complicato dalla complessità delle ragioni editoriali che hanno trovato nella figura di Mauro Bersani (responsabile dell'area letteratura della casa editrice torinese dalla metà degli anni Ottanta) una specie di raccordo pur nella varietà delle scelte, talora opportunamente accompagnate da prefazioni critiche di autori da sempre vicini all'Einaudi come Maria Corti.

Nonostante ciò è possibile distinguere degli ordini di rilevanza sulla base dei quali tentare delle ipotesi circa la costituzione di modelli di poesia funzionali all'interno della collana einaudiana, alfine rilevabili attraverso la permanenza di un autore all'interno della collana, più che da ragioni di ordine strettamente critico e di poetica. Vincenzo Bagnoli nel suo saggio intitolato *La poesia italiana alla svolta del secolo* pubblicato nel

⁶⁷ M.L. Spaziani [quarta di copertina in], *I fasti dell'ortica*, Mondadori, Milano 1996.

2001 su «L'Informazione Bibliografica», segnala proprio la «multiformità delle esperienze accolte nella “bianca” di Einaudi»⁶⁸, rilevando assieme la tendenza nel corso delle pubblicazioni a dar forma ad una “maniera” che coincide con la cifra stilistica dell'autore stesso. Così, mentre sono ravvisabili esperienze che presuppongono un ritorno forte alla metrica e alla versualità, come nei casi di Gianni D'Elia, Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, d'altra parte è impossibile non accostare l'incisività della forma chiusa del verso all'esemplarità di Paolo Volponi che proprio con Einaudi pubblica nel 1986 un testo dal forte impatto verbale e ritmico come *Con testo a fronte*, la cui eredità in qualche modo trapassa e viene ereditata sia dagli autori appena citati che da un altro poeta marchigiano che proprio negli anni Novanta si afferma presso Einaudi con *I luoghi persi* (1994), quale appunto Umberto Piersanti. Prima di proseguire in un indice ragionato, tuttavia, è bene ribadire attraverso le parole di Stefano Verdino, quanto sostenuto in prima battuta, aprendo in prospettiva l'intero sviluppo della “Collezione di poesia”:

Più occasionale e senza scuderia la collana bianca dell'Einaudi, probabilmente per l'assenza di un progetto poetico di governo. Non ci sono in durata e continuità poeti Einaudi. Sono presenti autori minori di media tradizione novecentesca dall'officiniano Leonetti ai torinesi Pennati, Bona e Sollazzo. In anni recenti tale investimento, su questo versante, è stato rivolto ad Alda Merini. Lo zibaldonismo poetico einaudiano comporta continuità tra tradizione e avanguardia (già negli anni Sessanta a ruota si davano i *Novissimi*, Luzi e Caproni).⁶⁹

A distanza di una decina d'anni, le parole di Verdino necessitano di qualche revisione: giusti i suggerimenti di partenza, l'evoluzione successiva rispetto allo scorcio d'inizio millennio da cui viene compiuta questa panoramica infatti è possibile rilevare alcune presenze di rilievo, specie per quanto riguarda i poeti di secondo Novecento. Se certo ed assoluto è il valore della constatazione che riguarda Alda Merini, bisogna da subito accostare al nome della poetessa milanese quelli almeno di Patrizi Cavalli, Valerio Magrelli e Gianni D'Elia, appartenenti alle generazioni poetiche successive. Già da questo raffronto è possibile intuire in che senso si identifichi l'eccentricità di scritture tra loro non comunicanti per i toni e le inflessioni, specie se le si accostano ad altre due decisamente sperimentali nelle soluzioni stilistiche come quelle di Cosimo Ortosta e Edoardo Cacciatore, il primo presentato da Giovanni Giudici all'uscita di *Nel progetto di un freddo perenne* (Einaudi 1988), l'altro comparso con una auto-antologia prefata da Giulio Ferroni e intitolata *Il discorso a meraviglia* (ivi 1996). Per non correre il rischio di creare ulteriore confusione sul terreno di un discorso già di per sé complesso e composito, è bene stabilire delle forme di priorità utili per stabilire una digressione

⁶⁸ V. Bagnoli, *La poesia italiana alla svolta del secolo*, «L'Informazione Bibliografica», n. 4, ottobre-dicembre 2001, p. 506.

⁶⁹ S. Verdino, *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, «Italianistica», n. 2-3, 2002, p. 379.

ragionata attraverso la collana di poesia Einaudi tra gli anni Ottanta e i primi del Duemila.

2.4.1 *La formula dei “Nuovi poeti italiani”*

L'oscillazione ondivaga che caratterizza le scelte einaudiane è ben rappresentata dai sei volumi a tutt'oggi editi nella serie dei “Nuovi poeti italiani”, ospitata con una cadenza varia nel tempo, all'interno della “Collezione di poesia” a partire dal 1980. Difficile sarebbe avvicinare questi volumi al genere antologico tradizionalmente inteso, dal momento che gli autori raccolti – salvo rare eccezioni – si presentano al pubblico per lo più in forma inedita, e senza pubblicazioni organiche alle spalle. Questo si conferma col tempo l'unico criterio di scelta, laddove si consideri discriminante la pubblicazione da parte dei poeti con una casa editrice di rilievo nazionale (intenzione che traspare, ad esempio, nei *Poeti del secondo Novecento* di Cucchi e Giovanardi). Parimenti bisogna considerare il destino cui questi autori vanno incontro dopo la comparsa all'interno di questa serie, non sempre indice di una prima continuità nel tempo con Einaudi. Vari sono i collaboratori che di volta in volta partecipano alla realizzazione di questo progetto, in genere persuasi della necessità di promozione nei confronti di nuove scritture e poeti, le cui esperienze si allineano orizzontalmente sulla costituzione della molteplicità del presente, più che nell'istituzione verticale di gerarchie o tendenze classificabili secondo margini di poetica definiti o definibili.

Nuovi poeti italiani 1 esce nel 1980 per iniziativa soprattutto di Franco Fortini che, con i suoi collaboratori, riassume tutte queste prerogative in una *Premessa* tanto stringata quanto significativa. Presentando i materiali poetici selezionati, infatti, si dice:

i sei collaboratori della Einaudi [...] Più sobriamente ritengono che i versi di Albigliani, quelli della Audisio, della Cascella, di Ciabatti, della Leto e di Zanichelli, tanto abbiano un loro possibile significato e valore come singoli testi quanto un loro possibile significato e valore nel moto d'insieme della poesia dei nostri giorni; sia perché intervengono senza ignorarlo sia perché il loro intimo teatro di esperienze rispecchia più una psicologia che una scuola stilistica⁷⁰.

È significativo notare come da questo primo “collettivo” soltanto Gabriella Leto diventerà autrice einaudiana, pubblicando nel 1991 *Nostalgia dell'acqua* (Premio Viareggio), *L'ora insonne* (1997) e, dopo qualche anno, *Aria alle stanze* (2003), libro in cui conferma «la precisa cognizione del rapporto equivoco fra oggetti e sentimenti» e «le parentele con la più schietta lirica italiana» che Cesare Garboli aveva già annotato al

⁷⁰ Cfr. *Premessa*, in *Nuovi poeti italiani 1*, a cura di E. Faccioli, F. Fortini, P. Fossati, N. Ginzburg, C. Pennati, M. Vallora, Einaudi, Torino 1980, pp. V-VI.

suo esordio nell'«Almanacco dello Specchio» del 1975⁷¹. Gabriella Leto, d'altra parte, aveva già collaborato con Einaudi in veste di traduttrice, curando le edizioni delle *Elegie* di Propertio (1970), delle *Eroidi* (1966) e de *Gli amori* (1995) di Ovidio, profilandosi quindi all'interno di Einaudi come poeta e traduttrice, non diversamente da altri autori quali Patrizia Cavalli e Gabriele Frasca, traduttori a loro volta di Shakespeare e Beckett⁷².

*

Alfonso Berardinelli, curatore di *Nuovi poeti italiani 2*, avvertendo nuovamente il lettore che ciascuno dei poeti da lui scelti «senza trionfalismi e con i mezzi a disposizione, se ne va per la sua strada», cerca di avanzare ulteriori ipotesi, ponendo degli interrogativi necessari a stringere una linea di raccordo intorno alla politica editoriale e d'autore promossa da Einaudi.

La sola cosa – scrive Berardinelli – che i nuovi poeti hanno in comune è davvero di non aver quasi niente in comune? E questo messaggio a più voci che sale dal nuovo *luogo* della poesia, è un messaggio che dice la verità, una mezza verità? Si sta ricostituendo, e in quali forme, una diversa cultura letteraria?⁷³

Poco più oltre, egli accosta questi dubbi ad una percezione dispiegata delle forme di cultura che ciascun momento storico sembra avallare, sia nella complessità che nella frammentarietà dei fenomeni che di volta in volta vengono accolti e testimoniati. Principi che si denotano sia in relazione alla funzione che la poesia assume in un contesto sempre più dinamico, sia sulla base dell'organicità che le scritture riescono a porre in un campo fortemente segnato da convergenze ineludibili quanto a volte ineliminabili. Continua infatti Berardinelli:

Ci sono state epoche o decenni in cui la poesia derivava gran parte della propria forza e legittimazione dall'attrito fra le sue domande globali e un particolare assetto storico della cultura. Oggi, nella maggior parte dei casi, questo attrito sembra essere diventato eccessivo per la poesia. Tentare di sostenerlo vorrebbe dire nella maggior parte dei casi condannarsi a una fatica di Sisifo, citare attraverso lo stile una situazione inattuale, o rimanere schiacciati. (Le discipline sono perpetuamente in fusione, i concetti stingono l'uno sull'altro, la funzione sociale e storica della cultura è offuscata, messa in questione, negata, da ridefinire).⁷⁴

⁷¹ Cfr. G. Leto, *Nel cerchio d'oro. Dodici poesie*, introduzione di C. Garboli, «Almanacco dello Specchio», n. 5, Mondadori, Milano 1976, pp. 265-274.

⁷² Cfr. W. Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, trad. di P. Cavalli, Einaudi, Torino 1996 e S. Beckett, *Le poesie*, a cura di G. Frasca, ivi 1999.

⁷³ A. Berardinelli, *Nota introduttiva*, in *Nuovi poeti italiani 2*, a cura dello stesso, Einaudi, Torino 1982, p. VII.

⁷⁴ Ivi, pp. VII-VIII.

Così, le poesie di Stefano Coletta, Giuseppe Goffredo, Massimo Lippi e Marina Mariani, divengono occasione per puntare l'obiettivo su una definizione più ampia e quasi sociologica dello statuto nuovo assunto dalla prassi poetica nella contemporaneità, definendo in particolare derivazioni comuni, pure tra le evidenti sfumature che variano dall'intellettualizzazione di Coletta, al realismo visionario di Goffredo, fino alle diverse forme di ironia di Mariani e Lippi. Tutti questi poeti adottano uno stile medio e un'aderenza alle tonalità del parlato, vicine ancora all'approfondimento dello psicologismo che fa del soggetto il tramite privilegiato per l'interpretazione della realtà. Ne *La poesia verso la prosa*, testo assai discusso che Berardinelli pubblicherà a distanza di più di dieci anni dalla curatela dei *Nuovi poeti*, si chiariscono in maniera consistente gli intendimenti delle scelte da lui operate già in quell'occasione, specie dove sostiene che

Se da un lato quello dei poeti è un *ghetto* culturale in cui vige una litigiosa omertà, il risultato di questo dato ambientale è che il linguaggio della poesia, molto più di quanto avvenisse già nella prima metà di questo secolo, è diventato un *gergo*.⁷⁵

A quest'impronta si lega quanto accennato sulla specificità e l'eccentricità dei linguaggi che entrano a far parte della "Collezione di poesia" Einaudi: venendo meno il principio di una definizione precipua del "fare poesia", a favore di una più diversificata attenzione alle tonalità con cui l'io trasfonde in versi la propria posizione all'interno della storia e del reale (la "gergalità", appunto), si radica un principio di "diffusione" che non sempre aiuta ad individuare la specificità propria di ciascun linguaggio, fatta eccezione per il recupero degli strumenti retorici o l'elaborazione di una tecnica capace di allentare la tensione del verso fino a modellarlo sulle cadenze del parlato.

*

Una nota abbastanza significativa sui *Nuovi poeti*, inoltre, ci viene da Walter Siti, che cura il terzo volume uscito nel 1984. Siti propone i versi di Cristina Annino, Alida Airaghi, Salvatore Di Natale, Pietro Beltrami, Francesco Serrao e Rocco Brindisi: poeti rimasti al margine della tradizione recente per la loro lontananza dai centri di irradiazione della poesia, e tuttavia testimoni di una continuità di vita e ragione che si muta nelle forme di un espressionismo fortemente cognitivo, misto di accensioni liriche e prelievi incessanti dalla cultura del presente. In particolare, con modi certo non pacati, Siti si rivolge al pubblico osservando:

I *Nuovi poeti italiani* sono arrivati al n. 3 [...]; forse non è possibile fare un bilancio, ma certo i testi fin qui presentati hanno qualche caratteristica comune, se

⁷⁵ A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 201-202.

non altro *in negativo*. Sono del tutto assenti, mi pare, i poeti che hanno come principale interesse il gioco sul proprio materiale verbale (diciamo, gli «sperimentali»); sia quelli che lo fanno con fiducia nel mondo nuovo dell'informatica, sia quelli che scivolano tra le lacune e le beanze. E sono pure assenti (tranne un paio di eccezioni, comunque stravolti e laterali) i poeti che si comportano come se l'immediato fosse l'autentico, misticamente a contatto con le emozioni e pronti a tradurre ogni emozione in mistica (diciamo, gli «innamorati»). Ciò dipende, naturalmente, dalla doppia antipatia dei curatori: verso ciò che si allinea troppo presto con la razionalità padrona, ma anche verso chi sembra troppo contento di affidarsi a una ragione polverizzata e attonita. [...] I poeti raccolti in questo e nei quaderni precedenti portano i segni di una vita faticosa; nei loro testi la vita non è mai scompagnata dal giudizio, almeno da quel tanto che basta a sostenere una *durata*. Il loro lirismo è sempre un lirismo 'sporco', che non nasconde le proprie radici: lirica accompagnata da una prosa latente e spesso anche presente. [...] Il loro 'io' lirico ha i contorni di un 'io' potenzialmente romanzesco, e l'interesse dei curatori è andato spesso ai «personaggi del romanzo» che si intravedevano dietro i testi mandati in lettura. [...] Se questi poeti appartengono ad aree marginali, o se la loro poesia è fuori dai 'centri' oggi di moda [...], non è perché i curatori hanno il gusto del subalterno e dell'eccentrico; è piuttosto perché nel centro sono troppo numerosi e forti gli inganni: sia perché il centro invita a farsi prendere dalla stupida euforia dei dominatori, sia perché, al contrario, nel centro il peggio vince troppo facilmente e spinge gli oppositori alla disperazione.⁷⁶

Dalle parole di Siti emerge quindi la necessità di un decentramento, che coincide con l'individuazione di modi di sperimentazione poetica differenti da quelli affermati e consolidati dalla tradizione e dalle mode della contemporaneità; dall'altra parte agisce la fenomenologia del gusto, le cui uniche discriminanti sembrano derivare dall'eccesso di storicizzazione che secondo il critico sarebbe già stata operata sul presente. Siti non risparmia neanche i nomi di Balestrini e De Angelis, messi rispettivamente a capo di due tradizioni opposte, con il seguito di adepti che avrebbero accolto, fino alla costituzione di vere e proprie sfere di ingerenza. Allargando il discorso, si possono chiaramente leggere anche dei riferimenti mirati ad altre esperienze editoriali come quella de "Lo Specchio", o altre fortemente innovative come "la scrittura e la storia" di Manni varata proprio in quel torno di tempo.

*

Sarà tuttavia Mauro Bersani, in veste di curatore oltre che di direttore letterario, a chiarire con la nota introduttiva che apre il quarto volume dei *Nuovi poeti italiani* (1995) i motivi di fondo dell'intera esperienza:

⁷⁶ W. Siti, *Nota introduttiva*, in *Nuovi poeti italiani 3*, a cura dello stesso, Einaudi, Torino 1984, pp. V-VI.

La serie dei *Nuovi poeti italiani*, all'interno della «Collezione di poesia» einaudiana, è cominciata nel 1980 e ha tenuto uno scoppiettante ritmo biennale fino al terzo volume. Poi, dall'84 a oggi, un lungo silenzio. Voci di morte precoce dell'iniziativa sono circolate, tutto sommato legittimamente. Non che in casa editrice l'attenzione verso i giovani poeti si fosse affievolita: nella «collana bianca» sono usciti autori, allora emergenti, come Gianni D'Elia e Patrizia Valduga. Ma l'idea dei volumi collettivi si è persa per strada. Dopo tanto tempo, questo quarto volume dei *Nuovi poeti italiani* nasce da una riflessione programmatica circa le ragioni iniziali della serie. Di certo l'attenzione einaudiana verso poeti non ancora laureati continua e continuerà ad essere fatta anche con libri interi, e a testimoniarlo sono due libri recentissimi, cioè quelli di Enrico Testa e Gabriele Frasca. Ma una lettura ravvicinata e suggestivamente comparata di una serie di nuovi autori ha un interesse e, speriamo, un fascino in più. Significa entrare in un laboratorio pluridirezionale, verificare assonanze e contrasti, testimoniare un lavoro ma forse anche darne in senso, o tracce di senso, collocandolo in un arco di possibilità alternative. [...] Un libro come questo, se per un verso induce a schematismi classificatori, per l'altro mostra la necessità di superarli toccando direttamente la singolarità delle esperienze poetiche, verificandone le sfumature di genere e di tono. La convinzione è che, precocemente storicizzati gli ultimi modelli di poesia novecentesca (ad esempio Zanzotto, pur nella sua evoluzione), occorra ripartire da una disseminazione di proposte e atteggiamenti poetici il più possibile diversi fra loro. Cercare «piccole verità» che possano scalfire da fronti diversi il pericolo delle buone maniere letterarie, sempre più omogeneizzate, vera malattia del fare poetico odierno.⁷⁷

A questo punto appare evidente come la pretesa «disseminazione» non preveda la costituzione di un canone, laddove il proposito di fondo, in linea con il carattere “alternativo” della collana, e pure negli investimenti di rilievo (i vari Sereni, Luzi, Caproni, Fortini), non coincide con l'identificazione di modelli assolutizzanti, quanto piuttosto rileva la consonanza di cammini poetici a sé stanti e sostanzialmente particolarissimi, al punto da rischiare la dispersione. Anche dei *Nuovi poeti italiani 4* (Maria Angela Bedini, Ivano Ferrari, Nicola Gardini, Cristina Filippi, Elisabetta Stefanelli, Daniele Martino, Pietro Mazzone) soltanto due si affermeranno in seguito nel catalogo della “Collezione di poesia”. Ferrari pubblicherà nel 1999 *La franca sostanza del degrado*, a testimonianza di un cammino poetico iniziato già verso la metà degli anni Settanta, e qui raccolto intorno ad un centro della poesia ben impiantato nella realtà, per cui «malgrado le variazioni o i lemmi sguardi sulla carta/ scrivere è cercare un paesaggio bello sodo»⁷⁸; e quindi Maria Angela Bedini che segue invece un'emotività più mossa e liricamente accesa nel volume *La lingua di Dio* (Einaudi 2003).

⁷⁷ M. Bersani, *Nota introduttiva*, in *Nuovi poeti italiani 4*, a cura dello stesso, Einaudi, Torino 1995, pp. V-VI.

⁷⁸ I. Ferrari, *Il viale diventò piccola potenza*, in ID., *La franca sostanza del degrado*, Einaudi, Torino 1999, p. 71.

*

Se fino a questo punto si è rilevato il massimo di apertura nella compilazione dei vari volumi che compongono la serie dei *Nuovi poeti italiani*, con gli ultimi due ad oggi editi, invece, si fa strada la percezione di un'unitarietà ben più precisa, che si basa su due luoghi, per l'appunto, che la critica recente ha dibattuto e approfondito a partire almeno dagli anni Settanta e Ottanta. Franco Loi, nel 2004, propone undici *Nuovi poeti* più o meno noti al pubblico, e tutti in dialetto; mentre nel 2012, a cura di Giovanna Rosadini, i *Nuovi poeti italiani 6* accolgono voci femminili appartenenti a diverse generazioni, secondo continuità e fratture, in una "genealogia" aperta fra gli anni Quaranta e Settanta. Due esempi abbastanza particolari, se si fa riferimento a quanto finora esaminato, ma affatto diversi nelle intenzioni: sia le scelte di Loi che quelle di Rosadini rimangono a testimonianza della volontà di perlustrazione irriducibile alla definizione di un genere poetico. Tanto Loi quanto Rosadini cercano di stabilire dei contatti e raffronti tra esperienze ancora non inquadrare all'interno del discorso sulla poesia contemporanea, offrendo così uno strumento di investigazione che stabilisce alcuni caratteri d'interesse tanto specifici quanto generali. Di fatto, lo stesso Loi si rifà ad un concetto di «estetica» intesa «nel significato etimologico e tradizionale di "percezione sensibile", di accoglimento dell'essenza, non di riscontro dei canoni sanciti dalle scuole»⁷⁹, per cui la percezione delle rappresentazioni poetiche deriva da un serrato incontro tra l'emozione e la capacità di restituire la parola al suono, al timbro e al ritmo della composizione. Un movimento che sembra compiersi, come dice ancora Loi, nella costruzione di «un'antologia che mostri "l'altra faccia della luna" o, se vogliamo, della coscienza italiana sommersa, nella speranza di aver dato un contributo al grande disegno della poesia italiana di questi anni, così prolifica e viva sia in italiano che in dialetto»⁸⁰: un quadro assai complesso e variegato, se si tiene conto anche delle singole o sporadiche presenze accostate ai nomi più affermati dai grandi editori, dalle piccole e medie case editrici, dalle riviste di ricerca e sperimentali. Un quadro che Franco Loi aveva già investigato assieme a Davide Rondoni, allestendo per Garzanti qualche anno prima *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*: antologia programmaticamente rivolta alla campionatura di voci più che di scuole o tendenze, dal momento che Loi sostiene che «l'esperienza della poesia è una continua messa in crisi dei luoghi comuni e delle impalcature di opinioni che criticamente si accettano», fino al limite per cui «La lettura di una poesia non chiede altro che [...] attenzione verso la propria esperienza umana»⁸¹. Questa visione di Loi, che in genere si potrebbe definire "anti-normativa", applicata alla politica editoriale e d'autore di Einaudi riflette in realtà una forma di coscienza critica: l'unico modo di rappresentare la poesia dei nostri giorni sembra quello di aprire al massimo l'inventario delle voci poetiche, nella misura in cui

⁷⁹ F. Loi, *Nota d'introduzione*, in *Nuovi poeti italiani 5*, a cura dello stesso, Einaudi, Torino 2004, p. VI.

⁸⁰ Ivi, p. VII.

⁸¹ Cfr. *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, a cura di F. Loi e D. Rondoni, Garzanti, Milano 2001, p. 9.

sarà il tempo a vagliarle determinandone l'effettivo valore. Lo stesso può essere detto circa il sesto volume dei *Nuovi poeti italiani*, nella misura in cui Giovanna Rosadini – introducendo le poesie di Alida Airaghi, Daniela Attanasio, Antonella Bukovaz, Maria Grazia Calandrone, Chandra Livia Candiani, Gabriela Fantato, Giovanna Frene, Isabella Leardini, Laura Liberale, Franca Mancinelli, Laura Pugno e Rossella Tempesta – si rivolge così al lettore:

Le dodici poetesse qui presentate, accomunate da un criterio qualitativo più che di gusto personale, naturalmente non esauriscono il catalogo della scrittura femminile in versi praticata oggi in Italia; ragioni di spazio purtroppo hanno limitato la scelta, anche in considerazione della necessità di fornire al lettore, attraverso lo strumento di un numero congruo di testi selezionati per ogni autrice, il modo per familiarizzare con la poetica di ciascuna di loro.⁸²

2.4.2 Volumi complessivi, presenze e durate

È già stato accennato in più modi alla presenza costante di alcuni autori all'interno della "bianca" di Einaudi, con le dovute distinzioni per spazio e ordine di tempo, ma il panorama, centrando il fuoco sugli anni Novanta, appare abbastanza chiaro ed è possibile constatare che qui assumono un certo rilievo i nomi di Patrizia Cavalli, Gianni D'Elia, Patrizia Valduga, Valerio Magrelli, oltre a Alda Merini, che con Einaudi, a distanza di un quarantennio dagli esordi, approda nei cataloghi dell'editoria nazionale. Generazioni che nello scarto di pochi anni si incontrano e danno corpo ad un quadro assai variegato, confermando una prospettiva di personalità multiple non riducibili le une sulle altre, e rilevanti nel piano della storiografia letteraria del secondo Novecento. Patrizia Cavalli, dopo i primi auspici di Elsa Morante – che aveva avallato nel 1974 la pubblicazione nella "Collezione di poesia" di *Le mie poesie non cambieranno il mondo* – e la successiva raccolta *Il cielo* (Einaudi 1980), riunisce queste due opere in un volume complessivo dal titolo *Poesie (1974-1992)* (ivi 1992) con l'aggiunta del poemetto *L'io singolare proprio mio*, che ne consacra il percorso poetico tra limpidezza del verso e scatto improvviso dell'epigramma, e dimostra insieme la predilezione per i modi del parlato nonché la capacità di costruire un discorso narrativo e sapiente nella misura come negli improvvisi musicali. Un percorso che ha ben sintetizzato Giorgio Manacorda, prima attraverso l'inclusione della Cavalli tra i poeti del suo *Manifesto del pensiero emotivo* (Editori Riuniti 1993), quindi nella nota a lei dedicata, redatta per *La poesia italiana oggi*, antologia uscita per Castelveccchi nel 2004:

⁸² G. Rosadini, *Nota introduttiva*, in *Nuovi poeti italiani 6*, a cura della stessa, Einaudi, Torino 2012, p. VII.

La ricerca del senso è ridotta al minimo: alla constatazione delle più elementari e «maledette» pulsioni d'amore in un mondo degradato, così orrendo che la poesia è l'ultima possibilità di pronunciare il male di vivere. Essere testimoni di se stessi, sempre in propria compagnia, mai lasciati soli in leggerezza, doversi ascoltare sempre, in ogni avvenimento fisico chimico mentale, è questa la grande prova, l'espiazione, è questo il male.⁸³

Una descrizione che serve non solo ad inquadrare la personalità poetica di Patrizia Cavalli, ma che ne determina anche i caratteri sostanziali, laddove emerge l'assoluto rilievo di una soggettività dispiegata fino alla propria inesausta teatralizzazione: *Sempre aperto teatro*, raccolta che esce per Einaudi nel 1999, e che commuta la leziosità aerea di un indiscusso maestro come Penna nella vena nostalgica spesso celata nella chiarezza sabiana, si pone all'insegna del doppio movimento di apparizione ed evanescenza della realtà, creata e riprodotta nel segno di un'ironia che non solo giunge a dissolvere l'oggetto, ma anche il soggetto della rappresentazione⁸⁴. Raccolta dopo raccolta si fa sempre più evidente la figura poetica, nonostante le aperture e la continuità di un lavoro che con *Pigre divinità e pigra sorte* (Einaudi 2006) tocca le corde, abbastanza inedite per l'autrice, di una tradizione civile, dispiegata tra Parini e Foscolo, in cui la vena lirica si insinua negli slanci emotivi che provocano la poesia, per poi acquisire lo spazio logico e filosofico della meditazione. Del resto, nel retro di copertina di quest'ultimo volume, si legge:

Pochi sono i poeti contemporanei capaci come Patrizia Cavalli di attivare una così raffinata e complessa tecnica poetica sia nell'improvvisazione più veloce che nella più sorprendente costruzione discorsiva e narrativa. Le misure metriche classiche le sono naturali e familiari come il lessico e la sintassi della lingua d'uso contemporanea. Nessun poeticismo e nessun manierismo. Il lettore di queste poesie potrà avere la sensazione che alcuni dei classici più remoti e più amati sono presenti in questa lingua poetica senza essere mai né evocati né imitati, come forme intemporalmente o demoni propizi.⁸⁵

A quest'ultima constatazione, in particolare, seguendo il filo della soluzione meditativa – ma in chiave e secondo registri meno sentimentali – è possibile accostare la produzione poetica di Valerio Magrelli, specie per quella geometria evocativa che in lui si manifesta nel possesso della visione e dello sguardo e che, a differenza della Cavalli, si rapprende in una emotività ieratica, dalla quale il soggetto viene estromesso, nella ricerca di un'esattezza che appartiene tanto alla forma quanto al tono. Quando nel 1996

⁸³ G. Manacorda, *Patrizia Cavalli*, in ID., *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvechi, Roma 2004, p. 117.

⁸⁴ Si leggano ad esempio versi quali: «Tutto mi appare in bella superficie/ e poi scompare. Perché ritorni/ la figura io mi sfiguro, offro/ i miei pezzi in prestito o in regalo,/ bellezza sia visibile, formata,/ guardarla da lontano, anche sfocata,/ perché ci sia, purché ci sia, anche non mia.» (P. Cavalli, *Tutto mi appare in bella superficie ...*, in EAD., *Sempre aperto teatro*, Einaudi, Torino 1999, p. 41).

⁸⁵ Cfr. P. Cavalli [retro di copertina in], *Pigre divinità e pigra sorte*, Einaudi, Torino 2006.

esce *Poesie (1980-1992) e altre poesie* nella “bianca” di Einaudi, Magrelli conferma la propria individualità e la nettezza di un percorso ormai consolidato in un ventennio, così come Patrizia Cavalli, dedita parimenti alla costruzione della poesia per quadri mentali, ma che si distanzia dalla musica sorda delle cose di Magrelli, rivolto piuttosto alla cartografia di una più minuta rappresentazione. Ermanno Krumm nella sua sintesi *Dagli anni '70 a oggi* che chiude la vasta antologia *Poesia italiana del Novecento* (Skira 1995) allestita assieme a Tiziano Rossi, conforta il dato qui preso in esame e accosta Magrelli ad altri poeti della generazione immediatamente precedente, così da confermarne il valore acquisito tra i poeti di maggior rilievo dell'ultimo quarto del secolo:

Al di là delle singole inclinazioni, ciò che è comunque più percepibile nella poesia di Cucchi, Zeichen, De Angelis, Magrelli è un ritrovato equilibrio, uno scambio più produttivo fra innovazione e tradizione – per esprimersi con termini abusati – reso, fra l'altro, possibile dal maggior silenzio dell'ambiente (silenzio dell'ideologia, ma anche silenzio del dibattito, con la caduta dell'interesse pubblico). Ma soprattutto è percepibile, in questi poeti, un tono personale e forte. Le loro parole nascono tutte dall'ascolto attento delle motivazioni minime ma decisive su cui si regge, per ciascuno di loro, la necessità della poesia.⁸⁶

Nel caso di Magrelli, la «necessità della poesia» è data proprio dalla possibilità della visione: l'occhio opera sulla realtà come la scrittura opera sulla lingua, con un lavoro d'incisione e di scavo che viene poi restituito superficialmente, con quelle fratture che solo un'estrema lucidità riesce a mettere in evidenza. Basti ricordare l'attacco una poesia contenuta già in *Nature e venature* (Mondadori 1987) e ora riproposta nel volume complessivo di Einaudi, nella quale i motivi del gesto e del corpo, della quotidianità e del suo rapporto con la scrittura, per capire i motivi che Valerio Magrelli proseguirà nella sua opera:

Da chirurgo,
da anatomopatologo
va divisa la lingua,
va operata, va aperta,
sezionata lungo linee mediane.⁸⁷

Si tratta di una breve chirurgia che non ha bisogno di cucire strappi: la parola si infila sotto la pelle del verso per non alterarne i connotati, pratica un taglio in verticale capace di nascondere all'esterno il trauma, e non ricerca l'evidenza dello sperimentalismo, ma solo il suo riflesso scientifico e connotativo. Una poesia in cui l'energia sottesa al rigo del verso si nutre del suo stesso riflesso e della possibilità di meditazione che da questo

⁸⁶ E. Krumm, *Dagli anni '70 a oggi*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Krumm e T. Rossi, Skira, Milano 1995, p. 987.

⁸⁷ V. Magrelli, *Da chirurgo ...*, in ID., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996, p. 200.

deriva («Studio il tracciato dell'onda:/ la curvatura della sua spinta,/ la flessione della sua linea./ Soffio e respiro./ Che tutto sia calcolato./ La misura.»⁸⁸), ma che si dimostrerà capace nelle successive *Didascalie per la lettura di un giornale* (Einaudi 1999), di adottare gli strumenti del mimetismo e dell'ironia per ricomporre non solo il filo del pensiero, ma il respiro stesso del vigore poetico («Le poesie vanno sempre rilette,/ lette, rilette, lette, messe in carica;/ ogni lettura compie la ricarica,/ sono apparecchi per caricare senso;/ e il senso vi si accumula, ronzo/ di particelle in attesa,/ sospiri trattenuti, ticchettii,/ da dentro il cavallo di Troia»⁸⁹).

Per vie diverse il catalogo della "Collezione di poesia" si apre anche a soluzioni in cui l'intelligenza "femminile" (per usare un'aggettivazione derivata da Matte Blanco) gioca sul versante della sinuosità metrica, specie in due poeti (appartenenti stessa generazione post-sessantottesca) come Gianni D'Elia e Patrizia Valduga. Entrambi vengono stampati da Einaudi per la prima volta nel 1989 anche se l'impatto risulta nell'immediato assolutamente diverso: pur calibrando allo stesso modo la loro voce sull'uso di costruzioni poematiche e monologanti – effigiate da un endecasillabo acquisito per diverse tradizioni – i due poeti mantengono una propria e ben definita individualità. Gianni D'Elia muove infatti dal crinale della sacralità della poesia per abbracciare, attraverso gli esempi di Pasolini, Fortini e Volponi la coscienza che «La metrica non è una tecnica, ma un modo di pensare, che indica la predisposizione alla sorpresa, alla contraddizione, all'eresia»⁹⁰. Patrizia Valduga, invece, come scrive Luigi Baldacci nella prefazione che accompagna la nuova edizione dei *Medicamenta e altri medicamenta* (Einaudi 1989)⁹¹, ha creato un tessuto di relazioni all'interno della pagina in cui «Problema retorico e problema esistenziale si fondono perfettamente», puntando l'attenzione, come nella scrittura beckettiana, sul soggetto stesso, gravandolo con la materia, fino alla soluzione per cui «Il metro è una camicia di Nesso che dovrà essere lacerata se si vorrà respirare ancora una volta prima di morire»⁹². Per tutti e due i poeti, da quel momento comincia una collaborazione assai feconda con Einaudi che per D'Elia culminerà nel 2010 con la pubblicazione di *Trentennio. Versi scelti e inediti 1977-2007*, mentre per Valduga si attesta fino al 2012 con la pubblicazione di sei sillogi inedite più una intitolata *Prima antologia* (Einaudi 1998), nella quale vengono raccolti *Donna di dolori* (Mondadori 1991) e *Corsia degli incurabili* (Garzanti 1996). Due poeti, ancora, che con diverso peso si pongono sulla scena della contemporaneità, il primo in forma quasi "epigonica" (si perdonerà l'accezione negativa comunemente attribuita al termine)⁹³, che funge quasi a convalidare l'esemplarità del modello poetico pasoliniano,

⁸⁸ ID., *Onde*, I, ivi, p. 299.

⁸⁹ V. Magrelli, *La poesia*, in ID., *Didascalie per la lettura di un giornale*, Einaudi, Torino 1999, p. 71.

⁹⁰ G. D'Elia, in *Perché scrivi poesie?*, a cura di M. Graffi, «il verri», n. 15, 2001, p. 24.

⁹¹ La prima edizione del libro, col titolo *Medicamenta*, era uscita nel 1982 per le edizioni di Guanda.

⁹² L. Baldacci, *La parola immedicata*, [introduzione a] P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989, p. VI.

⁹³ Basta leggere quanto Gianni D'Elia sostiene in una sua dichiarazione per comprendere in quale misura l'aggettivo possa invece caricarsi di valenze ampiamente culturali e non solo nostalgiche o passatiste. Parlando dell'esperienza di «Officina», e dell'eredità che ne ha ricavato durante gli anni della direzione

tenuto in ombra dalla produzione narrativa e cinematografica; l'altra invece innesca un'attenzione ulteriore nei confronti della "forma chiusa" che in quegli anni era diventata – come già ricordato – terreno d'azione e di sperimentazione della nuova avanguardia del Gruppo '93, secondo le tecniche di prelievo e di montaggio della tradizione messe a contatto con la crisi della società e della storia. Non sarà un caso, a tale proposito, che nel 1995 lo stesso Gabriele Frasca venga accolto nella "Collezione di poesia" con *Lime*, proseguendo in qualche modo l'oltranzismo esplicitato dalla poesia della Valduga in un ambito strettamente pertinente all'immediatezza della percezione: la metafora costruttiva della Valduga, diviene così sintomatica di una possibilità nuova della sintassi stilistica, all'interno della quale, tuttavia, Frasca agisce coi mezzi di una espressività tanto incisiva quanto dimessa, sostenuta quasi esclusivamente dalla possibilità della forma. Entrando abbastanza brevemente nel merito delle carriere tuttora attive dei due poeti da cui si è aperto questo ulteriore discorso – D'Elia e Valduga –, è bene segnare ulteriori distinzioni che non provochino fraintendimenti: una riguarda i temi della poesia, l'altra invece la tensione che il verso mette in opera.

Come si legge infatti nella chiosa che accompagna *Trentennio*:

Nata sotto il segno di Pasolini, la poesia civile di D'Elia ha saputo trovare via via forme sempre più personali, riconoscibili, includendo aspetti di lirismo naturalistico e di riflessione letteraria o filosofica, in un recupero semmai di modelli leopardiani generalmente trascurati dal modernismo poetico nazionale. E questo accanto a rievocazioni minime, personali, amicali, che si innestano perfettamente nelle vicende collettive: piccole storie che lasciano una traccia indelebile in chi, anche nel rumore assordante dei nostri tempi, riesce ad ascoltarle. Un viatico di «resistenza umana» per superare le amarezze di tante sconfitte che hanno intrecciato il privato e il politico in questi trent'anni.⁹⁴

Leggendo tali parole, oltre a cogliere un immediato riferimento alla data che apre la scelta antologica compiuta dallo stesso D'Elia (il 1977 come riferimento immediato a quel Movimento in cui ha militato), non si può fare a meno di pensare ad altri due titoli

della sua rivista «lengua», D'Elia afferma: «Il Novecento è titanico: le avanguardie credono che le volontà mentali costituiscano la poesia, che la poetica produca la poesia. "Officina" fa l'esempio contrario: è la poesia che produce la poetica, in un rapporto fecondo con la storia, l'arte e il pensiero ideologico eretico, progressivo. Si deve uscire dal mito del linguaggio, e semmai andare verso il mito della realtà, o del reale, che fa meno guasti. Non puoi preconstituire il sentire, questo è il problema della poesia, rispetto all'epoca della tecnica. La mia sensazione è che ci stanno giocando un brutto scherzo: questo mondo artefatto è costruito solo come se fosse necessario. La rivolta, da poeta, che porto avanti, me ne frego se mi danno del passatista, perché ho esempi ben illustri prima di me, è ribellarsi a questa epoca, a quei manufatti, a un tempo di anti-umanità, capace di distruggere in cinquant'anni sedicimila e passa anni di civiltà contadina. È giusto ribellarsi, sentimentalmente, e teoricamente, a quest'epoca, ai suoi manufatti, e alla sua ideologia così sciocca, onnipresente, insopportabile» (G. D'Elia [intervento], in F. Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Jaca Book, Milano 2005, p. 91).

⁹⁴ G. D'Elia [retro di copertina in], *Trentennio. Versi scelti e inediti 1977-2007*, Einaudi, Torino 2010.

di raccolte pubblicate dal poeta: *Congedo della vecchia Olivetti* (Einaudi 1996) e *Sulla riva dell'epoca* (ivi 2000). Due libri in cui, dalla metà degli anni Novanta, prende corpo l'amara constatazione del fallimento ideologico delle fedi e delle ideologie politiche: un fallimento che continuamente sembra preludere al riscatto, e che non può trovare altro dettato che nella sua necessaria protrazione («Ora lo posso dire/ che questa è la nostra vera colpa. La mia non è// una generazione che non ha sognato: ha sognato/ male, senza saperlo, senza la coscienza e la cultura/ e la poesia che sono necessari al sogno/ per non divenire incubo, coazione a sognare,// a non svegliarsi ...»), si legge nel poemetto *La delusione*, dedicato in epigrafe a Pasolini⁹⁵). Dunque, per D'Elia la strategia della narratività diviene una formula di accesso al reale, il metro la possibilità di resistenza e di azione sull'evento, accendendosi di toni non attribuibili ad un "vate", ma al protagonista accalorato del presente, che nel presente vive e si rinnova, fino alla comprensione ultima – cifrata *Sulla riva dell'epoca* – della «comune singolarità/d'essere vivi sulla terra»⁹⁶: un atto di presenza, e non d'evasione, che nella poesia si rinnova attraverso la non comune esperienza di aperta militanza.

Il discorso poetico di Patrizia Valduga, apparentemente discosto da quello di D'Elia, ma sottilmente intrecciato ad esso nella percezione di una realtà frammentaria e delirante, si abbina invece alle corde di un eros spiccato, ostentato e a tratti osceno: un amore che è amore soprattutto verso la parola e l'espressione, piegata ma non assoggettata dalla voce, perché in grado di resistere da sola come entità intera e corrosiva all'interno del verso. Le strutture della quartina, della sestina, del sirventese, del sonetto (con tutte le sue possibilità, fino alla chiusura monorimica), la canzone e la lauda, tra le altre, contribuiscono ad incapsulare e concentrare la forte sensualità sia interna che esterna alla composizione, tanto da creare un doppio itinerario di evocazione e concretezza in cui il parlato incrocia i livelli elevati di un intonazione "sopra le righe". Antonella Fabbrini, recensendo *Requiem*, raccolta di versi dedicati al padre – memore forse delle *Parti di requiem* che in *Cadenza d'inganno* (Mondadori 1975) Giovanni Raboni aveva scritto per la madre –, sintetizza in maniera efficace e per intero il percorso poetico di Valduga, evidenziandone i caratteri più in vista:

La qualità maggiore di questa poesia consiste nel recuperare alla parola l'assoluta fedeltà all'intenzione. Qualcuno ha perciò definito il poetare della Valduga «ispirato». Un'operazione non facile data la condizione attuale della *parola*, sfilacciata e consunta dagli usi più variegati, senza spessore e funzioni riconoscibili. La Valduga sembra andare oltre quest'esperienza adottando un registro semplice, d'uso quotidiano che restituisce alla parola la forza dell'essenzialità, dell'immediatezza di un significato chiaro, senza frange, senza alcuna valenza simbolica⁹⁷.

⁹⁵ G. D'Elia, *La delusione*, ivi, p. 164.

⁹⁶ G. D'Elia, *Ed è il minuto solare, quando ...*, ivi, p. 200.

⁹⁷ A. Fabbrini, *Patrizia Valduga, Requiem*, «Poesia '94. Annuario», a cura di G. Manacorda, Castelvecchi, Roma 1995.

Non riguarda invece né un esordio né la figurazione di una voce, né un episodio di solerte *repêchage*, quanto pertiene alla pubblicazione della poesia di Alda Merini nella collana “bianca” di Einaudi, a distanza di un quarantennio dal suo esordio: seguita all’autorevole curatela da parte di Giovanni Raboni di un nucleo di poesie intitolate *Testamento* (edite da Crocetti nel 1988), la “qualità prelogica” del discorso poetico della Merini si fa spazio all’interno della scuderia einaudiana sotto la stella e il consiglio avvisato di Maria Corti. Nell’*Introduzione* che apre *Vuoto d’amore*, la Corti impone una vera e propria deontologia per la lettura della Merini, cui non poco giova il corrispettivo e inversa sorte spesso destinata alla sua produzione:

Nell’attuale incombente cultura dello spettacolo è necessario resistere alla tentazione di dilatare leggende che fioriscono sulla follia, il disordine mentale, l’orrore quotidiano come miti dell’immaginario: la scrittura, la poesia è un dato che prepotentemente mette nell’ombra ogni cronaca coi suoi eventi. Il discorso vale per Alda Merini, che non ha mai tradito fin dalla prima giovinezza il destino di poeta, nonostante gli affronti di tale destino.⁹⁸

Un giudizio, questo, che viene ribadito a distanza di pochi anni da Giacinto Spagnoletti nella sua *Storia della letteratura italiana del Novecento* (Newton Compton 1994)⁹⁹, e che oggi appare ancora più fecondo nel tentativo di sciogliere i lacci troppo stretti che hanno tenuta avvinta l’arte al personaggio. Come sottolinea Maria Corti, infatti, se la necessità della scrittura per la Merini spesso si è tradotta in un lavoro di tipo psicanalitico (nato conseguentemente all’esperienza dell’internamento in manicomio), d’altro canto non è possibile trascurare la grazia, l’ardimento e la costanza di uno dei massimi esempi di protrazione del Novecento (prima ancora che del “novecentismo”) poetico. Sta di fatto che la poesia di Alda Merini ha vissuto a ridosso di un soprassalto mediatico, con riflessi spesso infelici sul piano critico, data anche la fecondità smodata e i ritmi serrati della composizione e dispersione delle proprie liriche: constatazione per la quale Maria Corti rivendica «l’utilità di un lavoro di selezione che deve essere proprio non dell’autrice ma di un critico serio»¹⁰⁰, dopo aver ricordato l’esperienza

⁹⁸ M. Corti, *Introduzione*, in A. Merini, *Vuoto d’amore*, Einaudi, Torino 1991, p. V.

⁹⁹ Cfr. G. Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton 1994, p. 837: «È della sua poesia che occorre occuparci, come sovrana presenza, e ossessione della mente della Merini. Il primo e magistrale strappo dalla norma, che ci venne da osservare agli inizi degli anni Cinquanta, e a tutt’oggi resta la questione dominante, riguarda quella che si potrebbe definire una singolare distonia nell’uso del verso-melopea. Per questo poeta, così soggetto ai salti logici e verbali, ad immotivate e ripetute trasfigurazioni, quasi un vento che trascina ma anche distorce le parole, l’armonia è tutto, ha un suo valore addirittura prelogico, e in qualche misura preformale. Adagiata nell’endecasillabo la Merini finisce per vedere il mondo *sub specie endecasillabica*. [...] ma la Merini non cambia affatto più tardi con l’inserimento di quinari, settenari, novenari, la ricerca di una lingua poetica esigente nel trascinare la poesia a una sua funzione “archeologica”. Nelle raccolte successive, anzi, lo strumento espressivo si affina, sino a diventare una sorta di inconsapevole nostalgia di tipo “novecentesco”».

¹⁰⁰ M. Corti, *Introduzione*, in A. Merini, *Vuoto d’amore*, cit., p. X.

condotta assieme alla Merini in vista della pubblicazione delle prime poesie de *La Terra Santa* (Scheiwiller 1984) sul n. 4 della rivista «Il cavallo di Troia», nel 1983. Già con la pubblicazione delle *Ballate non pagate* (Einaudi 1995), si ripropone l'intento di dar forma alla mole dei testi inediti della «ragazzetta milanese», come l'aveva felicemente soprannominata Pasolini¹⁰¹, ponendo mano al Fondo conservato presso l'Università di Pavia, di cui si ricorda ancora che Maria Corti era fondatrice: e a Maria Corti – alla cui attenzione e promozione si deve l'assegnazione nel 1993 del Premio Librex-Montale alla Merini –, giustamente Laura Alunno rende merito nella nota che apre le *Ballate*. Una nota abbastanza sintetica ma che serve a configurare la rilevanza dell'espressività poetica meriniana non solo all'interno della collana di Einaudi, ma nel contesto della tradizione poetica recente:

Se ancora, per la Merini, si vuole parlare di «voce», va tolto tutto quel che di casuale e di vagante il termine «voce» porta con sé: le *Ballate non pagate* sono storie e scritture consapevoli, parole cercate sempre e con decisione oltre confine anche se abitano nel lampo istintivo e immediato, e dentro gesti o pensieri che rispondono a una grande violenza di vita, di amore raccolto nei passaggi dell'indifferenza, là dove è ancora più assente che nel rifiuto.¹⁰²

Definizione che bene si attaglia alla ricerca di un'ispirazione inesausta, da convogliare entro schemi interpretativi rassicuranti contro il rischio della dispersione: dopo le *Ballate*, infatti, e dopo l'esempio di Maria Corti, il testimone passa ad Ambrogio Borsani che per Einaudi allestirà tre raccolte poetiche della Merini, seguendo anche il profluvio delle sue pubblicazioni presso editori minori, dapprima introducendo *Superba è la notte* (Einaudi 2000), poi *Clinica dell'abbandono* (ivi 2004) curato da Giovanna Rosadini, e quindi compiendo egli stesso una significativa scelta di poesie edite e inedite ne *Il carnevale della croce* (ivi 2009).

Se nel complesso una ricognizione attorno a queste voci riconduce, come già accennato, tra i repertori antologici di maggior prestigio (come il “Meridiano” dei *Poeti italiani del secondo Novecento*), nonché tra gli aggiornamenti delle varie storie della letteratura (si veda quella di Ferroni per Einaudi, o quella di Cecchi e Sapegno – via Borsellino e Felici – per Garzanti), vero è che le prospettive einaudiane non si esauriscono, per le loro caratteristiche costitutive di mobilità e novità, entro il panorama più florido e in vista della tradizione recente. Tra i volumi complessivi di poesia fanno, ad esempio, la loro comparsa l'antologia dedicata all'opera di Edoardo Cacciatore – di cui già si è parlato nel paragrafo a lui dedicato – e le raccolte di Salvatore Mannuzzu e Salvatore Toma: del primo, magistrato e quindi deputato fino al 1987, viene presentato un *Corpus* di poesie databili tra gli anni '50 e '90, che costituiscono una sorta di *unicum* –

¹⁰¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Una linea orfica*, «Paragone», 60, dicembre 1954, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo primo, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, p. 579.

¹⁰² L. Alunno, *Nota*, in A. Merini, *Ballate non pagate*, Einaudi, Torino 1995, p. VI.

editorialmente parlando – nella sua attività più cospicua di narratore sempre per Einaudi, da *Procedura* del 1988 al recente *La ragazza perduta* (2011); quanto a Salvatore Toma, è Maria Corti a curarne (postumo) il *Canzoniere della morte* nel 1999, ricostruendo, attraverso i tre temi mai del tutto disgiunti della «*pietas* verso gli animali», della «libertà erotica o ludica dei mondi possibili sognati» e della «Morte», la voce di uno dei maggiori lirici del Salento, già celebrato in vita dal volume di saggi *Ancora un anno* (Capone 1981) a cura di Donato Valli. Quanto al suggerimento che deriva soprattutto dalla constatazione della maggiore produzione narrativa e della continuità nelle pubblicazioni di Mannuzzu con Einaudi, è bene ricordare che nel 1992 esce, nella collana “bianca”, *Giovane è il tempo*, una silloge di poesie di Lalla Romano, da sempre narratrice di casa Einaudi – a partire da *Le metamorfosi* pubblicate nel 1951 tra “I Gettoni” di Elio Vittorini – la cui produzione in prosa era stata raccolta appena un anno prima nei “Meridiani” mondadoriani a cura di Carlo Ossola. E, data la segnalazione di alcune occorrenze di rilievo, nel ’93 vengono pubblicate, a cura di Maria Antonietta Terzoli, le *Poesie* di Carlo Emilio Gadda risalenti al periodo 1919-1929, nella ricorrenza del centenario della nascita dello scrittore: occasione che diviene utile per fare il punto sullo stato della critica gaddiana, laddove Terzoli rileva che la poesia per l’autore è «luogo prediletto di sperimentazione fonica e aggregato minimo di quello che, per la prosa, si è soliti indicare coll’etichetta di “espressionismo gaddiano”»¹⁰³, costruito in versi sull’impianto – tutto novecentesco – della rima, sulla sua irregolarità e ricorrenza. Lo stesso avviene con il *Quaderno di traduzioni* di Beppe Fenoglio che viene stampato da Einaudi, a cura di Mark Pietralunga, nel 2000, dove lo stile “misto” della narrativa fenogliana fa i conti con la scrittura poetica, mettendo in evidenza le inevitabili convergenze con l’esperienza di Pavese, sia per la ricerca inesausta della parola nella sua immediatezza, che per un continuo rivolgimento a modelli poetici d’oltrfrontiera (con particolare riferimento all’area anglosassone).

Per proseguire nelle nostre indagini, tuttavia, è necessario ancora rifarsi alla specificità di ciascuna voce poetica che entra a far parte della «Collezione di poesia» Einaudi: se ancora bisognerebbe soffermarsi sul valore che assumono per l’immissione nella collana *Composita solvantur* (1994) e le postume *Poesie inedite* (1997) di Fortini, è alle generazioni successive alla sua che si intende guardare, al fine di rilevare, come nel caso di Mondadori, e in parte già per Einaudi, un avvicendamento complessivo nel canone della nostra tradizione recente. Fatta eccezione per alcuni casi singolari, ovvero quelli di Delio Tessa, Gian Piero Bona, Alda Merini e Camillo Pennati (diversamente ascrivibili alla tradizione di un “alto Novecento”), le generazioni di poeti che emergono negli anni Novanta attraverso la collana di poesia Einaudi si distribuiscono in ordine di nascita tra i primi anni Quaranta e la seconda metà degli anni Cinquanta, unendosi ai nomi di Cavalli e Valduga, di D’Elia, Magrelli e Frasca che sono stati precedentemente presi in considerazione:

¹⁰³ M.A. Terzoli, *Introduzione*, in C.E. Gadda, *Poesie*, edizione e commento a cura della stessa, Einaudi, Torino 1993, p. XV.

Data di nascita	Autori
1941	Umberto Piersanti
1942	Ermanno Krumm
1944	Nico Orengo
1943	Giancarlo Consonni
1947	Patrizia Cavalli
1948	Ivano Ferrari
1951	Salvatore Toma
1953	Gianni D'Elia – Patrizia Valduga
1955	Franco Marcoaldi
1956	Enrico Testa
1957	Gabriele Frasca – Valerio Magrelli

Conducendo alcune e brevi considerazioni sullo stile, certamente è possibile accostare i nomi di Orengo e Marcoaldi per una predisposizione alla figuratività asciutta, immediatamente disposta sulla pagina senza particolari strumentazioni retoriche, semmai con l'arguzia verbale che dà luogo alla formulazione di *sketches* dal tono fabulatorio. Altresì, si può riscontrare la medesima tensione nelle soluzioni adottate da Umberto Piersanti ed Enrico Testa: il primo, già a partire da *I luoghi persi*, si pone come erede della tradizione marchigiana di Remo Pagnanelli e del Volponi de *Le porte dell'Appennino*; l'altro invece, è dichiaratamente allineato sulla lezione novecentista di Caproni, di cui si fa curatore – sempre per Einaudi e quattro anni dopo la sua pubblicazione della raccolta *In controtempo* (1994) – dell'edizione del *Quaderno di traduzioni* (1998) prefato da Pier Vincenzo Mengaldo.

Un'attenzione particolare merita, nel complesso, l'uscita di *Vûs* di Giancarlo Consonni, non solo per il carattere specifico di poesia in dialetto che immediatamente traspare da queste liriche, ma anche per quella specificità di tono di cui Cesare Segre si fa interprete nel retro di copertina del volume, segnalando come la lingua di Verderio diventi per Consonni un espediente di attaccamento alle radici della vita sociale e della natura. Di per sé, questa considerazione potrebbe apparire abbastanza ovvia, ma assume un peso specifico nel momento in cui viene ricondotta alla più generale ricognizione sulle forme della poesia dialettale e ai tentativi di storicizzazione che, a partire dall'antologia di Pasolini degli anni Cinquanta (*Poesia dialettale del Novecento*, Guanda 1952)¹⁰⁴, sono

¹⁰⁴ Oggi l'antologia di Pasolini, uscita da Guanda nel '52 è stata riproposta – almeno metodologicamente – in: *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, introduzione di P.P. Pasolini, prefazione di G. Tesio, Einaudi, Torino 1995. In particolare, nel suo scritto, Tesio mette in evidenza che: «L'antologia dialettale non viene che a disporsi su una via segnata, alla confluenza di un doppio percorso esistenziale e insieme poetico; e pur presentandosi con un ricco bagaglio di cultura critica generale e specifica, non può certo prescindere da quel fuoco di passione – ossia coinvolgimento forte –, che guida ogni scelta pasoliniana» (p. XIV). Pasolini, dunque, rivaluta il dialetto «Non più [...] come lingua di realtà, ma come lingua di poesia.» (p. XVI), dal momento che «il poeta in dialetto vive

stati compiuti. Einaudi, in particolare, anche attraverso il prezioso contributo critico di Franco Brevini (a partire dal volume intitolato *Le parole perdute* del 1990¹⁰⁵), si è fatta portavoce in maniera costante dei vari livelli di sperimentazione, sia sul piano strettamente lirico che in quello più diffusamente narrativo, che la poesia dialettale ha prodotto nell'ultimo tratto del secolo scorso. Basti pensare (oltre alla pubblicazione dei volumi di poesie di Franco Loi, Raffaello Baldini, Paolo Bertolani e Franca Grisoni) a quanto, specie attraverso l'analisi socio-linguistica dei poemetti di Loi e Baldini, sia stato possibile, da parte di Brevini, giungere a quella sintesi revisionistica che costituisce l'ossatura del terzo volume dei "Meridiani" dedicati a *La poesia in dialetto* (Mondadori 1999): attribuendo un sostanziale valore novecentista alla poesia dialettale che discende dai modi pascoliani ravvisabili in poeti come Virgilio Giotti, Biagio Marin o Giacomo Noventa, Brevini ribalta le posizioni espresse da Pasolini, sulla base della proposta espressionista di Delio Tessa¹⁰⁶. Tessa che, già all'inizio del secolo, in linea

nello stesso orizzonte euristico del poeta in lingua: non si parte dal dialetto per raggiungere la poesia, ma si scopre il dialetto mentre si cerca la poesia.» (p. XVII).

¹⁰⁵ Cfr. F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990, p. 6: «Con il dialetto non ci troviamo di fronte a una semplice lingua morta, come il latino pascoliano, o una lingua artificiale, come la lingua "romana" di George richiamata da Contini [1955], e neppure a una lingua inedita perché dimenticata, "che più non si sa", come quella delle famose rondini di *Addio!*, o ancora a una lingua speciale, alessandrina, fonosimbolica, onomatopeica, secondo le incursioni del Pascoli ai confini della grammatica. Il dialetto è invece il codice che per molti secoli rappresentò la sola lingua d'uso impiegata in Italia e che ancora oggi costituisce per oltre la metà della popolazione una valida e rassicurante alternativa all'italiano *standard*. Fu la lingua prima, naturale, la *materna locutio*, il codice del sentimento e dell'interiezione, contrapposto alla *gramatica*, secondo le celebri formule del *De vulgari eloquentia*. E ha inoltre una ricca tradizione letteraria alle spalle, che s'intreccia strettamente e integra la tradizione in lingua, di cui rappresenta l'altra faccia. Pur senza voler accreditare dubbie nozioni come quella di "antilettatura", appare sempre più chiaro che occorre parlare, non di letteratura italiana, ma di *letterature italiane*. Lo "scandalo", come è stato definito dall'anconetano Franco Scataglini, della doppia tradizione resta uno dei tratti più peculiari della cultura italiana».

¹⁰⁶ Cfr. F. Brevini, *L'interpretazione di Pasolini*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura dello stesso, vol. III (*Dialettali e poesia del Novecento*), Mondadori, Milano 1999, p. 3161-3162: «Il *trend* privilegiato dall'antologia era rappresentato dalla poesia di carattere monolingvistico, che discendeva da Giotti, Marin e Pacòt. A essere fortemente ridimensionate erano invece sia la poesia veristica, sia la produzione municipale, attardata nell'ossequio alle forme e ai valori tradizionali, cui solo in parte Pascoli aveva saputo procurare l'indispensabile aggiornamento. A giudizio di Pasolini il primo Novecento aveva registrato il sorgere di isolate presenze di innovatori, che verso la metà del secolo avevano risentito vuoi dell'esaurimento della proposta pascoliana [...], vuoi del *pressing* degli ermetici [...], vuoi infine dell'estensione dell'italofonia [...]. Ma il testimone era giunto finalmente nelle mani di Pasolini e di Guerra, che avevano dato vita a quella che, confezionando il suo *pedigree* lirico, l'autore delle *Poesie a Casarsa* non esitava a definire la "più tipica poetica dialettale contemporanea"». Di fatto, Pasolini viene identificato come il teorico del «Novecentismo in dialetto» (ivi, p. 3162), mentre Brevini costruisce un canone alternativo per la poesia dialettale, di impianto anti-lirico, che ha la sua discendenza nella linea che vede a un capo Delio Tessa e all'altro Loi e Baldini. Dice infatti Brevini: «A smentire clamorosamente le indicazioni di Pasolini hanno provveduto a partire dagli anni Settanta Loi e Baldini, i due massimi dialettali contemporanei, che con la loro poesia realistica e narrativa hanno messo in crisi l'immagine di un Novecento tutto giocato in chiave lirica e modernistica» (ivi, p. 3163). Tra le conclusioni più interessanti che avanza, quindi, si legge che «Il dato veramente nuovo è

con certa tradizione ironico-satirica oltre che didascalica, aveva ribadito l'ulteriore possibilità del dialetto di interferire sulla lingua poetica a livello sia verbale che psicologico, senza trascurare le matrici espressive proprie della sua natura strettamente orale. A partire da queste considerazioni, Brevini infatti indica nel "Meridiano" Loi e Baldini come i maggiori esponenti della poesia in dialetto del secondo Novecento: ponendo come termine medio l'esperienza realizzata da Tonino Guerra ne *I bu* (Rizzoli 1972), Brevini segnala la specifica aderenza alla contemporaneità che i poemi di Loi e Baldini, realizzano secondo regole diverse. Loi, fin da *Stroleggh* (Einaudi 1975), inserisce i caratteri più aspri della parlata milanese entro le strutture metriche di una tradizione poetica alta; Baldini, invece, costituisce l'«unico caso [...] di impiego di un dialetto che rispecchi il parlato odierno, impuro e sempre più interferito dall'italiano», oltre a scrivere «probabilmente nell'idioma più fedelmente naturalistico oggi presente sulla scena poetica»¹⁰⁷. Specifiche di non poco rilievo, se si pensa al fatto che già sul numero monografico della rivista «marka» uscito agli inizi del 1983, Brevini si esprimeva in questo modo:

la poesia e il dialetto della seconda metà del Novecento è il risultato dell'accesso alla cultura del mondo dialettale compiutosi nel dopoguerra. Essa nasce dall'incontro di una vicenda personale con una situazione storica collettiva e rappresenta l'ultima espressione della cultura popolare prima della sua estinzione. I poeti dialettali sono personaggi "tipici" di questo avvenimento storico in quanto, se da un lato possono esprimersi in dialetto perché approdati alla cultura, dall'altro testimoniano la dissoluzione del mondo dialettale investito dalla realtà industriale.¹⁰⁸

Quanto alla questione della poesia in dialetto, questa non si esaurisce certo interamente all'interno del discorso sulla collana di Einaudi, ma prevede una larga continuità di veduta con le altre case editrici: Mondadori se ne fa portatrice, negli anni Novanta, attraverso la proposta di Albino Pierro, con Garzanti si vedrà di seguito come si inserisce nel panorama composito dei titoli di poesia pubblicati.

2.5 I Garzanti «Poesia»

Come premessa al discorso intorno alle pubblicazioni di poesia di Garzanti, si può fin da subito costruire una tabella all'interno della quale, oltre a distinguere la cronologia delle medesime pubblicazioni, è possibile individuare le due diverse serie che

semmai l'allargamento senza confronto dell'italofonia e il delinearsi per il dialettale di una condizione di sopravvissuto al declino del proprio codice. L'altro aspetto significativo è l'allargamento della base di coloro che scrivono in dialetto come un fenomeno socio letterario di grande impatto» (ivi, p. 3164).

¹⁰⁷ F. Brevini, *Il fronte neodialettale*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura dello stesso, vol. 3 (*Dialettali e poesia del Novecento*), Mondadori, Milano 1999, p. 3214.

¹⁰⁸ F. Brevini, *Il canto del cigno*, «marka. rivista di confine», n. 6-7, novembre 1982-marzo 1983, p. 8.

compongono il diorama dello spazio poetico garzantiano. Di fatto, i libri di poesia escono in due distinti formati, che per facilità – e in corrispondenza appunto della loro veste editoriale – chiameremo “maior” e “minor”, rilevando così l’esplicita presenza di ordini di priorità diversi:

Anno	Collana “maior”	Collana “minor”
1990	S. Addamo, <i>Le linee della mano (1983-1987)</i> D. Bellezza, <i>Libro di poesia</i> M. Luzi, <i>Frasi e incisi di un canto salutare</i> G. Majorino, <i>La solitudine e gli altri</i> A. Parronchi, <i>Climax (1977-1989)</i>	M. Sovente, <i>Per specula aenigmatis</i>
1991	G. Caproni, <i>Res amissa</i> D.M. Turollo, <i>Canti ultimi</i>	O. Ottieri, <i>L’infermiera di Pisa</i> E. Tadini, <i>L’insieme delle cose</i>
1992	A. Rosselli, <i>Sleep. Poesie in inglese</i>	D. Bellezza, <i>Testamento di sangue</i> A.P. Caldelli, <i>Un’ombra d’ali</i> R. De Monticelli, <i>Le preghiere di Ariele</i> M. Ramous, <i>Rimari a discanto</i> P. Ruffilli, <i>Camera oscura</i> D.M. Turollo, <i>Mie notti con Qohelet</i>
1993	A. Bertolucci, <i>Verso le sorgenti del Cinghio</i> G. Giudici, <i>Quanto spera di campare Giovanni</i>	P.L. Bacchini, <i>Visi e foglie</i> O. Ottieri, <i>Il palazzo e il pazzo</i> T. Rossi, <i>Il movimento dell’adagio</i>
1994	F. Bandini, <i>Santi di Dicembre</i> M. Luzi, <i>Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini</i>	P. Bertolani, <i>Avéi</i>
1995	L. Erba, <i>L’ipotesi circense</i>	
1996	G. Giudici, <i>Empie stelle. 1993-1996</i>	
1997	A. Bertolucci, <i>La lucertola di Casarola</i> S. Sinigaglia, <i>Poesie</i>	
1998	F. Bandini, <i>Meridiano di Greenwich</i> T. Rossi, <i>Pare che il Paradiso</i>	
1999	G. Giudici, <i>Eresia della sera</i> M. Luzi, <i>Sotto specie umana</i>	
2000	T. Rossi, <i>Gente di corsa</i>	E. Bencivenga, <i>Panni sporchi</i> E. De Signoribus, <i>Principio del giorno</i>

È bene, altresì, costruire una tavola che indichi le date di nascita degli autori in questione:

Decennio di nascita	Autori
1900-1909	Paola Caldelli (1904); Ernesto Calzavara (1907)
1910-1919	Attilio Bertolucci (1911); Giorgio Caproni (1912) Mario Luzi, Alessandro Parronchi (1914) David Maria Turoldo (1916)
1920-1929	Sandro Sinigaglia (1921); Luciano Erba (1922) Giovanni Giudici, Ottiero Ottieri, Mario Ramous (1924) Sebastiano Addamo (1925) Pier Luigi Bacchini, Emilio Tadini (1927) Giancarlo Majorino (1928)
1930-1939	Amelia Rosselli (1930) Ferdinando Bandini, Paolo Bertolani (1931) Tiziano Rossi (1935)
1940-1949	Dario Bellezza (1944); Eugenio De Signoribus (1947) Michele Sovente (1948); Paolo Ruffilli (1949)
1950-1959	Ermanno Bencivenga (1950) – Roberta De Monticelli (1952)

Uno schema del genere permette ancora di tenere sottocchio l'assestamento editoriale di generazioni affini e contigue, da cui derivano alcune indiscutibili costellazioni di poesia, individuabili per via genealogica. Per primo, si può mettere in evidenza l'indiscusso rilievo delle voci poetiche di Luzi, Caproni, Bertolucci e Giudici, che consegnano a Garzanti i libri della loro piena maturità espressiva, data anche la corrispondenza editoriale con la pubblicazione delle loro opere nella collana degli "Elefanti". Al nome di Luzi, per l'adesione originaria alla medesima matrice ermetica fiorentina, e per gli esiti sostanzialmente affini, si allinea quello di Parronchi, non tanto da un punto di vista stilistico (il Parronchi degli anni Settanta e Ottanta risulta semmai più vicino al lirismo basso e didascalico di Carlo Betocchi, con esiti di spiccata naturalezza), quanto semmai nella comune tendenza a determinare un cammino che incrocia i binari della religiosità: Luigi Baldacci, infatti, nella nota che accompagna sul risvolto di copertina l'uscita di *Climax*, ne sottolinea il valore di «Testimonianza religiosa tra le più alte del Novecento», senza trascurare che «Quella di Parronchi non è una parabola di edificazione, ma un dramma in cui tutto è rimesso in gioco»¹⁰⁹. Nota che ci permette almeno di porre una distanza rispetto alla produzione poetica di David Maria Turoldo, la cui scrittura invece si lega in maniera indissolubile alla sua coscienza inquieta all'interno della Chiesa e del suo stesso Ordine dei Servi di Maria. Nelle risultanti di siffatta prospettiva, comunque, Turoldo concretizza una precisa adesione ai modelli della tradizione sapienziale e dell'Ecclesiaste che informano, ad esempio, in maniera diretta, un testo dal titolo di per sé eloquente come *Mie notti con Qohelet* (Garzanti 1992). Libro che giunge appena ad un anno di distanza dai *Canti ultimi* (ivi 1991) – dove per di più Giovanni Giudici scriveva che «Difficilmente [...] si potrebbe reperire

¹⁰⁹ L. Baldacci [quarta di copertina], in A. Parronchi, *Climax (1977-1989)*, Garzanti, Milano 1990.

negli annali un pari esempio di così perentoria, sorprendentemente trasgressiva, coincidenza e inscindibilità tra vita e opera, tra vocazione della parola e testimonianza della parola»¹¹⁰ –, e, ancora, dopo meno di due anni dalla pubblicazione di *O sensi miei* ... (BUR 1990), raccolta complessiva degli scritti poetici di Turoldo composti tra il 1948 e il 1988, introdotta da due scritti rispettivamente di Andrea Zanzotto e Luciano Erba. Quello di Turoldo, tuttavia, potrebbe essere rubricato, seguendo le parole del poeta, ma in senso inverso, come caso collaterale e borghese di una «cultura laica in tutto il suo spessore e dignità»¹¹¹, eppure sia per la diretta discendenza dalla lirica postuma di Rebora (se questo aggettivo in fondo si addice ai *Canti dell'infermità*¹¹²), sia per la profondità di meditazione aperta alla tradizione di Pascal e Giovanni della Croce, non è possibile assegnare un ruolo di preponderanza alla figura del poeta rispetto alla complessità (intellettuale e no) della sua opera¹¹³. Esiti completamente diversi (qualitativamente, s'intende) dalla lirica religiosa di Paola Caldelli, e poco vale, a nostro avviso, quel «calore di sensualità dannunziana», rilevato da Geno Pampaloni nella prefazione a *Un'ombra d'ali* (Garzanti 1992), per attribuire alla poesia della Caldelli una specificità di valore. Le sue composizioni, per lo più, si risolvono appunto in una passionalità partecipe e spirituale, dal momento che la riflessione lirica rimane spesso soffocata dall'apertura estrema del canto, senza produrre una reale energia della parola. In maniera del tutto differente si può parlare a proposito di Pier Luigi Bacchini: la sua poesia, affiorata grazie all'interessamento del conterraneo Bertolucci – che già aveva tentato, senza successo, di proporlo alla fine degli anni Settanta per l'«Almanacco dello Specchio» di Forti –, giunge ora ad una piena determinazione, laddove la sinuosità erotica e naturale dei suoi versi passa al microscopio le pieghe più minute della vita vegetale. *Visi e foglie*, si propone di fatto come un canzoniere che scruta in maniera indefessa la meccanica dei corpi, in cui Bacchini si mette all'ascolto della vita invisibile e silenziosa (la vita delle piante e delle erbe, come la vita in evoluzione continua di persone e animali) «avvertibile/ solo con tenerezza»¹¹⁴, nella coscienza da sé rivelata di un rigore tanto scientifico quanto soggetto a imperfezione: «C'è una minuziosa perizia nello scrivere, un'esperienza/ d'acuta tecnica, non tutto è verità,/ ma serve a

¹¹⁰ G. Giudici [quarta di copertina], in D.M. Turoldo, *Canti ultimi*, Garzanti, Milano 1991.

¹¹¹ D.M. Turoldo, *Più che una dedica*, in ID., *Mie notti con Qohelet*, Garzanti, Milano 1992, p. 8.

¹¹² Cfr. C. Rebora, *Canti dell'infermità*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1957.

¹¹³ Bastino in nota poche parole di Zanzotto a illuminare, pur nella loro sostanziale indeterminatezza, l'essenza di tale affermazione: «L'azione di Turoldo tocca i più vari campi, ma sempre tende a riconnettersi alla presenza della poesia: come pochi egli ne ha sentito l'enigma e la necessità. Ed è importante una presenza di pura dedizione poetica come la sua, particolarmente oggi, nel momento in cui la poesia risulta praticamente emarginata, ed anche se pare talvolta se ne parli, non è certo essa quella che sentiamo risuonare a gran voce in giro. [...] Turoldo ha percepito [...] da sempre la centralità della poesia [...]; e l'ha percepita proprio come una delle sedi più alte in cui la parola (che cristianamente è il Verbo [...]) verifica se stessa e il mondo. A guardar bene questa espressione sembrerebbe una contraddizione in termini, mentre, al di là del suo valore, è anche metafora della spaccatura iniziale della realtà che le permette di auto-osservarsi e di auto-definirsi» (A. Zanzotto, *Nota introduttiva*, in D.M. Turoldo, *O sensi miei... Poesie 1948-1988*, BUR, Milano 1990, pp. V-VI).

¹¹⁴ P.L. Bacchini, *In ascolto delle foglie che cadono*, in ID., *Visi e foglie*, Garzanti, Milano 1993, p. 11.

rivelarla»¹¹⁵. Un esordio nell'editoria di pregio che giunge in maniera tardiva per Bacchini¹¹⁶, superati i sessant'anni, ma che ha trovato un'immediata conferma – anche grazie all'assegnazione del Premio Viareggio a questo libro – per la sua successiva inclusione nella collana de “Lo Specchio” di Mondadori, prima con *Scritture vegetali* nel 1999, e poi con altre due raccolte quali *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* (2005) e *Canti territoriali* (2009).

In una posizione sostanzialmente analoga a quella di Bacchini (editorialmente parlando) si trovano due suoi quasi-coetanei, dal momento che la loro ricerca poetica riaffiora nel pieno degli anni Novanta, proprio grazie alle scelte di Garzanti: da una parte Luciano Erba – di cui già altrove si è detto – il quale, del resto, ha goduto fin dagli inizi di una favorevole inclusione nella cosiddetta “linea lombarda”, tra gli autori di “quarta generazione” (fra i quali, lo ricordiamo, figuravano anche Giovanni Testori, Ottiero Ottieri e Franco Loi); dall'altra parte, invece, sta Fernando Bandini, vincitore nel 2012 del Premio Librex-Montale, solo un paio d'anni dopo rispetto alla vittoria del Premio Viareggio, e quindi pienamente involto nella consacrazione di un percorso poetico e creativo, quello del Bandini filologo e latinista, che ha sempre tenuto unito il versante della sperimentazione alle radici ultime del linguaggio. Una sperimentazione che segna alcune affinità non trascurabili con la ricerca di un altro autore garzantiano come Michele Sovente (classe 1948), anch'egli dedito, per vie diverse e con decise inclinazioni neodialettali (alla maniera di Achille Serrao) alla poesia in lingua latina. Bandini, tuttavia, sembra conservare un'immagine meno corrugata delle matrici del parlato, dimostrando l'ascendenza colta di un espressionismo tradizionalmente legato alla scuola vociana (dalla quale spesso mutua i toni dell'effusione e della sincerità morale) e assieme cercando per queste inclinazioni un nuovo modello nella tecnica dello “straniamento” linguistico.

A questo punto il discorso si presta ad una digressione nei territori poetici più sperimentali proposti da Garzanti, attraverso l'individuazione di un nucleo di autori che è possibile riferire alla temperie avanguardistica degli anni Sessanta, benché spesso i loro cammini siano risultati soltanto tangenziali rispetto alle ricerche del Gruppo 63. Certamente, anche a partire dalle tabelle compilate in apertura di paragrafo, il suggerimento corre subito ai nomi più noti di Majorino e della Rosselli. Tuttavia, è possibile accostarsi in maniera certa ai nomi di Emilio Tadini e Mario Ramous, sostanzialmente più affini al termine di ricerca indicato.

¹¹⁵ P.L. Bacchini, *Confessione dell'autore*, ivi, p. 91.

¹¹⁶ Si ricordi il «giudizio» di Francesco Flora che accompagnava, con toni positivi la sua prima pubblicazione in versi: «Il Bacchini svolge i suoi temi in un discorso immaginoso che procede, per immagini, appunto sensibilmente amate in se stesse e più nel loro accostamento: per aggiunzioni, variazioni, riprese. Il suo linguaggio ha spontaneamente assorbito la struttura sintattica e il lessico e la modulazione ritmica dei lirici sorti negli ultimi trent'anni ma vuole oltrepassarne gli schemi e soprattutto la sterile esclamazione esclamativa. È mi pare, la posizione di molti giovani poeti. Non facile certamente; ma la strada è pure la giusta, e forse non ce n'è un'altra» (F. Flora [intervento], in P.L. Bacchini, *Dal silenzio d'un nulla*, Schwarz, Milano 1954, p. 5).

Nella ritmica percussiva della realtà, Tadini – del quale non si può fare a meno di menzionare il romanzo *Le armi l'amore*, pubblicato nella collana de “La scala” di Rizzoli, nel 1963 – inserisce frequentemente la sua abitudine di pittore, senza rinunciare agli innesti del linguaggio tecnologico, e rappresentando ne *L'insieme delle cose* un momento di riflessione sul rapporto tra la storia personale e la storia *tout court*: «La scrittura è muta, è niente, ma naturalmente/ quello che parla è l'occhio. Anche se mente,/ la pubblicità per il mondo, non fa niente»¹¹⁷; «E adesso che col tuo flessibile terrore/ finalmente hai imparato a misurare/ come è tortuoso il possibile,/ può anche darsi che tu abbia svelato/ – dico poco – l'arcano: è l'amore, comunque – anche la sola/ parola – a tenere separato/ dal niente l'umano»¹¹⁸; «Pensa come ogni cosa/ ceda se stessa a un'altra/ – come tu stesso ceda calore, colore/ di figura in figura/ passando, appeso a un naso/ rosso, da carnevale,/ su questo otto volante al rallentatore .../ Pensa anche che il mio nome è un altro»¹¹⁹. La meditazione sul presente si fa spazio soltanto per riflesso, nel montaggio a tratti esasperato, secondo la capacità di figurare insieme cose distanti, quasi che il mondo e la sua finzione risultassero dalle variabili minime di un abbecedario. Tadini, tuttavia, non manca di offrire al lettore, secondo il gusto di un dettato rutilante, la possibilità di godere di ritmi dattilici o anapestici, senza rinunciare alla capacità di trasporre immediatamente il testo in immagine, in modo da creare una sostanziale continuità con le forme e le ossessioni che caratterizzano la sua opera grafica e romanzesca. Per certi versi complementare, la ricerca poetica di Mario Ramous introduce in maniera decisa nel campo della metrica, e, nella fattispecie, della metrica post-weberiana, con le relazioni nuove che la riflessione sull'atonalità del verso implica¹²⁰. I *Rimari a discanto*, che fino dalla proposizione ossimorica del titolo implicano un attraversamento preciso del versante antitradizionalista – si potrebbe far riferimento, addirittura, al genere del discordo provenzale e siciliano, che tuttavia prevedeva l'esclusione dell'endecasillabo che Ramous impianta nel suo fare poesia –, fino all'esaurimento della convenzione compositiva, per cui la teleologia e la fisiologia creativa corrispondono a quell'unico movimento polifonico cui si richiama il sostantivo “discanto”. Un sottile gioco di sovrapposizione e metastasi, che raramente coincide con

¹¹⁷ E. Tadini, *La luna e i manifesti*, in ID., *L'insieme delle cose*, Garzanti, Milano 1991, p. 13.

¹¹⁸ E. Tadini, *Seconda entrata dell'eroe*, ivi, p. 64.

¹¹⁹ E. Tadini, *Profughi*, X, ivi, p. 99.

¹²⁰ Si ricordi che nel 1984, Mario Ramous aveva pubblicato proprio per Garzanti, un volume dedicato a *La metrica*, nella cui *Prefazione* esprimeva motivi simili a quelli rilevati nel testo per la sua poesia: «il libro è nato dall'esigenza di ripensare il fenomeno metrico alla luce degli esiti più recenti della poesia contemporanea, diciamo dall'invenzione del *vers libre* alla neoavanguardia, anche se poi poco si parla della poesia nella quale siamo immersi e quasi non la si cita. Ma questa voluta 'dimenticanza' nasconde in fondo il progetto di affrontare l'argomento e i suoi problemi separatamente, nell'unità necessaria [...]. Nasconde in più la convinzione che non si parte dagli antichi per arrivare ai moderni, in una improbabile ricerca delle origini, ma esattamente il contrario, in una sorta di aggregazione del passato al presente (il futuro di ogni testo è infatti affidato, sia pure nella severa padronanza filologica, alla rilettura ermeneutica che si opera nel presente), e non sottovalutando le obiezioni che si possono sollevare» (M. Ramous, *La metrica*, Garzanti, Milano 1984, p. 7).

la norma del contrappunto, ma procede per accumulazione inventiva, attraverso la proposizione monocorde di voci di segno contrario e parallelo, che rivelano il senso di un percorso dedito all'investigazione concreta e razionale della realtà:

nel magma delle controversie s'agita
l'intrico irrisolto d'alternative
che hanno un identico significato
qualunque sentiero si privilegi
unico è il traguardo dell'esistenza¹²¹.

Certamente i percorsi di Ramous e Tadini, risultano al margine del canone della poesia del secondo Novecento, ma la loro opera, come nel caso di Scialoja (di cui si è parlato nel paragrafo dedicato a Mondadori), mette in evidenza la pervasività di alcuni modelli d'avanguardia che, penetrando nel terreno della poesia – si ricordi almeno il nome di Edoardo Cacciatore –, producono esperienze diverse benché affini, nel proposito di un superamento più che deciso della soluzione lirica.

Allo stesso modo si sono affermate, ma in maniera ben più ampia e consistente, le personalità di Majorino e della Rosselli: quest'ultima, in particolare, s'impone per la dedizione ad una lucida quanto allucinata pratica dello slittamento, per la coscienziosa e insieme barbarica ossessione della rifrazione della parola, del suo masticamento, così compulsivo e ludico da diventare infine musica, spazio e prigionia. Giovanni Giudici, nella prefazione che aveva accompagnato a suo tempo la pubblicazione di *Impromptu* (San Marco dei Giustiniani 1981), e che in seguito era comparsa nell'*Antologia personale* della Rosselli curata da Giacinto Spagnoletti (Garzanti 1987), dà risalto alla continuità con cui queste spinte si concretizzano nell'uso della poetessa, fino ad individuarne le ragioni della sua ineludibile monumentalità: l'anno successivo all'uscita dell'*Antologia*, di fatto, l'opera poetica di Amelia Rosselli viene raccolta nella sua interezza nella serie degli "Elefanti" – ancora con un *placet* di Giudici –, con l'esplicito intento di suggellarne il carattere proprio di esemplarità. Un modello che svolge il suo ruolo in funzione alternativa rispetto ai codici della lingua su cui la tradizione dell'immediato dopoguerra si era assestata: ripercorrendo fino dal giudizio di Pasolini l'esperienza che la Rosselli aveva messo in atto già nelle prove di *Variazioni belliche* (Garzanti 1964), Giudici tuttavia ne sintetizza il valore nell'estrema puntualità di una scrittura che si pone sempre in rapporto con il proprio limite, e da questo ricava una serie di funzionalità ricorsive o inventive capaci di accomunare le due soglie divise del detto e del non-detto.

L'illuminazione poetica si dà in una zona, per dir così, trascendentale della lingua, a mezza via fra l'intenzione di dire e il già detto, tra il *pre-fato* e l'*ef-fato*, in terra di nessuno ossia di ispirazione. Fra la lingua comune e la lingua che in quella terra si parla v'è una quasi totale incommensurabilità, con la sola eccezione della

¹²¹ M. Ramous, *L'ambiguità*, 2, in ID., *Rimari a discanto*, Garzanti, Milano 1992, p. 30.

minima zona in cui la lingua comune, istituzionale al soggetto che scrive, coincide funzionalmente con l'altra; per il resto sono due lingue reciprocamente straniere¹²².

Un senso di estraneità endogeno e insieme intersoggettivo, per più versi convergente alle sperimentazioni linguistiche di Giancarlo Majorino, su cui Alfonso Berardinelli si è espresso, sostenendo quel confronto anche da noi tentato con Pagliarani, parlando di una

lingua più mentale, intellettualmente più vigile e tesa, meno “proiettiva” e annegata nell’oggettività. Majorino torce e stravolge crudelmente la lingua, sembra che ne voglia alterare la composizione estetica e comunicativa, non riuscendo ad accettare né lo scambio linguistico normalizzato né l’istituzione letteraria. E in questo è vicino anche a Fortini: anzitutto per l’onnipresenza del rovello politico, la posizione critica e oppositiva, la certezza che il mondo sociale creato dalla borghesia capitalistica è un mondo avvelenato e guasto, nel quale ogni facoltà e attività umana continua a rischiare l’asfissia, niente è gratis e niente è natura, nessuna fibra di pensiero e di linguaggio sono immuni dal contagio.¹²³

Con Majorino e la Rosselli ci troviamo dunque all’interno di un filone attestato su posizioni che sconfessano il giudizio di una tendenza espressamente “borghese” rivelata da Garzanti attraverso le sue pubblicazioni di poesia, anche se non è fuori luogo notare come questi due autori – secondo quanto appunto si diceva anche in precedenza – si siano tenuti lontani da un legame esplicito e – saremmo tentati di dire – “compromissorio” con la Neoavanguardia.

Invero, risulta ben più implicato nei percorsi sperimentali e d’avanguardia, anche per il suo esplicito interessamento alla poesia concreta e alla poesia visiva, il trevigiano Ernesto Calzavara, di cui nel 1990 viene pubblicata la ristampa di *Ombre sui veri*, silloge complessiva di una vasta produzione in dialetto datata tra il 1946 e il 1987. Nonostante si ponga in una zona liminare rispetto al decennio di cui ci stiamo occupando, la pubblicazione delle poesie di Calzavara ci serve da raccordo per la disamina di più questioni: da una parte, come appena affermato, lo spostamento d’interesse garzantiano verso l’area sperimentale; mentre dall’altra è possibile, proprio a mezzo di questo autore, riprendere le fila del discorso sul dialetto interrotto con Einaudi, e che, proprio negli anni Novanta, continua presso Garzanti con la pubblicazione delle opere di Sandro Sinigaglia e Paolo Bertolani. Dei tre, tuttavia, il caso più rilevante, anche per la rilettura degli “statuti” della poesia dialettale data da Brevini – di cui si è parlato –, riguarda proprio Calzavara, dato che, a partire dagli interventi dell’autore sull’argomento, emerge una precisa intenzione di marcare un territorio distinto da quello

¹²² G. Giudici, *Per Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Impromptu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981; ora in EAD., *Antologia poetica*, Garzanti, Milano 1987.

¹²³ A. Berardinelli, *Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino, Edoardo Sanguineti*, in *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, direzione e coordinamento N. Borsellino e L. Felici (l’opera fa parte della *Storia della Letteratura Italiana* fondata da E. Cecchi e N. Sapegno), Garzanti, Milano 2001, p. 139.

investigato da Pasolini e avallata già a suo tempo – ma con prospettive forse più illuminanti – da Mengaldo, con l’inclusione di alcuni dialettali tra i suoi *Poeti italiani del Novecento* (Mondadori 1979)¹²⁴. Sostiene infatti Calzavara:

In un modo diverso dal Tessa, anch’io vado controcorrente. Molti oggi vanno verso le periferie (le lingue “minori” delle sia pur mitiche piccole patrie). Io mi muovo in tutte le direzioni. Non concepisco un centro opposto ad una periferia. Solo una rete inevitabile di interferenze.¹²⁵

La poetica di Calzavara non risulta assimilabile a quella di Tessa nella misura in cui la sua poesia si dice aperta alle forme di pensiero, specie alla riflessione sociologica e politica, puntando sulle proprietà intrinseche del significante, laddove semmai, adottando proprietà bozzettistiche e satiriche, la poesia di Tessa si pone all’insegna di un’eversione “dall’interno”, dissimulando attraverso i modi della tradizione la tensione implicita alla sua costruzione verbale.

L’assunzione critica del dialetto – afferma Calzavara – va fatta non soltanto ai fini della espressività ma in rapporto alle sue possibilità interne (formali, linguistiche) di produrre “nuove configurazioni di senso”. La poesia in dialetto come quella in lingua può partire non solo dai ricordi e dalla esperienza individuale, ma anche dal concetto e dai suoi segni. In questo discorso può inserirsi l’adozione sempre più frequente del plurilinguismo compositivo.¹²⁶

È semmai questa una linea di tangenza che incontra i territori della lirica in dialetto di Zanzotto, che in parte, per motivi di stretta contiguità e comunanza, risulta debitrice nei confronti della riflessione di Calzavara, convergendo con essa in un percorso di introspezione della parola e di regressione non solo nella sua articolazione morfologico-sintattica, nelle sue qualità foniche o emotive, ma fino nel terreno d’origine della sua formulazione, sfruttandone infine le capacità ritmiche e le possibilità di rottura all’interno del testo. Un percorso regressivo, dunque, che per Calzavara si concretizza a partire dagli anni Sessanta, e che giunge a pieno compimento con *Analfabeto* (Società di Poesia 1979), in cui il poeta attribuisce alla forma del dialetto una consapevole capacità traumatica, tale da individuare una forma di «verità poetica» proprio attraverso «l’autenticità della invenzione e della resa»¹²⁷ di una lingua in evoluzione nel tempo e nello spazio (nazionale e sovranazionale, geografico e tradizionalistico).

¹²⁴ Nell’antologia di Mengaldo comparivano, infatti, Virgilio Giotti, Delio Tessa, Biagio Marin, Giacomo Noventa, i versi de *La meglio gioventù* di Pasolini, e poi Tonino Guerra, Albino Pierro e Franco Loi.

¹²⁵ E. Calzavara, *Perché scrivo poesia in dialetto*, in *Gli strumenti del poeta. Notizie dal Fondo Calzavara*, a cura di A. Rinaldin, introduzione di S.T. Goldmann, Editrice Antenore, Roma-Padova 2006, p. 7.

¹²⁶ E. Calzavara, *Intervento al convegno “Dialetto e letteratura in Italia e nell’area veneta”* (1983), ivi, pp. 106-107.

¹²⁷ Ivi, p. 106.

Ci troviamo su un piano per più versi distante dal *trobar clus* di Sandro Sinigaglia (il cui gusto, raffinato e sottile, muove in contro alla produzione di un altro poeta di Garzanti – benché in lingua – come Sebastiano Addamo), e rispetto alla produzione di Paolo Bertolani, il quale, come già notava Vittorio Sereni, nella nota acclusa al volume *Incertezza dei bersagli* (Guanda 1976), «va a collocarsi con umile certezza nell’orizzonte del moderno»¹²⁸. Nonostante si muovesse ancora sul terreno del verso in lingua, non è possibile tenere disgiunto questo giudizio di Sereni da quanto caratterizzerà l’esperienza in dialetto di Bertolani, fin dentro uno dei libri più certi come *’E gose, l’aia*, pubblicato ancora da Guanda nel 1988: spinto da un’ondata di calore bertolucciana, il laboratorio poetico di Bertolani acquisisce semmai col tempo una nettezza e una nitidezza maggiore, di stampo “lombardo”. In questo clima, l’impiego del vernacolo della Serra (siamo nei dintorni di Lerici) coincide col recupero di una cultura sostanzialmente larica, anche se ben presente a se stessa e ai suoi tempi. Basta leggere una poesia come *pe’r nome der me paese* (*per il nome del mio paese* – qui offerta in traduzione), per capire la stretta parentela che sussiste tra i suoi versi e quelli del Pasolini di Casarsa:

Che cosa vorrà dire questo nome – Serra –
che in dialetto è un burro
che in bocca si scioglie?
Mai una volta che l’abbia domandato.
È meglio che quel poco di mistero
rimanga: non mi preme sapere tutte
le strade dell’ape che portano
al miele finito.
Di più mi preme
sapere (e tanto più del dire)
che qui sono chiamato,
aiutato a vivere, a morire ...¹²⁹

Il dialetto viene ancora accostato alle sue doti maieutiche ed esaurisce la sua funzione quando è posto a contatto con la realtà, permeandosi di oggetti e limitando ogni possibilità di resistenza sull’esile mito di una frontiera: diversamente da Calzavara, Bertolani non tenta – o meglio – non conduce la sua ricerca attraverso le dinamiche generative che portano alla trasmutazione dei codici, ma cerca – come Pasolini, appunto – di rivestire la parola di possibilità ancestrali, se non addirittura archetipiche. Ancora una volta, dunque, si assiste alla convivenza di tendenze opposte all’interno di una stessa collana: tendenze che a volte convivono nella precisa formulazione di istanze compositive diverse, ma che insieme consentono di costruire un panorama generale configurato dall’assestamento continuo e progressivo di voci non riducibili le une alle

¹²⁸ V. Sereni [retro di copertina], in P. Bertolani, *Incertezza dei bersagli*, Guanda, Milano 1976.

¹²⁹ P. Bertolani, *pe’r nome der me paese* (*per il nome del mio paese*), in ID., *’E gose, l’aia*, Guanda, Milano 1988, p. 11.

altre, e che aumentano la difficoltà (pure necessaria) di rilevare per tutte quante la presenza di un canone (inteso come metro di giudizio e di valore) accertabile. Data la sua «tendenziale preferenza per la rielaborazione parodica del linguaggio letterario classico»¹³⁰, secondo un'opportuna considerazione di Saverio Tomaiuolo, anche Ottiero Ottieri si inserisce appieno in un contesto di reinterpretazione dei moduli letterari tradizionalmente intesi. La sua opera in versi, a partire da *Il pensiero perverso* (Bompiani 1971), si accompagna «molto da vicino [alle] articolazioni della sua narrativa, come a segnare la faccia soggettiva dell'universo concentrazionario e alienato "oggettivamente" delineato nei romanzi»¹³¹: le parole di Stefano Giovanardi sintetizzano un legame profondo non solo tra la scrittura narrativa e quella poetica di Ottieri, e insieme alludono ad una inevitabile interferenza tra i due codici. E ancora Tomaiuolo, parlando delle due raccolte in versi pubblicate da Garzanti nei primi anni Novanta, scrive:

L'infermiera di Pisa (1991) e *Il palazzo e il pazzo* (1993) sono due poemi "speculari", tanto simili appaiono nella forma e (in parte) nei contenuti. Si potrebbe, con maggior precisione, aggiungere che rappresentano l'uno il proseguimento ideale dell'altro. Se *Vi amo* aveva comportato un ritorno ad interessi personali di auto-confessione, l'impianto "epico" di queste due opere risponde all'urgenza di realizzare un progetto scopertamente coraggioso. Ottieri torna alla forma del "poema clinico", con alle spalle una lunga esperienza come romanziere; Eliot, che per Ottieri ha sempre rappresentato un punto di riferimento obbligato, a proposito ricordava che: «no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic».¹³²

Irrimediabilmente sullo sfondo si staglia lo spazio poetico protratto tra *The Wast Land* e i *Four Quartets* di Eliot, ma la ricerca di Ottieri, in virtù di un'ironia mai dissimulata e di una dote narrativa affinata sul montaggio delle sequenze in chiave ermeneutica (si ricordino le accelerazioni e i *ralenti* che scandiscono le confessione del romanzo *Il campo di concentrazione*, pubblicato da Bompiani nel 1972), fa sfoggio soprattutto di un io estrovertito, "osceno" non solo per la scabrosità dei suoi fantasmi e delle sue fantasmagorie sessuali, ma anche per la scandalosa ossessione che lo proietta *in toto* sul mondo. Da qui lo scatto: la malattia cessa di essere un punto di vista sul mondo e ne diviene parte, disagio sociale e allo stesso tempo strumento d'analisi. Tale atteggiamento si traduce poi in flusso poematico attraverso il taglio "clinico" dei versi, con una predisposizione all'atonia propria dell'uso *confessional*, ma con una consapevolezza impeccabile che la tastiera con cui il poeta gioca tocca accenti invariabilmente discordi: è l'impeccabilità e l'irriducibilità del narciso a farsi largo, fino nella più sadica auto-irrisione.

¹³⁰ S. Tomaiuolo, *Ottiero Ottieri. Il poeta osceno*, Liguori, Napoli 1998, p. 199.

¹³¹ S. Giovanardi, *Ottiero Ottieri*, in *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, cit., p. 718.

¹³² S. Tomaiuolo, *Ottiero Ottieri. Il poeta osceno*, cit. p. 180.

Voglio che la mia ridondanza maniacale
si trasformi in incredibile
potenza espressiva poetica, riflessiva,
che stracci gli schemi
di tutte le antiche e odierne
teorie della letteratura.
È che io,
pur matto,
ho le basi.
Ma il vanitoso non tollera
la mia vanità, che sgonfia subito
con l'aumento pneumatico della sua.¹³³

Quello che infine ci interessa notare è che il modello di Ottieri, che con *L'infermiera di Pisa* si aggiudica nel 1992 il Premio Mondello, muove in direzione di una chiarezza espressiva fondata su modelli narrativi, appunto, costruendo la propria sintassi sull'esigenza di comunicazione, delineando un percorso affine a certi esiti della poesia tecnologica (quella di Lamberto Pignotti), ma conservando un'impostazione nel tono modulata sui tempi lunghi di una continua locuzione, secondo una gestualità ora improvvisa ora didascalica, ora straniante ora provocatoriamente espressiva. L'azione eversiva parte, dunque, dall'interno della tradizione non diversamente da quanto avviene in un poeta come Paolo Ruffilli: con Ruffilli, tuttavia, la strada appare segnata in maniera ben più precisa, anche per la fermezza che denota la sua poesia almeno a partire da *Notizie dalle Esperidi* (Forum 1976). Nella *Presentazione* al volume, Ramat parlava di «un procedimento teso a distruggere precedenti – e necessarie – impalcature retoriche, nell'accezione specifica del termine, senza che una controretorica si profili, per scelta, a surrogare quella di cui s'attesta la cancellazione (o quantomeno la consumazione)»¹³⁴: anche Ruffilli, dunque, scioglie a livello linguistico i nodi dell'ambiguità, affidando alla chiarezza dello stile non solo gli esiti del proprio esercizio, ma anche la possibilità di superamento dei referenti che questo stesso stile rintraccia – implicitamente o esplicitamente – nella tradizione poetica recente. La musicalità costruita per oggetti, che costituisce l'asse portante della *Camera oscura* pubblicata da Garzanti nel 1992, condensa i riferimenti del pensiero metodicamente applicato da Ruffilli alla realtà, sezionata e ricostruita con un puntiglio mai spinto oltre i moduli della cantabilità trasparente, in maniera conforme alla lezione caproniana del *Seme del piangere*¹³⁵, e secondo modi non troppo lontani, a nostro avviso, da quelli della coetanea Vivian Lamarque:

¹³³ O. Ottieri, *Il palazzo e il pazzo*, Garzanti, Milano 1993, pp. 102-103.

¹³⁴ S. Ramat, *Presentazione*, in P. Ruffilli, *Notizie dalle Esperidi*, Forum, Forlì 1976, p. 11.

¹³⁵ Cfr. G. Raboni, *Nota*, in P. Ruffilli, *Camera oscura*, Garzanti, Milano 1992, p. 103: «Un discreto conoscitore della poesia italiana di questo secolo non tarderà a riconoscere nei versi di Ruffilli la continuità di una nobile tradizione, fatta di povertà raffinata, di musica contratta, sino al limite estremo

La presenza cancellata:
l'idea di una
cosa inanimata
portata al punto
di farsi essenza
definita, eppure intanto
volto opaco e
senza vita.¹³⁶

L'inquietudine agile e musicalissima del verso ritaglia «L'inclinazione a oggettivare i dati, i segni della soggettività», come scriverà Alfredo Giuliani a proposito de *Le stanze del cielo* (Marsilio 2008), in uno scambio teso e calibrato fra la possibilità di distruggere i nessi del significato e ricostruire la logica dei significanti seguendo il moto organico delle parole. Su un versante effettivo di speculazione (e di speculazione filosofica e teologica) si muovono, invece, i cammini in versi di Roberta De Monticelli ed Ermanno Bencivenga: due acquisizioni nuove per la poesia e quanto mai esili rispetto alle altre fin qui delineate, anche per l'effettiva incapacità di trarne dei motivi di valore, pur nella consapevolzza e nel riconoscimento di una intenzionalità poetica.

Di tutt'altra sostanza si rivelano i casi distanti, ma omologhi, di Tiziano Rossi e Eugenio De Signoribus: appartenenti a due generazioni abbastanza delineate (Rossi è del '35, De Signoribus del '47), entrambi questi autori hanno imposto la loro fisionomia proprio negli anni Novanta, benché l'opera di poesia di Tiziano Rossi fosse nota al pubblico e alla critica almeno a partire dalla pubblicazione de *La talpa imperfetta* (Mondadori 1968). Il percorso di Rossi, in particolare, incrocia la veste editoriale di Garzanti con *Miele e no* (1988), quando la sua indagine stilistica si è ormai assestata su un livello di comunicazione capace di fondere le torsioni del linguaggio ad un'idea radicata di lirismo (e sublime) “dal basso”, configurando una sintesi vocale direttamente prelevata dal parlato. Dalla pubblicazione di *Tutte le poesie* nella collana degli “Elefanti”, a cura di Pietro Cudini, emerge una personalità poetica di sicuro rilievo e accertabile, che coniuga la predisposizione all'analisi degli scarti minimi del reale con la ricerca di un orizzonte angolare rispetto alle prospettive storiche entro cui si muove. Prendendo spunto da questi argomenti, e centrando l'attenzione sul volume di versi *Dallo sdrucchiolare al rialzarsi* (Guanda 1976), Cudini sintetizza il valore della poesia di Rossi intorno agli elementi che si sono appena individuati:

dell'udibilità, che ha il suo riferimento più alto nella poesia di Giorgio Caproni; e penserà, allora, a certe tangenze anche tematiche fra il romanzo familiare presente nella *Camera oscura* e l'indimenticabile romanzo di Annina nel *Seme del piangere*. Ma altrettanto facile, e certo doveroso, sarà avvertire come Ruffilli operi nella sua materia verbale e sentimentale con una sorta di tenacia e impassibilità “scientifica” che non è di Caproni e rispetto alla quale la fissità propria dell'immagine fotografica costituisce, insieme, un “movente” e un correlativo formale».

¹³⁶ P. Ruffilli, *La presenza cancellata* ..., ivi, p. 37.

Il rapporto tra cronaca minuta e valori storicamente fondati pare essere il *leitmotiv* più specifico del nuovo volume, in cui certo non a caso, nella ricerca ardua di una significazione a una quotidianità che oscilla, per usare i termini di quegli anni, tra il privato e il politico, il linguaggio poetico di Rossi, comunque sempre tutt'altro che altisonante, si fa più complesso, con spezzature improvvise, convoluzioni sintattiche, accentuazioni metaforiche, lessico a tratti sottolineato nella sua asprezza.¹³⁷

Una notazione che, tuttavia, potrebbe condurre lontano rispetto agli esiti di seguito attestati dalla scrittura in versi di Tiziano Rossi, e forse occorre richiamarsi alla più lungimirante osservazione (anche se il discorso di Cudini è un discorso complessivo) che accompagna *Dallo sdrucchiolare al rialzarsi* nelle edizioni di Guanda dirette da Giovanni Raboni.

Fra i poeti della sua generazione (una generazione spaccata in due, come sappiamo, dallo sperimentalismo avanguardistico esploso in Italia nella prima metà degli anni sessanta) Tiziano Rossi ha sempre avuto, fin dall'inizio del suo lavoro, una posizione di notevole originalità e rilievo per la sua capacità di tenere in equilibrio, e di fondere con risultati espressivi di straordinaria precisione, “parlare alto” e “parlare basso”, toni aulici e spunti gergali, momenti di gravità gnomica o di tenerezza quasi elegiaca con altri di una comicità nevrotica, dolorosa. A dare unità e senso a questo intreccio complesso e raffinato c'è, naturalmente, oltre a una grande sapienza nel maneggiare gli strumenti (tradizionali e no) della metrica, della sintassi, della retorica, la centralità di un autoritratto sincero fino alla scorticatura e sfaccettato fino all'ambiguità¹³⁸.

È su queste premesse che si basa, infatti, l'evoluzione complessiva del linguaggio di Rossi, fino alla consacrazione con il Premio Viareggio, assegnato a *Gente di corsa* (Garzanti 2000): imboccando la direzione della chiarezza e della discorsività – come già avvenuto in un'altra raccolta centrale come *Il movimento dell'adagio* (ivi 1993) – Rossi segnala una presa d'atto e una consapevolezza dei materiali espressivi tale da permettere la più alta dissimulazione (attraverso l'uso dell'elemento prosastico all'interno del verso) di forme e contenuti apparentemente dimessi. Così la ricerca espressiva giunge alla protrazione affinata di sequenze oggettuali, per cui la quotidianità diventa norma di una poetica disincantata e verificabile in base alla rispondenza della parola con l'essenza multiforme della realtà – «(Perché inoltrarsi bisogna/ anche nell'insensato immaginare./ negli alveoli del mondo senza luce/ che altre creature con sé conduce:/ vostra vicenda di qui, moltiplicata)», si legge appunto in un inciso de *Il movimento dell'adagio*¹³⁹.

¹³⁷ P. Cudini, *Prefazione*, in T. Rossi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2003, p. XI.

¹³⁸ T. Rossi [retro di copertina], *Dallo sdrucchiolare al rialzarsi*, Guanda, Milano 1976.

¹³⁹ T. Rossi, *Immaginare*, in ID., *Il movimento dell'adagio*, Garzanti, Milano 1993, p. 71.

La stessa vicenda si ripete, relativamente alle questioni editoriali, per Eugenio De Signoribus: una vicenda che, tuttavia, si incardina nella complessità della generazione successiva a quella di Rossi, ovvero la generazione dei poeti nati negli anni '40 e '50. Già a proposito della collana de "Lo Specchio" di Mondadori, così come per la "Collezione di poesia" Einaudi, si è cercato di mettere in evidenza quelle personalità poetiche che – almeno a partire dagli anni Settanta e Ottanta – hanno ricevuto un'attenzione particolare da parte della critica, fino a diventare a loro volta dei modelli di poesia (si ricordino, tra gli altri, Cucchi, Conte, De Angelis, Viviani, D'Elia, fino alla Valduga e Magrelli)¹⁴⁰. Il cammino di De Signoribus inizia da lontano, dalle primissime prove raccolte sotto il titolo di *Poesie (1963-1967)*, un libretto esilissimo stampato ad Ancona dalla Tipografia Rabini, in cui, poco più che adolescente, dimostrava già un'evidente «ansia sociale e politica»¹⁴¹, come scrive Franco Croce nella breve *Introduzione*. Sono questi, infatti, ancorché *in nuce*, i tratti principali di quel «volto di poeta»¹⁴² – riprendendo un sintagma di Giudici mutuato da Noventa – che col tempo hanno subito un aggiustamento tonale e ritmico: la voce poetica di De Signoribus, appartata e schiva come il personaggio che rappresenta, si è radicata nella scelta di angolature e *iuncturae* inedite rispetto al panorama poetico a lui contemporaneo, in virtù di una «mesta e provvida ironia» (ancora Giudici) che da *Case perdute* (marka 1986) conduce direttamente a *Trinità dell'esodo* (Garzanti 2011). Forse una delle definizioni più puntuali di De Signoribus – nella sua sostanziale coincidenza con altri interventi critici, ora raccolti in appendice al volume di tutte le *Poesie (1976-2007)* (Garzanti 2008) – è stata data da Giorgio Luzzi, in un intervento di per sé eloquente già a partire dal titolo: *Visibile nulla*. Recensendo *Ronda dei conversi* su «L'indice dei libri del mese», infatti, Luzzi scrive:

c'è in De Signoribus un incalzante e assiduo stato di stupore morale che lo porta alla ricerca di equilibri delicatissimi tra smascheramento, invettiva contenuta, strazio privato. Ostinato, analitico, dotato di una forte e soggiacente volontà persuasiva, questo libro può essere letto anche come modello di una severa

¹⁴⁰ A tale proposito Giovanni Giudici, recensendo sul «Corriere della Sera» *Principio del giorno* (Garzanti 2000) di De Signoribus, si esprimeva in questo modo: «Negletta, misurata, indifferente al mercato ... Eppure si muove, la nostra poesia. I rari, ma non rarissimi, suoi fedeli (anche escludendo coloro che abbiano scritto o scrivano versi a lor volta) non avranno mancato di accorgersi che qualcosa di nuovo è ormai maturato. Varcata, quasi tutti, la soglia dei cinquant'anni, gli ex giovani poeti di ieri si candidano oggettivamente al ruolo di "maestri" per un domani già in atto; e altri che quel "ruolo" si fosse intanto (e non senza riluttanza) già sentito accollare riscopre in talune loro prove una poesia ormai già "postuma" a se stesso. Vorrebbe emularla, raggiungerla, ma il suo momento, il suo *kairòs*, è passato; ed egli può (al massimo) applaudirla, invidiarla» (G. Giudici, *Versi come un addio al secolo passato*, «Corriere della Sera», 13 giugno 2000).

¹⁴¹ F. Croce, *Introduzione*, in E. De Signoribus, *Poesie (1963-1967)*, Tipografia Rabini, Ancona 1969.

¹⁴² G. Giudici, *Per un volto di poeta*, in E. De Signoribus, *Case perdute*, marka, Ascoli Piceno 1986.

chiamata in corresponsabilità davanti all'appuntamento epocale e all'irreversibilità della storia.¹⁴³

Non è un caso, infatti, che tra i modelli della sua poesia, figurino Volponi e Caproni, poeti la cui diversa consistenza sulla pagina si combina egualmente in un attentissimo esperimento fonico, a metà tra rarefazione e concentrazione: è il modello dantesco ad agire da collante, anche per la disposizione di *De Signoribus* al neologismo e all'uso dell'endecasillabo modulato secondo schemi ternari o quaternari, il cui impiego, tuttavia, prevede criteri di dissimulazione tali da non rendere immediatamente percepibile la materia reale del cantare. Certamente non mancano poesie che esplicano questo movimento di chiusura (*Istmi e chiuse* è, per l'appunto, il titolo di una raccolta di *De Signoribus* del '96, stampata nella collana di Marsilio diretta da Raboni), e che confidano al lettore, all'«estraneo» cui la parola è rivolta, l'irrimediabile processo di sottrazione alla base della norma comunicativa:

metti via le parole che affondano
perché non sanno andare da sole o sono ferite ...
rimandale indietro, morditi le dita
come quando vuoi nascondere una rabbia ...

ma se le pronunci anche se imprecise
vestendole con la prima cosa che càpita
è come mandare un'altra falsa vita
in giro e fuori di te ...¹⁴⁴

La sottrazione, come evidente, non è giocata su moduli ermetizzanti, quanto piuttosto rimanda ad un presupposto fortemente etico: la necessità del dire, in *De Signoribus*, coincide con la necessaria rastremazione del detto, in uno scambio biunivoco che conferisce alla scrittura da una parte la "limpidezza" della forma e dall'altra invece la compiutezza "minimale" dell'immagine. Un rapporto complesso, ma non ambiguo, con la tradizione, in sintonia col Giudici di *Eresia della sera* (Garzanti 1999), in cui viene operato – scrive Carlo Ossola – un «ispirato e seletto dialogo con il canone [...] della tradizione europea [che], mentre sembra declinarsi nella rinuncia [...], pur tuttavia si dichiara come alto esercizio, di appello e di arduo ritorno, di due millenni di poesia»¹⁴⁵. D'altra parte, bisogna tenere bene a mente, che ci muoviamo in un contesto storico di profonda revisione, con la fine di un secolo breve quanto tormentato, e con la chiusura di un millennio infine saturo nelle sue estreme propaggini, anche per la notevole accelerazione che hanno subito – in ordine – tutte le scienze: una personalità poetica

¹⁴³ G. Luzzi, *Visibile nulla*, «L'indice dei libri del mese», n. 9, settembre 2005, p. 18; ora in E. De Signoribus, *Poesie (1976-2007)*, Garzanti, Milano 2008, p. 644.

¹⁴⁴ E. De Signoribus, *rimitta le parole che sse ffonne ... (metti via le parole che affondano)*, in ID., *Principio del giorno*, Garzanti, 2000; ora in ID., *Poesie (1976-2007)*, cit., p. 409.

¹⁴⁵ C. Ossola [quarta di copertina], in G. Giudici, *Eresia della sera*, Garzanti, Milano 1999.

come quella di De Signoribus – e il suo valore anche in termini di acquisizione all'interno del canone della tradizione – può essere verosimilmente interpretata come viatico per una prosecuzione dell'eredità delle generazioni precedenti, ma nondimeno non può essere sradicata dall'assetto della generazione che gli è propria. Una generazione, quella dei nati Quaranta e Cinquanta, assolutamente composita, come si è avuto modo di ribadire, ma all'interno della quale ad esempio De Signoribus trova un posto di primo rilievo accanto al conterraneo e coetaneo Gianni D'Elia, anche per quel legame alla propria terra che li accomuna e che bene è stato individuato da Guido Garufi e Remo Pagnanelli nell'antologia *Poeti delle Marche* (Forum 1981)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Certamente le annotazioni più indicative trasmesse nell'introduzione al volume firmata dai due curatori – come premessa alle varie sillogi poetiche di Gianni D'Elia, Eugenio De Signoribus, Luigi Martellini, Umberto Piersanti e Francesco Scarabicchi; oltre alle note su “alcuni lavori in corso” degli stessi Garufi e Pagnanelli, Di Mauro Perugini, Massimo Raffaeli e Roberto Russo – riguardano la tendenza di questi autori verso una comunicatività di tipo “tradizionale”, derivata da una sensibilità e da matrici sociali e culturali (da Leopardi a Volponi) rintracciabili nella loro definizione geografica: «Se per le avanguardie possiamo parlare, limitatamente, di fine della dialettica, e, con l'instaurarsi della *tékne*, della presenza di uno schizomorfismo esclusivamente legato alle possibilità alfabetiche, per questi poeti la poesia resta *discorso*, argomentazione critica, e addirittura possibilità di romanzo. La loro scrittura è così *comunicazione* decifrabile dal lettore nei termini del suo vissuto: pure presentando tutti gli attributi e gli artifici propri dell'esercizio poetico, l'effetto è quello di una evocazione di *realtà*. In queste coordinate si può parlare di una strumentazione che rimanda ad una linea “realistica”, almeno nei risultati, più che nelle intenzioni» (*Poeti delle Marche*, a cura di G. Garufi e R. Pagnanelli, Forum/Quinta generazione, Forlì 1981, p. 11). Tuttavia non è possibile trascurare alcuni riferimenti importanti che derivano dalle lezioni acquisite di Pasolini per l'impegno civile, da Saba per il linguaggio della quotidianità e da Luzi per la pregnanza gnomica della dizione; per quello che riguarda il linguaggio – scrivono Garufi e Pagnanelli – «questi autori non presentano eclatanti novità, il loro orizzonte è quello del significato» (ivi, p. 12).

3. Ancora postille, ultimi preliminari. Due dibattiti e i premi di poesia

3.1 Prove di Novecento: funzioni critiche e genealogie

Procedere ad una sorta di bilancio, con il carico di informazioni sino qui addotte, risulta assai arduo: come risolvere o setacciare alcune questioni, quando il tempo ancora non ha operato fino in fondo le sue funzioni teleologiche? È lecito supporre che esistano delle tracce di riferimento così marcate da risultare infine accettabili? Già nell'introduzione si è cercato di mettere in evidenza che le etichette di "canone" e "anticanone" – con tutti i loro derivati – possono essere adottate dialetticamente e in maniera funzionale, e praticate anche a breve distanza, in un contesto che potremmo definire ancora come quello del "presente della poesia".

Spesso, inoltre, si è portati a ritenere che il taglio di un discorso risulti più proficuo quando l'occhio guarda indietro e delimita prospettive *usque ad terminem*: eppure ci sono situazioni che ripetono una condizione già segnata. Allora, date queste premesse, e data la mancanza di accertamenti che negli anni successivi abbiano veramente creato un compendio all'ipertrofia (critico-poetica) accumulata almeno a partire dagli anni Settanta, si sceglie di compiere ancora un cammino inverso. Per mettere insieme qualche postilla, che serva da riassunto e da nuova guida, nonché da soluzione rispetto ad alcuni nodi che sono rimasti intricati, adottiamo nuovamente una visione di scorcio, ma posizionata alla fine degli anni Ottanta.

Sulle pagine del neonato «Mercurio»¹, inserto culturale de «la Repubblica», si svolse nel luglio del 1989 un vivace dibattito animato da Giorgio Manacorda. Il 1 luglio di quell'anno, infatti, Manacorda e Filippo Andromaca compilano un dossier che nel suo titolo già reca dei motivi sicuri di discussione: *Tutti i poeti d'Italia. Gli scrittori in versi, le loro correnti, le realtà che li ispirano, i temi che dibattono, il successo (o l'insuccesso) che incontrano*. In quello che potremmo definire l'editoriale dell'iniziativa

¹ Cfr. *Perché Mercurio*, in «Mercurio. Supplemento settimanale di lettere, arti e scienze» a «la Repubblica», 4 marzo 1989: «"Repubblica" ha sempre seguito con un'attenzione particolare questi argomenti nelle sue pagine quotidiane, così diverse dalle tradizionali "terze pagine" degli altri giornali. Ma la materia è così vasta e l'interesse del pubblico così crescente da render necessario uno spazio per arricchire sia l'informazione che il dibattito delle idee; ed a questo mira appunto il nuovo supplemento. Il quale si varrà di un approccio vivacemente giornalistico: com'è da sempre nostro costume, portando all'attenzione dei lettori i fatti, i personaggi, le opere ed evitando l'accademia e l'astrattezza, due malanni dei quali la storia della nostra cultura ha troppo spesso sopportato il peso. Forniremo anche, in ogni numero, un'ampia rassegna di recensioni e di notizie editoriali, in modo da consentire a tutti – specialisti e no – un panorama ragionato dei libri in uscita per tutti i settori del sapere e della fantasia, e sarà questo un servizio importante di aggiornamento e di guida per i lettori».

(in relazione anche alla sede giornalistica in cui viene stampato), ovvero *Identikit dello scrittore in versi*, Manacorda – col suo piglio sarcastico e militante – scrive:

Un genere letterario che sembrava immortale, tanto è ricco e duttile, langue ridotto ad oggetto di culto. Si è creata una specie di casta che ormai non è più in grado di riconoscere la poesia, qualora apparisse. È nato un gergo poetico fatto di sonorità note e di grandi abilità; è un gradevole birignao intessuto della capacità di coniugare con sapienza patrimonio metrico, iconografico, e perfino tematico, o con il calco post-moderno di tradizioni più o meno gloriose.²

È poi mutata questa considerazione col decennio successivo? Si sono fatte spazio nuove ipotesi di confronto? Come si è evoluta la poesia negli anni Novanta? Attraverso una panoramica composita, risultante delle ricerche condotte attraverso riviste e piani editoriali, studi e convegni, si è cercato di dare risposta ad un interrogativo ancora aperto, ma cui si può porre rimedio attraverso l'adozione di uno sguardo il più possibile oggettivo. La suggestione, per di più, viene tradotta da Manacorda in un altro intervento che anima la stessa rassegna di *Tutti i poeti*: «Non ci sono tendenze dominanti: è come se tutto fosse diventato tradizione, anche la trasgressione»³. Forse bisognerebbe almeno addurre la constatazione per cui nessuna tendenza può risultare dominante in un contesto a sua volta dominato da certo relativismo: tuttavia, sussistono alcune predominanze, e sono quelle che vengono alla luce – si è lasciato intuire – con i quadri delle collane di poesia composti dalla grande editoria. Questo, d'altra parte, è il punto di partenza che viene adottato da Filippo Andromaca nel suo articolo provocatoriamente intitolato *Due capitali che fanno la rima*: Andromaca propone nuovamente l'assetto duale di una tradizione esemplata sui modelli della "scuola lombarda" e della "scuola romana", più o meno tangenziali, entrambe e con modi diversi, rispetto a esiti di stampo sperimentale o latamente avanguardistico⁴. Ma una fisionomia di quest'ultimo

² G. Manacorda, *Identikit dello scrittore in versi*, «Mercurio» supplemento a «la Repubblica», 1 luglio 1989.

³ G. Manacorda, *Di che reggimento siete fratelli?*, ivi.

⁴ F. Andromaca, *Due capitali che fanno la rima*, ivi: «Spesso si contrappongono Roma e Milano. A Milano ci sono le case editrici, due settimanali importanti su tre, più di un quotidiano. A Milano c'è l'unica rivista di poesia che va nelle edicole. A Milano, insomma, c'è più potere. A Roma potere non ce n'è. La Rai per la poesia non conta (malgrado benemerite trasmissioni radiofoniche del tipo «Un poeta, un attore» a cura di Silvana Castelli). A Roma tutto si riduce a qualche quotidiano e a un settimanale. Ma il problema non è di potere: i romani e i milanesi sono diversi culturalmente e stilisticamente. Si differenziano per il modo di concepire la poesia. Renzo Paris ha curato un'antologia dal titolo *L'io che brucia. La scuola romana di poesia* (Lerici 1983). «La scuola romana – scrive Paris nella prefazione – è un vivaio di ironisti, di falsi ingenui, di patetico-sarcastici, di neo romanici, di fumisti, di 'amorosi' che possono nascere solo sotto un simile scirocco, amante di un certo voyerismo amplificante, metafisico, ricco a volte di retorica impotenza». I numi tutelari di questa scuola romana sono Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini. I nomi di oggi sono soprattutto Amelia Rosselli, Valentino Zeichen, Dario Bellezza e lo stesso Paris che, tra i più giovani, ha inserito nella sua antologia Francesco Serra, Antonio Veneziani, Gino Scartaghiande e Valerio Magrelli. Giustamente Paris mette in evidenza, tra le caratteristiche comuni a tutti questi autori, la teatralità, la

Novecento poetico viene definita in maniera ancora più netta, da parte di Benedetto Andromaca: egli infatti, ripercorrendo uno dei *topoi* che la critica da sempre rinnova, ovvero il rapporto tra letteratura e potere, ne delinea forse la direzione più proficua per gli anni che ci riguardano. Nel suo *Il potere somiglia a una collana*, Andromaca stabilisce in maniera assiomatica dei criteri empirici sommariamente accertabili, validi per misurare, in conformità alla prassi corrente, il valore degli “scrittori in versi”:

I poeti in Italia non si affermano in base al numero dei lettori, ma in base al luogo di pubblicazione e alla qualità e al numero delle recensioni che i loro libri ottengono. I recensori, quindi, hanno un notevole potere. La situazione da questo punto di vista è difficile da definire perché pochi sono coloro che, se non in modo esclusivo, almeno sistematicamente, scrivono di poesia in maniera occasionale.⁵

Dopo aver ribadito alcune considerazioni da noi già motivate ed aver elencato alcune delle figure più influenti sul panorama editoriale, in una progressione profilata nel senso di una precisa continuità⁶, Benedetto Andromaca si addentra anche nei meccanismi di

vicinanza ad una poesia orale, recitata. La prevalenza del verso libero da leggere più con l'orecchio che con l'occhio e, soprattutto, una particolare “passione dell'io”. Un io in fiamme, reattivo e violento. Per le ascendenze Paris fa esempi francesi e dice che i romani hanno preferito Rimbaud a Corbière (con l'aggiunta di Verlaine) a Mallarmé e a Valéry. Se gli ultimi due sono stati all'origine di ogni movimento ermetico-avanguardista mondiale, li possiamo tranquillamente aggiudicare ai milanesi, ma con uno strano impasto-incontro con una specifica “linea lombarda”. Si tratta di una linea di poesia narrativa ed elegiaca con venature illuministiche, raziocinanti: i maggiori rappresentanti della “linea lombarda” sono Sereni, Giudici, Raboni e poi, Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino, Giampiero Neri, Cucchi e, tra i più giovani Mario Santagostini e, a modo suo, anche Vivian Lamarque. L'incontro con la vena dell'avanguardia ha prodotto Antonio Porta, Cesare Viviani, Tomaso Kemeny, Nanni Cagnone, Michelangelo Coviello. L'impasto della linea lombarda con l'ermetismo e l'orfismo ha generato De Angelis, e poi Giancarlo Pontiggia, Enzo Di Mauro, Roberto Carifi, Roberto Mussapi».

⁵ B. Andromaca, *Il potere somiglia a una collana*, ivi.

⁶ Cfr. *ibidem*: «La mappa del potere va ridisegnata. Alla metà degli anni Settanta c'erano due “vescovi”: Enzo Siciliano a Roma e Giovanni Raboni a Milano. C'era anche un “arcivescovo”, e c'è ancora, distaccato, equilibrato e potente: Marco Forti, il direttore della più prestigiosa collana di poesia “Lo Specchio” Mondadori con l'annesso “Almanacco dello Specchio”. Ma, al di là del potere concreto, che pure c'era, Siciliano e Raboni erano, e sono, dei punti di riferimento. Era da loro che i giovani andavano con il manoscritto in tasca. E sono stati loro che, di fatto, hanno ammesso o non ammesso alla pubblicazione in rivista o in libro. Raboni dirigeva la collana di Guanda ed era ascoltato presso altre case editrici; Siciliano dirigeva, e dirige (con Moravia e Sciascia), “Nuovi Argomenti” ed era, anche lui, molto influente per far pubblicare delle poesie. Da qualche tempo Siciliano ha anche una sua collana di poesia presso l'editore Gremese. Non è che adesso Siciliano e Raboni contino di meno – ma si sono creati altri punti di riferimento. A Roma, Alfonso Berardinelli, che cura una rubrica di poesia su “Panorama”, l'unica esistente sui giornali ad alta tiratura, sceglie le poesie da pubblicare su una rivista come “Linea d'ombra”, ha curato per Einaudi un volume collettivo di poeti nuovi ed è ascoltato da più di un editore importante. A Milano, Maurizio Cucchi è subentrato a Patrizia Valduga nella direzione di “Poesia”, il che, probabilmente, significa anche una certa influenza su un editore di poesia come Crocetti. Geograficamente defilato ma centrale come capacità di contare è Giuseppe Conte che, insieme a Valerio Magrelli dirige la collana di poesia della Nuova Guanda. Le due presenze più significative della loro gestione sono Valentino Zeichen e Gilberto Sacerdoti. Sembra, quindi, che i quarantenni abbiano

diffusione della poesia, concentrando l'attenzione su uno dei luoghi di maggior contatto tra pubblico e poesia, ovvero i quotidiani e le riviste, fino a segnalare delle vere e proprie sfere di influenza. Ovviamente il punto della situazione viene stilato in riferimento al contesto degli anni Ottanta, ma con il tempo si sono attestati piuttosto degli spostamenti che non dei veri e propri rovesciamenti (almeno fino agli anni Novanta di cui trattiamo). A guidare la sua sommaria indagine, è proprio una definizione assai in voga, quella dei "critici-poeti", che a volte non si discosta dai rapporti di consulenza che gli stessi poeti intrattengono con le case editrici che pubblicano le loro opere:

Spesso a fare i recensori sono i poeti stessi, il che comporta competenza ma anche il rischio di una scarsa serenità. A questo gruppo appartengono Giovanni Giudici e Bianca Maria Frabotta [*sic*] (che scrivono sull'«Espresso»), Raboni e Ramat («Il Corriere della sera»), Cucchi e Santagostini («l'Unità»), Minore («Il Messaggero»), Barberi Squarotti («La Stampa»). Gli altri recensori non sono poeti: Giuliano Gramigna e Enzo Siciliano sul «Corriere della sera», Stefano Giovanardi su «la Repubblica», Folco Portinari su «Panorama», Walter Pedullà sull'«Avanti».⁷

Le risposte che vengono accolte nella stessa sede, rispetto alle questioni sollevate da Manacorda e dai due Andromaca arrivano da quella che essi stessi rappresentano come la frangia più "istituzionalizzata" sul terreno della poesia: Maurizio Cucchi, allora direttore di «Poesia», mette al centro il carattere periscopico con cui la rivista approfondisce ogni argomento di cultura poetica⁸; Marco Forti parla della collana de "Lo Specchio" di Mondadori proprio in funzione dei «connotati di "istituzionalità"» che questa è riuscita ad acquisire «grazie soprattutto alla sua capacità di accogliere con equilibrio ogni nuovo emergente contributo, senza cedere né [agli] sperimentalismi né ad aristocratiche chiusure»⁹; Giuseppe Conte, chiamato in causa assieme a Valerio Magrelli per la gestione della nuova collana di poesia di Guanda, prendendo le distanze

acquisito una notevole fetta di potere diretto, e anche indiretto. In termini di editoria, la massima aspirazione è pubblicare nello "Specchio" (è la collana in cui figurano Montale, Ungaretti, Quasimodo, Sereni, Zanzotto, Raboni, ecc.), subito dopo o forse alla pari, si colloca la collana grande di Garzanti (Pasolini, Luzi, Bertolucci, Caproni, Amelia Rosselli) che non ha un responsabile, ma è molto rigorosa. Anche Einaudi ha una collana di poesia (la "bianca") che, però non essendo diretta da nessuno, è alquanto casuale e discontinua nella pubblicazione degli italiani. Einaudi ha anche pubblicato poesia nei "Supercoralli", ma si tratta di casi isolati (Fortini, Giudici, Elsa Morante). Feltrinelli mi pare che pubblichi ormai soltanto Sanguineti».

⁷ *Ibidem*. Bisognerebbe almeno ricordare che, nonostante le parole così perentorie di Benedetto Andromaca, Giuliano Gramigna alla data del 1989 aveva già pubblicato alcuni volumi di versi, non ultimo *Es-O-Es* per Società di Poesia (1980), il marchio editoriale coordinato da Giovanni Raboni, che di fatto, nel 1998 lo sceglierà per la sua collana di Marsilio con *L'annata dei poeti morti*. Da ricordare, inoltre, che nel 2003 Gramigna è stato inserito nella collana de "Lo Specchio" di Mondadori, curata da Cucchi e Riccardi, con *Quello che resta*.

⁸ M. Cucchi, *Il pubblico si cattura così*, «Mercurio» supplemento a «la Repubblica», 1 luglio 1989.

⁹ M. Forti, *In principio era lo Specchio*, *ivi*.

anche da Raboni che ne aveva tenuto le sorti in precedenza, sottolinea come il loro intento abbia puntato in direzione di una consapevole «manifestazione di “civiltà letteraria”»¹⁰. L'unico a mantenersi su note di polemica è Alfonso Berardinelli, che forse con una buona dose di estremismo, elabora alcune ironiche considerazioni intorno al carattere narcisistico che la generazione dei poeti emersa dopo il '68 sembra non aver abbandonato a partire da quegli anni, ma che anzi si è accentuata e forse in certa misura è divenuta una dote per le generazioni successive:

La maggior parte dei cosiddetti poeti di oggi mi fanno pensare alle sorelle ambiziose di Cenerentola. Pur di sposare il principe, cercano di farsi passare per quello che non sono, fanno mille contorsioni per infilarsi la scarpetta di cristallo, ma il loro piede non è quello giusto.¹¹

L'attacco di Berardinelli, del resto, risulta assai congeniale a Manacorda, che proprio da queste considerazioni muove, in polemica con le tendenze più opacizzanti della poesia (quelle che appunto coincidono con la sua fase “postuma” e “petulante”): l'occasione risulta allora favorevole alla *Modesta proposta per un'antologia*. Manacorda, secondo i criteri e le indicazioni che poi verranno ampiamente dibattuti nel *Manifesto del Pensiero Emotivo* (Editori Riuniti 1993)¹², propone una serie di testi e di autori per lui

¹⁰ G. Conte, *Leopardi fa ancora scuola*, ivi.

¹¹ A. Berardinelli, *Noi ingenui degli anni Settanta*, ivi.

¹² Stilato come un vero e proprio decalogo, il *Manifesto del pensiero emotivo* di Manacorda recita: «1. Tra effabile e ineffabile, tra logica e delirio, tra consico e inconscio, tra pensiero asimmetrico e pensiero simmetrico, tra il diverso e l'identico – se non c'è niente la poesia non esiste. Se la poesia esiste, esiste anche una modalità del pensiero che la consente: il pensiero analogico o pensiero emotivo. *La poesia è pensiero emotivo. Il pensiero emotivo è la poesia.* 2. Tra logos e caos, la poesia è il momento del pathos. È il pathos la grande concentrazione di energia che all'origine accosta significato e significante, è l'atto di forza semantico che spezza la cattiva infinità senza cadere nella cattiva finità. *La poesia è pathos.* 3. Si tratta di compiere un'operazione di riduzione all'immanenza: la verità non è più nel mistico, cioè fuori del nostro sistema, fuori delle grammatiche e degli ordini simbolici, insomma nell'indicibile, ma in una molto più umana superstizione: è il nostro sentire rispetto ad un oggetto o avvenimento che lo carica di senso. *La poesia è pura superstizione.* 4. Nella tradizione occidentale la poesia è l'unico spazio in cui si permette e si accetta lo scandalo di fare in continuazione i conti con il meccanismo originario della produzione del senso. *La poesia è senso allo stato nascente.* 5. Le omofonie, le rime, e tutti i rimandi interni di una poesia, servono alla formazione di una densità semantica sottratta al principio di non contraddizione, allo spazio e al tempo, eppure orientata alla comunicazione. *La poesia consente la comunicazione interpersonale fuori dalla logica.* 6. Giungere all'espressione attraverso il linguaggio, non alla 'verità' attraverso il silenzio. il linguaggio è un'invenzione del pensiero emotivo, per questo *la poesia non ha bisogno di eversioni linguistiche.* 7. *La poesia è l'impronta digitale* di colui che la scrive. È traccia del pensiero emotivo di tutti gli esseri umani. 8. È il pensiero emotivo che fonda il pensiero razionale. È il pensiero caldo che fonda il pensiero freddo. È il pensiero selvaggio che fonda il pensiero scientifico. È il pathos che fonda il logos. *È la poesia che fonda la filosofia.* 9. Lo spazio lasciato da dio dopo la sua morte non è vuoto, per la semplice ragione che dio non c'è mai stato. Anche dio è una produzione del pensiero emotivo. Il Senso assoluto non esiste. *Dio è un'invenzione della poesia.* 10. La poesia è oltre il nichilismo, oltre, quindi, tutte le avanguardie e tutti gli estetismi – oltre il moderno e il postmoderno. Oltre le scissioni, al di là della metafisica, fuori dal vicolo cieco del pensiero negativo. Dopo tante

significativi (perché «la poesia, alla fine, sono solo i testi. Con il tempo dovrebbero contare poco gli schieramenti, le relazioni sociali, gli editori, i giornali e, insomma, le posizioni di potere»¹³, dice appunto Manacorda), e accompagna ciascun autore con una didascalia, in qualche modo sintomatica rispetto agli intenti e agli esiti della sua “antologizzazione”. I poeti scelti, di fatto, risultano assai emblematici rispetto all’idea di militanza che ne guida l’interpretazione, tanto che le didascalie appena citate in qualche modo ricoprono l’assenza di una tendenza cui ascrivere i singoli poeti, ma che attraverso di essi si definisce e li definisce: Amelia Rosselli, “ lirica pura”; Gilberto Sacerdoti, “intellettualismo lirico”; Valentino Zeichen, “scherzo dunque sono”; Dario Bellezza, “l’eroismo dell’impotenza”; Patrizia Cavalli, “amore e rabbia”; Edoardo Sanguineti, “realismo ironico”; Milo De Angelis, “oscurità oracolare”; Valerio Magrelli, “minimalismo geometrico”; Renzo Paris, “autobiografismo sentimentale”; Giuseppe Conte, “classicismo mitologico”. A stabilire un ordine necessario (qui non riprodotto anche per la diversità degli spazi tipografici rispetto alla pagina scritta) è lo stesso Manacorda, che ravvisa nella Rosselli e in Sanguineti (entrambi nati nel 1930) i due estremi, le possibilità divergenti di un percorso che vira dalla realtà agli estremi della lingua, nei termini dell’eversione (Rosselli) o delle strategie parodico-satiriche (Sanguineti): di seguito vengono disposti gli altri poeti indicati, che Manacorda ritiene a lui affini e la conferma giunge appunto col suddetto *Manifesto*. Nel tentativo di definire un ulteriore polo rispetto alle “poetiche forti” (quella di Giuseppe Conte e del “mitomodernismo”) e alle “poetiche deboli” (prima fra tutte quella “scuola lombarda” di cui erede disegnato è Maurizio Cucchi), Manacorda propone una nuova antropologia della poesia definita attraverso il contributo importante di Matte Blanco, disegnando una linea di raccordo tra i poeti di quello che chiama “pensiero emotivo”, alludendo all’incontro di razionalità e sensibilità all’interno del verso. Chi sono questi poeti? Dopo averne definito i caratteri col ricorso ad una visione sostanzialmente archetipica della scrittura («La poesia deve ‘sentire’ il senso allo stato nascente, e dargli voce»¹⁴, si legge nel *Manifesto della nuova espressività*), Manacorda compila un elenco in base al criterio anagrafico: un dato importante è la ricorrenza dei nomi di Zeichen, di Bellezza, di Paris, della Cavalli e di Magrelli¹⁵, che già figuravano sul «Mercurio», e circoscrive così un nucleo consistente all’interno della “scuola romana”, nella sostanziale discontinuità che questa stessa definizione comporta nei riguardi dei singoli poeti e

alienazioni e frantumazioni, riscopre l’unitarietà e perfino l’armonia dell’essere umano, perché *la poesia è immortale*» (G. Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del Pensiero Emotivo*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 134-135).

¹³ G. Manacorda, *Modesta proposta per un’antologia*, ivi.

¹⁴ G. Manacorda, *Manifesto della nuova espressività*, in ID., *Per la poesia. Manifesto del Pensiero Emotivo*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 38.

¹⁵ Cfr., ivi, p. 39. Il catalogo riproposto nel testo, agli effetti, è solo parziale rispetto a quello fornito da Manacorda il quale, attingendo a piene mani dal *Il pubblico della poesia* di Cordelli e Barardinelli, allinea tra i suoi autori – in ordine rigorosamente anagrafico: 1. Massimo Ferretti 1935; 2. Valentino Zeichen 1938; 3. Giorgio Manacorda 1941; 4. Alfonso Berardinelli 1943; 5. Dario Bellezza 1944; 6. Renzo Paris 1944; 7 Patrizia Cavalli 1947; 8. Gilberto Sacerdoti 1952; 9. Valerio Magrelli 1957; 10. Eros Alesi 1951.

dell'intero arco della loro produzione. Per quello che ci interessa più da vicino, non ci dilungheremo oltre in merito a tali considerazioni, se non per riallacciarsi alla linea interpretativa che ravvisa nei modelli della "scuola milanese" e della "scuola romana" due canoni sintomatici per una ricognizione sulla poesia post-sessantottesca, così come si legge ad esempio nella storia della letteratura diretta da Ferroni (nuova edizione Mondadori Università 2005), nella quale due sezioni vengono dedicate alle «voci poetiche» attive su Roma e su Milano¹⁶.

A questa sorta di "normalizzazione" si oppone, come già discusso, la linea sperimentale e neo-neo-avanguardistica del Gruppo '93, che nell'immediato replica sulla stessa sede del «Mercurio di Repubblica» alla proposta antologica lanciata da Manacorda. Ne deriva un nuovo dossier, stavolta intitolato – non a caso – *I poeti rispondono per le rime. Suscita polemiche la nostra inchiesta sulla poesia*, pubblicato il 22 luglio dell'89, dopo tre settimane rispetto a *Tutti i poeti d'Italia*. Tra gli interventi schierati a favore di una poesia anti-canonica (definibile in opposizione ad un canone "petrarchesco", lirico e assolutizzante) si leggono gli interventi di Alfredo Giuliani e Filippo Bettini: dei due il primo si rifà ancora all'esperienza dei "Novissimi", codificandone il ruolo a loro volta istituzionale¹⁷; Bettini, invece, manifesta toni meno asseverativi e giustifica il suo

¹⁶ Cfr. G. Ferroni – A. Cortellessa – I. Pantani – S. Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Mondadori Università, Milano 2005, pp. 143-152. Segnando un punto di partenza imprescindibile per la ricognizione sulla nuova generazione di poesia (la quinta) ne *Il pubblico della poesia* di Cordelli e Berardinelli, e istituendo alcune categorie relative ai profili degli autori ascrivibili al gusto dell'«effimero» e del «classico» dell'area romana, piuttosto che al «neo-orfismo» dei milanesi, vengono di seguito compilati due compendi sui poeti orbitanti intorno a questi due poli geografici. A Roma, sulla scorta di Zeichen e Bellezza, si muovono: Giorgio Manacorda, Jolanda Insana, Carlo Bordini, Renato Minore, Elio Pecora, Biancamaria Frabotta, Patrizia Cavalli, Fabio Doplicher, Luigi Fontanella, Vito Riviello, mentre una nota di menzione spetta ancora a Paolo Prestigiacomo, Anna Cascella, Franco Montesanti, Ennio Cavalli, Gabriella Sica e Giovanna Sicari. Su Milano, invece, agiscono: Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, Vivian Lamarque, Milo De Angelis e Patrizia Valduga, e ancora le diverse personalità di Tomaso Kemeny, Nanni Cagnone, Ermanno Krumm, Angelo Lumelli, Mario Santagostini, Roberto Mussapi, Luigi Ballerini. A parte stanno gli «altri poeti»: Giuseppe Conte, Gregorio Scalise, Cosimo Ortesta, Paolo Ruffilli, Eugenio De Signoribus e Ferruccio Benzoni. Il resoconto continua con altri «poeti della generazione del Sessantotto che hanno una loro fisionomia riconoscibile e operano con una certa continuità di scrittura» (Lolini, Piersanti, Carpi, Tarozzi, Isella, Ermini, Carifi, Buffoni, Scandurra, Fiori, Coviello), ma l'abbondanza denota la propensione di Ferroni – ben evidente già nella *Storia della letteratura* compilata per Einaudi nel 1991, di cui questa mondadoriana rappresenta una prosecuzione – a includere varie personalità poetiche all'interno del suo canone. Un canone plasmato sulla resistività e sulla compiutezza di percorsi assemblabili all'interno di tendenze definite.

¹⁷ A. Giuliani, *In principio erano i «Novissimi»*, «Mercurio» supplemento a «la Repubblica», 22 luglio 1989: «I «novissimi» sono stati, ognuno a modo proprio, di gran lunga i poeti più «formalisti» e più «realisti» di quel periodo (non già neo-realisti, che è tutt'altra cosa). Pasolini, al contrario di quanto molti si ostinano a credere e non vedere, è rimasto sempre un poeta elegiaco; la sua poesia più bella – «Il glicine» – è pura emotività e gloriosa autocommiserazione. Per l'autocommiserazione Pasolini aveva un ispirato talento, a volte. E questa era la cosa che aveva da dire. [...] La poesia non può contentarsi né di grandi pretese né di piccole mire. Troppi poeti falliscono per la nostalgia di toccare il tetto del mondo nell'abisso di se stessi. Altri falliscono perché credono alla facilità della leggibilità. Oggi sulla poesia si

proposito attraverso un attacco diretto e programmatico, che muove sotto l'insegna del titolo: *Voi aiutate il ritorno all'ordine*. In particolare, Bettini propone come «antidoto» rispetto all'antologia di Manacorda, quella pubblicata da Mario Lunetta e Franco Cavallo nel medesimo 1989 (*Poesia italiana della contraddizione*), «che, sotto la categoria della “contraddizione” ricostruisce un fecondissimo itinerario della migliore “antilirica” del secondo Novecento, che va dai suoi maggiori precursori (Edoardo Cacciatore ed Emilio Villa) fino ai suoi più giovani e qualificati esponenti dell'ultima generazione (non i quarantenni cari a Manacorda, ma i trentenni di oggi)»¹⁸. È questa la linea che si è individuata a partire dalle pagine dedicate alle riviste «Baldus» e «Altri

sono accumulati almeno due decenni di frustrazioni e ambizioni malconcepite. Vogliamo mutare le cose dalle pagine di un giornale? Sarebbe troppo. Ma una cosa si può fare. “Mercurio” chiedi a dieci, venti, trenta persone di mestiere altrettante antologie, potrà incuriosire i lettori per un anno».

¹⁸ F. Bettini, *Voi aiutate il ritorno all'ordine*, ivi. Come indicato nel testo, Bettini fa riferimento all'antologia *Poeti italiani della contraddizione* (Newton Compton 1989) curata da Cavallo e Lunetta, ma bisogna inoltre ricordare che verso la fine del 1988, questi ultimi – in collaborazione con l'Istituto di Studi Filosofici di Napoli – avevano organizzato una serie di incontri intitolati “I percorsi della scrittura”, trasversalmente dedicati ai temi della narrativa, della poesia e della critica, nell'ottica di un nuovo impegno ideologico e militante della scrittura. Mario Lunetta, in un breve intervento che fa da cornice alla pubblicazione seguita a quest'esperienza, scrive: «Che cosa percorrono i “percorsi della scrittura”? Non certo le strade del consumo (non importa se “volgare” o “di qualità”), le piste scivolose dei best-seller o gli studi televisivi dove la spettacolarizzazione del prodotto estetico giunge volentieri alla rissa; percorrono piuttosto, e in tutta consapevolezza, i labirinti dove la letteratura si snoda con tutte le risorse della sua intelligenza, e si certifica in quanto tale e – al contempo – in quanto testo, testimone dell'epoca. Gli autori presenti in questo quadro hanno dalla loro prima di tutto la coscienza critica delle funzioni e delle figurazioni delle loro scritture, nelle quali non si specchiano mai narcisisticamente, individuandone piuttosto il senso e le valenze contraddittorie e non celebrativi. Avanzano istanze problematiche e interrogative, ricercano nel caos del presente, ciascuno coi suoi personalissimi e acuminati strumenti, non un valore totalizzante ma un metodo poetico (cioè inventivo e critico) per conoscerne la fisionomia dei suoi tratti fondamentali, e quindi renderla a chi li accosta per energia di immagine e di riflessione» (M. Lunetta [intervento], in *I percorsi della scrittura. Trent'anni di letteratura in Italia. Poesia – Narrativa – Critica*, I. La ricerca del 'nuovo' in poesia (30 settembre – 16 dicembre 1988), a cura di F. Cavallo e M. Lunetta, Nella sede dell'Istituto, Napoli 1988, p. 7). Franco Cavallo, dal canto suo, ma in stretta corrispondenza con quanto indicato da Lunetta, tra i suoi *Appunti per la storia letteraria di un trentennio* aggiunge: «La scrittura come oggetto e come soggetto di sé medesima: oggetto di esplorazione della realtà, soggetto introspettivo e speculare attraverso il quale la realtà si formalizza esteticamente per poi andare a depositarsi in quel gran reliquiario della memoria degli uomini che è la cultura.» (p. 53). Forse, a questo punto, è bene indicare anche i nomi degli autori – in campo poetico – che vengono coinvolti all'interno dell'iniziativa, e sono, in relazione ad un passato che muove fra lo sperimentalismo e le eredità “novissime”: Francesco Leonetti, Franco Fortini, Corrado Costa, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Toti Scialoja, Elio Pagliarani, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Franco Cavallo, Amelia Rosselli, Mario Lunetta. Inoltre, si dà indicazione anche dei critici presenti, che si fanno relatori dei vari incontri, la cui attività in varia misura si lega quindi (ad eccezione del solo Ferroni, chiamato ad illustrare la poetica della Rosselli, e quindi di Verdino, Risset e Ferretti) ad un ambito di militanza propriamente neoavanguardistica: Gian Carlo Ferretti, Francesco Muzzioli, Romano Luperini, Matteo D'Ambrosio, Raffaele Manica, Fausto Curi, Filippo Bettini, Jacqueline Risset, Paolo Ruffilli, Luciano Anceschi, Niva Lorenzini, Walter Pedullà, Gianni Scalia, Stefano Verdino, Marcello Carlino, Giuliano Manacorda, Giulio Ferroni, Giorgio Patrizi.

Luoghi», e che ha trovato una sua forma di storicizzazione nel manuale *La scrittura e l'interpretazione* di Romano Luperini. Qui Luperini, relegando Cucchi, De Angelis e Conte nella definizione di un post-simbolismo “inattuale” (eccezion fatta, forse, per la nuova linfa di Magrelli), riabilita i poeti schierati sul versante opposto, allacciando ai Novissimi la figura della Rosselli, e di lì proseguendo, attraverso il magistero di Emilio Villa e Edoardo Cacciatore – ma vengono ricordati anche Lunetta, Cavallo, assieme a Corrado Costa e Gianni Toti, tutti nati tra il 1924 e il 1934 –, fino a dichiarare che solo dalla frangia del Gruppo '93 (Berisso, Frixione, Gentiluomo, Baino, Cepollaro, Voce e «tra i più interessanti della sua generazione» Gabriele Frasca) «per ora si attende lo sviluppo, se ci sarà, della nostra poesia del secolo nuovo»¹⁹. Una posizione inconciliabile con quella di Manacorda tanto che, recensendo *Poesia italiana della contraddizione* (Newton Compton 1989) proprio sul «Mercurio» egli scrive:

Quest'antologia è corredata di ben due prefazioni (Cavallo e Lunetta) e di quattro post-fazioni (Romano Luperini, Francesco Muzzioli, Walter Pedullà, Filippo Bettini). Detto in tutta semplicità: sembra il tentativo di sostenere la diffusa inattendibilità dei testi e degli interventi critici. La «scrittura materialistica» è un po' esangue, ha bisogno di molti puntelli. D'altronde, è nella linea della neo-avanguardia: tanta poetica e poca poesia. Fatta eccezione per Luperini e Pedullà, le pre- e post-fazioni non sono meglio dei testi. [...] Una gabbia in cui la poesia muore – e non c'è difesa per la poesia che tenga. Perché la poesia deve essere libera di andare dove le pare. Io non so se sul finire del millennio apparirà il genio capace di innovare la tradizione trascinandoci tutti fuori del post-moderno, ma una cosa è certa, chi farà questo non sarà né nella tradizione né nell'avanguardia. Prepariamogli il terreno, quindi, senza troppe recinzioni. Invece siamo di nuovo ad un linguaggio para-politico o simil-teorico: «neoconservazione», «imperialismo linguistico yankee», «neomoderatismo poetico», «qualunquismo», «steccati fra testo e poesia», «i compiti fondamentali dello scrittore».²⁰

Il riduzionismo di Manacorda, tuttavia, devia il significato originario dell'operazione, che invece prevede la costituzione del modello antinomico della poesia d'avanguardia su presupposti sociologici che trovano dei referenti anche in campo retorico, secondo ulteriori norme e “funzioni” del linguaggio poetico. È vero del resto che l'antologia di Cavallo e Lunetta gioca su più livelli complanari, e assieme alla raccolta di ben 43 autori (tra prosa e poesia), si fa largo il tentativo di rappresentare un diverso assetto e un diverso approccio nei confronti della materia letteraria, delineata proprio a partire dalla funzionalizzazione in chiave critica dei materiali poetici presi in esame. Una necessità che da più parti si fa stringente e che viene esplicitata, seguendo criteri affini, anche da

¹⁹ R. Luperini – P. Cataldi – L. Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e interpretazione della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. VI: *Dall'Ermetismo al Postmoderno (dal 1925 ai giorni nostri)*, tomo 2, Palumbo, Palermo 1998, p. 1119.

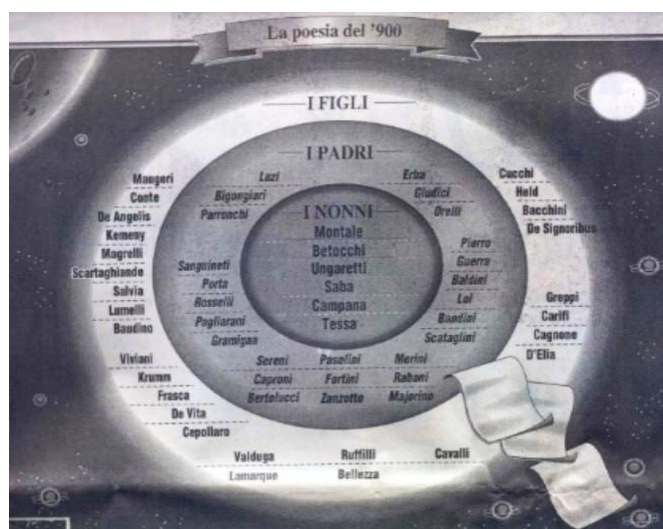
²⁰ G. Manacorda, *Quarantatré poeti col resto di due*, «Mercurio» supplemento a «la Repubblica», 16 settembre 1989.

Ceserani, in un'ottica che si potrebbe definire latamente fenomenologica (oltre che empiricamente eclettica), ma ugualmente coinvolta nell'impegno del tutto legittimo «a storicizzare il presente, a interpretare, giudicare ed etichettare il mondo in cui viviamo». Lo stesso Ceserani, parlando del rapporto tra il presente e la sostanza della storia, della riduzione del primo alle categorie della seconda, avverte:

È un'operazione delicata, è estremamente difficile, va sicuramente incontro a travisamenti ed eccessi di focalizzazioni soggettive, agli effetti da specchio deformante tipici delle situazioni in cui ci si trova al tempo stesso ad essere osservatori ed osservati. E tuttavia è un'operazione inevitabile, una necessità profonda, un bisogno conoscitivo a cui non possiamo onestamente sottrarci.²¹

Tra i metodi su cui si fonda questa inevitabile e, allo stesso tempo, costitutiva operazione – nei termini di una tradizione diacronicamente strutturata – stanno le antologie: non tanto quelle di tendenza e quelle generazionali (che hanno un preciso intento di visibilità rispetto alle voci e alle scritture poetiche che incorporano) quanto piuttosto quelle che, con un intento critico ben preciso, vogliono creare una trama più definita tra passato e presente, proponendo un senso di sostanziale continuità.

Altri tentativi sono stati operati da parte della critica, più o meno militante, in sedi meno istituzionali e accademiche quali le storie della letteratura, per dare forma e senso ad alcune genealogie poetiche che, nell'insieme, potessero somigliare ad un canone della poesia del Novecento. A corredo di due interviste, realizzate rispettivamente da Paolo Di Stefano e Cinzia Fiori ad Andrea Zanzotto e Valerio Magrelli, ad esempio, sul «Corriere della Sera» del 7 giugno 1996, viene rappresentato lo schema qui di seguito:



²¹ Remo Ceserani, *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, «L'Asino d'oro», 4, novembre 1991, p. 149.

Prospetto che, come si può notare, contiene un centro in espansione, rispetto alla triade per eccellenza “novecentesca” di Montale Ungaretti e Saba (Quasimodo è stato scalzato in tale prospettiva): il canone subisce una sorta di revisione inclusiva, tanto che il “secolo breve” si affolla di molte e varie presenze slegate tra loro o difficilmente classificabili secondo un ordine propriamente genealogico. Del resto, il termine di “costellazione” ha preso piede sul terreno della critica almeno dalla metà degli anni Ottanta (con fisiologiche e tendenziose prerogative), ma giunge ad una definizione assai eloquente attraverso le parole di Alfonso Berardinelli. Muovendo *Alla ricerca di un canone novecentesco*, egli afferma:

cos'è una costellazione? Non è facile dirlo, perché questo è senza dubbio la modalità più soggettiva, sfuggente e difficile da discutere. Una costellazione è solo una porzione di cielo, raggruppa autori e libri secondo speciali affinità e magnetismi che spetta al critico motivare, componendo una figura mitica in cui sembrano custoditi un carattere e un destino²².

Guardando attraverso questo filtro lo schema riprodotto si capisce quanto, in fondo, esso si limiti a constatare l'effettiva pulsazione di stelle che tra loro rimangono per lo più irrelate se non seguendo orbite di tangenza: i poeti indicati, infatti, non intrattengono tra loro alcuna specifica corrispondenza che non sia legata all'ordine cronologico (la sequenza Nonni-Padri-Figli), per cui l'assembramento delle sfere di influenza si risolve, prima di tutto, nella tracciabilità delle corrispondenze emerse con la pubblicazione delle loro opere. Quanto affermato, tuttavia, può essere facilmente contraddetto, laddove invece si riscontrino delle linee di filiazione diretta: ad esempio si può citare, tracciando un asse mediana nel grafico, la linea che lega Montale, Pasolini e Bellezza. Ci si potrebbe chiedere, ancora, se questa sequenza sia logica. La risposta è affermativa nel momento in cui si mettono in relazione tre opere di questi autori: *Satura, Trasumanar e organizzar, Invettive e licenze*, tutte e tre pubblicate nel medesimo 1971, ma ancora questo discorso potrebbe risultare opinabile. Bisogna ricorrere allora ad un assunto ben più organico (e meno impressionistico rispetto a quello di Berardinelli), dettato da Romano Luperini:

La storiografia letteraria è un atto di *ri-costruzione*. Di *costruzione*: perché assembla e “monta” da un preciso punto di vista un insieme di dati materiali collocandoli in costellazioni o in sistemi dotati di senso. [...] Di *ri-costruzione*: perché l'operazione storiografica si colloca dopo altre costruzioni e interpretazioni, ne tiene conto, e, modificandole sulla base di analisi diverse e di esigenze diverse dell'interprete e della comunità di cui fa parte, trasforma il paesaggio del passato e rivolge una precisa proposta al presente. Nello stesso tempo ogni ri-costruzione si

²² A. Berardinelli, *Alla ricerca di un canone del Novecento*, in *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Rubettino, Soveria Mannelli 2000, p. 94.

pone come base di discussione che sarà ripresa e superata da successive ricostruzioni.²³

Se, allora, per un canone vero e proprio bisogna attendere, con il beneplacito di critici e antologisti, ciò che è possibile operare sul piano della contemporaneità è la ricomposizione di discorsi per lo più disseminati e istituire tra di essi un dialogo, prima di ricorrere ad una logica binaria e meramente oppositiva.

Tornando alla mappa del Novecento del «Corriere della Sera», invero, essa riproduce un dato non trascurabile, perché amplia il suo significato anche il relazione alla proposta antologica dei *Poeti italiani del secondo Novecento* (Mondadori 1996) compilata da Cucchi e Giovanardi: del resto, non si deve trascurare il fatto che essa è inserita tra le interviste rivolte a Zanzotto e Magrelli. Dei due, in particolare, il primo figura nell'antologia mondadoriana in una sezione a sé stante, tale da individuarne la sua centralità in relazione al panorama poetico del secondo dopoguerra (lo stesso “privilegio” tocca soltanto a Giovanni Giudici): una posizione che lo definisce – pur nella specificità della sua ricerca rivolta all'«ontologia del linguaggio» – come una delle voci canoniche della nostra tradizione recente. Zanzotto, da parte sua, risponde alle domande a lui rivolte da Paolo Di Stefano, avallando lo schema riprodotto, e tenta altresì di porre rimedio alla deriva che ne consegue tentando una diagnosi nei toni, come nella fermezza, irrevocabile:

L'attuale stato fibrillante della situazione poetica corrisponde alla fibrillazione generale della società e anche della storia. Per questo, sulle correnti sarei molto cauto. Per esempio, c'è una linea squisitamente femminile: basti fare il nome di Amelia Rosselli. Qualche volta si parla di narrativa; ma nella poesia, ben nascosta, c'è sempre una narrativa. La commistione di prosa e poesia è già presente nella *Vita nuova* di Dante. Mi pare che non sia possibile una catalogazione fondata sulla narrativa. Credo che nella nostra poesia, come altrove, ci sia sempre stato un tipo umano che scrivendo versi mostri di essere più portato all'azione. [...] È il caso di Giorgio Caproni, il cui *Res amissa* è un documento straordinario contro quelli che si rivelarono poi come i caporioni di Tangentopoli. [...] Nel mondo non c'è più niente di stabile, figurarsi nella poesia. Si parla giustamente di “poesia postuma” o “post postmoderna”: in realtà comincia a profilarsi tutta la tragedia epocale del tramonto della scrittura. Oggi tutto è dominato da altri miti, soprattutto dall'enigma che si chiama mercato. [...] Dunque, quali tendenze poetiche possono rivelarsi in questo contesto? Non vedo nessuna possibilità di fede nello strumento della parola poetica che possa incidere. La poesia richiede estraneazione e sofferenza, non è un invito a nozze ma un invito a conflitti che possono far crollare l'io nell'autodistruzione.²⁴

²³ R. Luperini, *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, «Allegoria», n. 26, 1997, p. 10.

²⁴ A. Zanzotto [intervista a cura di P. Di Stefano], *Il '900 di padre in figlio*. Zanzotto: “Il nuovo mondo poetico è così convulso che non possiamo parlare di correnti”, «Corriere della Sera», 7 giugno 1996.

Sembra di percorrere al contrario la strada imboccata da Luperini, nel senso di una “ricostruzione” impossibile, eppure il pensiero di Zanzotto, nella sua natura affatto nichilista, ha un seguito abbastanza evidenti in *Passioni del Novecento* (Donzelli 1999) di Giulio Ferroni. In questa occasione, Ferroni ribadisce il proposito (ma bisognerebbe parlare di proponimento) di un recupero dell’attualità e della consapevolezza del suo spessore storico²⁵, non in chiave strettamente materialistica – come vuole Luperini – ma nei termini di quella passione endogena e “biologica”²⁶ cui allude anche Zanzotto. Il termine designato – da Ferroni come da Zanzotto – non è la catastrofe (l’«autodistruzione»), ma l’esatto opposto, ovvero il raggiungimento del grado zero delle funzioni immaginative che animano la scrittura poetica. Di qui un possibile rilancio, sulla scia di modelli di sperimentazione e contaminazione della realtà assolutamente personali (più che specifici), che dialetticamente si confrontano con la pretesa invulnerabilità della tradizione. Ferroni, per sua parte, dopo aver dibattuto sulla moltiplicazione e la conseguente riduzione delle possibilità dell’immaginario, mette a fuoco, attraverso la capacità di significazione sempre nuova delle immagini (anche residuali), una discrasia sanabile proprio a partire dall’interno della crisi del linguaggio e delle sue forme:

proprio in mezzo ai residui e alle rovine, tra tutto ciò che si getta via ma, nonostante tutto, resiste, tra i segni e i barlumi che restano, frantumati e slabbrati, delle vere immagini e dei veri libri, tra quanto non può più essere consumato, tra le esperienze marginali e non autorizzate, si annidano probabilmente le possibilità più vitali e “a venire” dell’immaginario contemporaneo. È questo il nostro

²⁵ Cfr. G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, p. 11. «al di là di tutti i possibili bilanci del Novecento e di tutta la tradizione, mi preme comunque ricordare che nella cultura letteraria europea del secolo si possono facilmente individuare due grandi linee portanti, a cui in fondo è possibile ricondurre tutti gli scrittori che contano: due linee che sono state variamente proposte e ricombinate, che più volte e in modi svariati si sono confuse o sono entrate in collisione; due linee già ben evidenti all’inizio del secolo e probabilmente ancora in atto alla fine, pur con tutte le sconvolgenti mutazioni che nel frattempo si sono date. Una di esse si affida alla contraddizione e alla resistenza alle tendenze del mondo, al movimento della storia, vero o presunto che sia; l’altra cerca di muoversi proprio nel senso di quelle presunte tendenze del mondo, o identificandosi direttamente con esse o pretendendo di accelerarle, di gettarsi nel corso vorticoso della storia, anche arrivando a un’apologia della distruzione».

²⁶ È lo stesso Ferroni, infatti a parlare della necessità di «Un materialismo che eviti gli schemi ideologici precostituiti, soluzioni rassicuranti, nostalgie per il mito e l’irrazionale: un materialismo attento al fondo biologico della condizione umana e naturale, alle trasformazioni fisiche dei corpi e degli ambienti, alla concretezza materiale della vita sociale, ma anche alle forme culturali, ai fantasmi, alle aggregazioni irrazionali, agli istinti e desideri che agiscono sui comportamenti umani. Un materialismo razionale che sappia riconoscere l’irrazionale, che sappia trar frutto dai propri limiti e dai limiti della condizione umana e sociale, che sappia che la poetica e la politica affondano da una parte nella base naturale e dall’altra nei tortuosi avvolgimenti dei modelli di comportamento, dei riflessi e delle illusioni costitutive della vita sociale. Che sappia capire come la storia non ha nessun percorso premeditato, interrogando razionalmente la sua irrazionalità, il peso che il “male” vi assume» (G. Ferroni, *La storia letteraria: dalla storia delle strutture alla disseminazione della storia*, in *Teoria e critica letteraria oggi*, a cura di R. Luperini, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 84-85).

immaginario residuale, sostenuto da una pallida e disillusa speranza per il destino dell'umanità, affidato a tutto ciò che non sembra semioticamente produttivo e valido per la "comunicazione", che non ci viene incontro in "tempo reale, che ci chiede distanza e lentezza, senza garantire e promettere nessuna rilevante "ricaduta d'immagine".²⁷

Che questo discorso si traduca direttamente nell'assenza di un modello interpretativo di riferimento, nell'assenza di un punto di vista strettamente militante o ideologizzato, non risulta del tutto vero, laddove l'intento di Ferroni è quello di rivitalizzare attraverso la compresenza e la comparazione dei "pulviscoli" una materia di per sé attiva come quella poetica: la militanza allora assume rilievo nella pratica della letteratura, nel suo laboratorio estremo, poiché – e sono ancora parole di Ferroni – «Bisogna essere aperti verso le teorie e i metodi più diversi, ma sempre nella prospettiva di un uso "forte" della letteratura che rifiuti la sua limitazione in un ambito marginale, subalterno ai codici e ai modelli alla moda»²⁸. Soltanto questi possono essere dei motivi utili alla composizione di una fisionomia dell'ultimo Novecento, e i modelli sembrano ormai porsi in una dimensione che pur essendo a stretto contatto col presente (Giudici e la Rosselli tra gli altri), non sembrano avere un seguito che riscatti, nella visione conseguentemente adottata da Ferroni, la pretesa mania di *Inclusione/esclusione* su cui sembra tormentarsi la letteratura italiana contemporanea (e la poesia più della prosa):

Nel variegato e plurale universo contemporaneo non ci sono autori indiscutibili; la pluralità e la compresenza comportano una indefinita reversibilità, legittimano una sorta di aleatorio zapping. Se c'è qualche presenza assolutamente condivisa, ciò è spesso dovuto al caso o a motivazioni esteriori e non risale certamente ad una conclamata e verificata autorevolezza. [...] Forse sarebbe da rifare la storia della critica sulla poesia del Novecento, a partire da una verifica dei suoi diretti rapporti con il farsi della poesia, del suo confronto con l'oscurità e l'allusività, della sua collaborazione a quello che si considera il "codice" lirico novecentesco. Questo codice ha in fondo mantenuto una sua continuità: muovendo da matrici simboliste, ermetiche, antiermetiche, avanguardistiche, ha mantenuto una sua singolare resistenza anche al di là della sua rottura e disgregazione; e in definitiva, continua a pesare ancora su gran parte del fare critico, complicato dagli specialisti linguistici, strutturalistici, poststrutturalistici.²⁹

Come evidente, non si riesce a giungere ad una sintesi: piuttosto, si moltiplicano ancora le postille intorno ad un trentennio di poesia, quello che ha preso avvio con gli anni Settanta, in cui a venir meno è stata l'ipotesi di concordanza tra forme della poesia e forme della critica. Entrambe, poesia e critica, sembrano invece viaggiare insieme nel

²⁷ Ivi, p. 241.

²⁸ G. Ferroni, *Resistenza e impegno civile*, «Corriere della Sera», 5 dicembre 1993.

²⁹ G. Ferroni, *Inclusione/esclusione: strategie di presenza e di assenza*, in *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo* (Atti del Convegno – Università di Losanna, 31 maggio – 1 giugno 2006), a cura di R. Castagnola e L. Zuliani, Cesati, Firenze 2007, pp. 23-25.

senso della disseminazione dei linguaggi, anche dove più strettamente questi appaiano irretiti dalle formule di una *koinonia* latente o ideologicamente manifesta. Siamo lontani anche da una sintomatica condivisione di alcuni termini di riferimento, laddove la figura di alcuni poeti, e si è cercato di metterlo in evidenza, spesso ha subito dei processi di “revisione”, in base all’evoluzione della loro stessa poetica, ma anche più strettamente dipendenti dai criteri di funzionalità e preminenza che la loro opera ha rivestito nel suo porsi e nei confronti delle generazioni successive – e si potrebbero citare ancora il Pagliarani de *La ragazza Carla* e il Porta successivo a *Invasioni*. Ma tutto questo, si è detto, dovrà essere sottoposto al tempo, noi possiamo solo continuare l’indagine sul presente e sulle sue variabili e costanti.

3.2 *Un canone per i premi di poesia?*

Per chiudere il cerchio a volte serve solamente un aggancio, o una proposta più o meno sommaria e fortuita in grado di compensare l’inevitabile rottura.

In uno dei volumi più recenti che ampliano la *Storia della Letteratura Italiana* fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno – e poi passata sotto la direzione e il coordinamento di Nino Borsellino e Lucio Felici –, tra gli *Scenari di fine secolo*, si trova un’appendice di Max Bruschi dedicata a *I premi letterari*. I preliminari d’indagine da cui parte Bruschi sono certamente utili, specie dove ricorre alla constatazione per cui

La storia della letteratura (o, come qualcuno preferisce, della cultura) è fatta, oltre che dagli scrittori, dai lettori e dalla particolare categoria di “lettori eccellenti” che vanno sotto il nome di critici. A costoro è pressoché universalmente riconosciuta la qualifica di “detentori del gusto” e di conseguenza, almeno formalmente, è delegata la facoltà di giudizio sul valore di un’opera letteraria.³⁰

Qui non sarà possibile approfondire il discorso circa le tante suggestioni concentrate in questa che potrebbe apparire come constatazione di un dato di fatto, né tantomeno è nostro intento farlo: si cercherà tuttavia di stabilire alcune concordanze che servano da tramite per la definizione di uno spazio ulteriore della poesia, che muove dal versante di una prospettiva critica tutto sommato esclusiva (quella che compone le giurie dei premi letterari), e di vedere come l’andamento e l’attribuzione degli stessi premi corrisponda ad alcune variabili di assestamento della storia della letteratura dell’Italia post-bellica. L’urgenza delle date, in questo senso, deve essere risolta per vie diverse, e il fuoco del discorso deve allargarsi su una prospettiva che investa almeno un cinquantennio: periodo lungo sul quale, in realtà – come sarà dato vedere – si profila per intero la fisionomia di tutto il Novecento. Un punto di partenza può essere stabilito dal Premio “Penna d’Oro” che dal 1957 al 1991 è stato assegnato per conto della Presidenza del

³⁰ M. Bruschi, *I premi letterari*, in *Storia della Letteratura Italiana*, direzione e coordinamento N. Borsellino e L. Felici, vol. XII, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 2, Garzanti, Milano 2001, p. 887.

Consiglio dei Ministri a «quegli scrittori che abbiano maggiormente contribuito con la loro opera al progresso culturale del paese». Come si legge infatti nel *Catalogo dei maggiori premi letterari*, stampato dal Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, «Esso costituisce la testimonianza della funzione insostituibile che il governo democratico riconosce al libero e autonomo svolgimento della vita culturale»³¹, e quindi coniuga l'interesse specifico per la cultura con una visione sociale e politica di primaria importanza. Un premio che, tuttavia, secondo statuto, risulta di genere "misto": l'impegno intellettuale cui viene attribuito spazia a tutto tondo tra prosa, poesia e critica, e tra i nomi di maggior rilievo – per quello che ci interessa – figurano Giuseppe Ungaretti (1958), Aldo Palazzeschi (1966), Marino Moretti (1968), Carlo Betocchi (1975), Sergio Solmi (1977) e Mario Luzi (1981). Un'assenza eclatante sembra quella di Montale, ma ad un'attenta indagine, si apprende che vi opera dall'interno, in qualità di presidente della commissione giudicatrice, almeno nell'anno in cui il premio viene attribuito a Palazzeschi³². Allo stesso tempo, è possibile notare che i nomi degli autori indicati prefigurano già un canone per la poesia del '900, pur con tutte le limitazioni che questa affermazione subisce. Al fine di non trascurare ulteriori conferme, ed acquisire così un margine chiaro di evidenza, occorre adottare una mappatura sinottica e tentare in questo modo di tracciare un profilo storico della poesia del dopoguerra che passi attraverso il filtro dei premi letterari.

Tra i premi d'eccellenza – addirittura definito come il "piccolo Nobel della poesia" – c'è il Librex-Montale, che a partire dal 1982 (e quindi ad un anno di distanza dalla scomparsa del Premio Nobel cui è intitolato), è via via cresciuto in prestigio e ha incoronato poeti per lo più appartenenti alla terza e quarta generazione, tutti con una fisionomia ben riconoscibile all'interno della nostra tradizione recente:

- 1982 – Giorgio Caproni, *Il franco cacciatore*
- 1983 – Andrea Zanzotto, *Fosfeni*
- 1984 – Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*
- 1985 – Franco Fortini, *Paesaggio con serpente*
- 1986 – Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*
- 1987 – Giovanni Giudici, *Salutz*
- 1988 – Piero Bigongiari, *Col dito in terra*
- 1989 – Luciano Erba, *L'ippopotamo*
- 1991 – Attilio Bertolucci, *Le poesie*
- 1992 – Nelo Risi, *Mutazioni*
- 1993 – Alda Merini, *Vuoto d'amore*

³¹ Cfr. *Catalogo dei maggiori premi letterari. Viareggio. Strega. Campiello. Penna d'oro. (1946-1991). Premi Nobel italiani di letteratura*, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma 1991.

³² Cfr. *Arnoldo e Alberto Mondadori – Aldo Palazzeschi. Carteggio 1938-1974*, a cura di L. Diafani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, p. 261.

Anche in seguito alla lunga interruzione del premio protrattasi fino al 2000, è stata mantenuta una linea di selezione capace di coniugare il valore (anche in termini editoriali) del libro premiato e il prestigio dell'autore, pur nella sostanziale diversità dei loro profili poetici: col nuovo millennio, infatti, vengono premiati Alessandro Parronchi, Giovanni Raboni, Edorado Sanguineti, Franco Loi, e recentissimamente Fernando Bandini (nel 2012). Nomi che (non tutti, ma in buona parte) sembrano convalidare e ampliare le scelte operate col premio "Penna d'Oro", infittendo così il quadro delle personalità poetiche di rilievo, collocate in alto sulla scala delle genealogie della seconda metà del secolo. Un quadro, dunque, variegato, ma insieme definito, dal momento che riproduce i margini più sicuri della storiografia letteraria: nel pieno degli anni Novanta, la terza e la quarta generazione poetica di cui si diceva sono entrate a pieno titolo nei manuali e nelle storie della letteratura, con profili critici e caratterizzazione di esperienze individuali e tendenze definite, segnando un territorio certo e percorribile fino almeno al trauma – ideologico e linguistico – provocato dai Novissimi (si ricordi, a tale proposito, i termini fissati da Asor Rosa con la sua *Storia della letteratura*, nella quale ha segnato un confine storico-letterario, oltre il quale è difficile muoversi, proprio con la riflessione della Neoavanguardia).

A conferma di ciò, si potrebbero citare i poeti che hanno ricevuto il Premio "Bagutta", primo fra i riconoscimenti in denaro ad essere elargito in Italia, fondato nel 1926 e regolarmente consegnato l'ultima domenica di gennaio di ogni anno ad uno scrittore indistintamente in versi o in prosa. Nell'albo d'oro di questo premio si trovano ad oggi autori appartenenti alle prime generazioni del secolo (convenzionalmente si decide di prendere in esame i vincitori – e tra questi i poeti – che si sono aggiudicati il premio a partire dagli anni Settanta, secondo i motivi che di seguito verranno specificati):

- 1977 – Sandro Penna, *Stranezze* (Garzanti)
- 1982 – Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry* (Einaudi)
- 1983 – Giorgio Bassani, *In rima e senza* (Mondadori)
- 1988 – Luciano Erba, *Il tranviere metafisico* (Scheiwiller)
- 1993 – Giovanni Giudici, *Poesie 1953-1990* (Garzanti)
- 1996 – Raffaello Baldini, *Ad nota* (Mondadori)
- 1998 – Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)* (Garzanti)
- 2000 – Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* (Mondadori)
- 2002 – Giorgio Orelli, *Il collo dell'anitra* (Garzanti)

Continuano ad affiorare ulteriori corrispondenze rispetto agli altri premi – Giudici, Raboni e Zanzotto, in particolare: i premi muovono di pari passo rispetto alla canonizzazione che di questi autori viene fatta nelle storie della letteratura, e certamente l'opera di Zanzotto e Giudici è entrata a farne parte già dalla fine degli anni Settanta, per poi trovare una forma ancora più specifica con gli anni Novanta.

Non è un caso allora che Bruschi, nello scritto citato in precedenza, si dilunghi in considerazioni speculari rispetto a queste, intorno alla corrispondenza tra la funzione canonizzatrice del premio e l'inevitabile interferenza che il vaglio operato da una

“critica seletta” comporta nei confronti del più ampio panorama della storia letteraria, anche se le sue considerazioni si spingono oltre, a sondare il mare vasto del presente e delle generazioni successive a quelle indicate.

Dalle Panelleniche o dalle Panatenaiche, nel mondo greco, al Certame Coronario nell’Umanesimo italiano – scrive Bruschi –, il sistema letterario italiano ha sempre avuto bisogno di verifiche, di momenti in cui la produzione fosse vagliata e, per così dire, canonizzata. Il “premio letterario”, almeno nelle intenzioni, ha tentato di assolvere questo compito cercando in vari modi di dare ordine al frastagliato panorama offerto dalla modernità letteraria. Ma il processo di canonizzazione contemporaneo è solo in parte paragonabile all’antico lauro poetico. Il passaggio decisivo da opere indirizzate a una *enclave* ristretta di fruitori, per i quali erano concepite, a una produzione destinata al consumo di un pubblico di massa, ha, si può dire, accompagnato la nascita della moderna istituzione letteraria. I premi hanno assunto una funzione ancillare, in un rapporto difficile e a più riprese discusso tra l’antica vocazione canonizzatrice, i gusti dei nuovi lettori e le necessità e le spinte di mercato.³³

Ciò che ne è seguito, in termini di rilievo sociologico, è una sorta di parata in cui parti e controparti hanno piuttosto acceso e spento l’attenzione su libri chiamati in causa (o meglio – in giudizio) non solo per il loro valore, più o meno condiviso, ma anche per la congerie di suggestioni critico-teoriche che da questi stessi libri deriva.

Non si può fare a meno di ricordare, a tale proposito, la polemica che oppose Walter Pedullà a Giovanni Giudici e che investì la 66° edizione del Premio “Viareggio” nel 1995, vinta dopo tre turni di votazioni da *La ballata di Rudi* di Elio Pagliarani. Paolo Vagheggi raccontando su «la Repubblica» gli esiti di quella «vivacissima gara», riproduce per intero il contrasto tra Pedullà e Giudici, quest’ultimo favorevole alla vittoria di Fernando Bandini: alla fine, ma la nota è rilevante, tra le motivazioni del critico – contro il poeta – si legge che il giudizio correva il rischio di essere interpretato come segno di volontà polemica contro l’avanguardia³⁴. All’interno delle dinamiche che animano l’assegnazione di uno dei premi più prestigiosi, se non il maggiore e di maggiore visibilità, fra quelli che ogni anno vengono assegnati per la poesia, compare allora l’esigenza di mantenere un equilibrio nei confronti dei codici della tradizione recente. In fondo, Pedullà difende il ruolo della Neoavanguardia nella trasmissione di un sistema alternativo del codice poetico (quale appunto quello rappresentato dal Pagliarani narratore in versi), e insieme ne riabilita la forza propulsiva, proprio nel momento in cui – tra le vicissitudini della sua carriera poetica – Pagliarani ostende una figura postrema della letteratura e della poesia: «Ma dobbiamo continuare come se/ non avesse senso pensare/ che s’appassisca il mare»³⁵. La vittoria de *La ballata di Rudi* può essere il nodo attorno a cui stringere le varie vicende del “Premio Viareggio”, una delle «cinque ruote

³³ M. Bruschi, *I premi letterari*, cit., pp. 887-888.

³⁴ Cfr. P. Vagheggi, *Viareggio a Maggiani, Pagliarani e la Vitale*, «la Repubblica», 24 giugno 1995.

³⁵ E. Pagliarani, *La ballata di Rudi*, Marsilio, Venezia 1996, p. 86.

della fortuna» per gli scrittori di ieri e di oggi, come ha scritto Luigi Spagnoli, accostando il “Viareggio” allo “Strega”, al “Campiello”, al “Bagutta” e al “Bancarella”³⁶. Fra questi, non desterà meraviglia il fatto che il riconoscimento promosso dall’Associazione dei librai pontremolesi e dall’Associazione nazionale delle bancarelle fino dal ’52, il “Bancarella” appunto, non sia mai stato attribuito ad un’opera di poesia, dato che una delle sue caratteristiche consiste nel non premiare autori sconosciuti al grande pubblico (l’incidenza delle vendite, di fatto, contribuisce alle motivazioni per l’attribuzione), con tutti i limiti di metodo che questa stessa scelta provoca. Allo stesso modo, sui meccanismi che muovono il “Premio Strega”, nato attorno al salotto di Maria Bellonci nell’immediato dopoguerra, ai nostri giorni, ma già da tempo, sembrano farsi sempre più pressanti le ragioni dell’editoria e quelle pubblicistiche, rispetto alla deontologia critica che dovrebbe in qualche modo informare il pubblico dei lettori.

Nonostante tutto, ma per ragioni inverse, i premi di poesia sembrano assumere un’importanza ancora più alta rispetto a quelli di narrativa: sono pochi quelli che hanno un’ampia risonanza e aggiudicarsi vuol dire accumulare un po’ di quella fama che il poeta scarsamente riesce a godere in vita, almeno nei gangli della nostra società attuale – a partire dagli anni Ottanta.

Il premio più ambito e prestigioso per i poeti – scriveva con una certa ironia Ugo Volli sul «Mercurio di Repubblica» del 10 giugno ’89 – è probabilmente il Viareggio, che viene assegnato contestualmente a quello narrativo; invece il Mondello, che aveva una sua sezione di poesia l’ha abolita. Altre manifestazioni importanti sono il Taormina, il Montale di Roma, il Circe di Sabaudia, il Cardarelli di Tarquinia, il Carducci di Pietrasanta.³⁷

Occorre partire da questo dato e porre dei limiti: è opportuno anzi costruire quella tavola sinottica di cui già si diceva e guardare almeno ai primi due premi indicati da Volli, inserendo alcune indicazioni aggiuntive sul “Premio Mondello”, la cui sezione di poesia col tempo – anche a scapito di interruzioni – è stata nuovamente integrata. Data l’abbondanza dei nomi che ne risulterebbero (il “Viareggio” è attivo dal 1930, il “Mondello” è stato istituito più di quarant’anni dopo), si sceglie come data simbolica di avvio per la nostra breve indagine il 1976, anno in cui il “Premio Viareggio” viene assegnato per la prima volta ad un poeta di “quinta generazione”: Dario Bellezza.

³⁶ L. Spagnoli, *Le cinque ruote della fortuna*, «Mercurio» supplemento a «la Repubblica», 10 giugno 1989.

³⁷ U. Volli, *Cento sfide all’ultimo verso*, ivi.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

Anno	Viareggio	Mondello	
		Opera Prima	Altri riconoscimenti
1976	D. Bellezza <i>Morte segreta</i> (Garzanti)		
1977	T. Landolfi <i>Il tradimento</i> (Rizzoli)		
1978	M. Luzi <i>Al fuoco della controversia</i> (Garzanti)	G. Giuga <i>Poesie da Smerdjakov</i> (Lacaita)	
1979	A. Zanzotto <i>Galateo in bosco</i> (Mondadori)	G. Sacerdoti <i>Fabbrica minima e minore</i> (Pratiche)	
1980	L. Erba <i>Il nastro di Moebius</i> (Mondadori)	V. Magrelli <i>Ora serrata retinae</i> (Feltrinelli)	
1981	M.L. Spaziani <i>Geometria del disordine</i> (Mondadori)	F. Benzoni – S. Simoncelli – W. Valeri «Sul porto»	
1982	V. Sereni <i>Stella variabile</i> (Garzanti)	I. Insana <i>Fendenti fonici</i> (Guanda)	
1983	M. Cucchi <i>Glenn</i> (San Marco dei Giustiniani)		Vittorio Sereni [Premio alla memoria]
1984	A. Porta <i>Invasioni</i> (Mondadori)		
1985	V. Pratolini <i>Il manello di Natascia e altre cronache in versi e in prosa</i> (Mondadori)	D. Villa <i>Lapsus in fabula</i> (Società di Poesia)	M. Luzi <i>Per il battesimo dei nostri frammenti</i> (Garzanti) [Premio autore italiano]
1986	M. Socrate <i>Il punto di vista</i> (Garzanti)		P. Volponi <i>Con testo a fronte</i> (Einaudi) [Premio autore italiano]
1987	V. Magrelli <i>Nature e venature</i> (Mondadori)	M. Ceriani <i>Fergana</i> (Amadeus)	
1988	R. Baldini <i>Furistír</i> (Einaudi)		E. Pagliarani <i>Epigrammi ferraresi</i> (Manni) [Premio autore italiano]
1989	A. Bertolucci <i>La camera da letto</i> (Libro secondo) (Garzanti)		

Ancora postille, ultimi preliminari. Due dibattiti e i premi di poesia

1990	C. Viviani <i>Preghiera del nome</i> (Mondadori)		E. Villa <i>Opere poetiche</i> (Coliseum) [Premio autore italiano]
1991	G. Leto <i>Nostalgia dell'acqua</i> (Einaudi)	A. Cascella <i>Tesoro da nulla</i> (Scheiwiller)	
1992	F. Marcoaldi <i>A mosca cieca</i> (Einaudi)	M. Caporali <i>Il mondo all'aperto</i> (Empiria)	O. Ottieri <i>L'infermiera di Pisa</i> (Garzanti) [Premio autore italiano]
1993	P.L. Bacchini <i>Visi e foglie</i> (Garzanti)		A. Bertolucci <i>Verso le sorgenti del Cinghio</i> (Garzanti) [Premio autore italiano]
1994	G. Raboni <i>Ogni terzo pensiero</i> (Mondadori)		
1995	E. Pagliarani <i>La ballata di Rudi</i> (Marsilio)	R. Deidier <i>Il passo del giorno</i> (Sestante)	F. Bandini <i>Santi di dicembre</i> (Garzanti) [Premio autore italiano]
1996	A. Merini <i>Ballate non pagate</i> (Einaudi)		
1997	F. Grisoni <i>De chì</i> (All'insegna del pesce d'oro)		G. Raboni <i>Tutte le poesie</i> (Garzanti) [Premio autore italiano]
1998	M. Sovente <i>Cumae</i> (Marsilio)	A. Donati <i>La repubblica contadina</i> (City Lights)	
1999	P. Cavalli <i>Sempre aperto teatro</i> (Einaudi)	P. Febbraro <i>Il secondo fine</i> (Marcos y Marcos)	A. Parronchi <i>Diadema</i> (Mondadori) [Premio autore italiano]
2000	T. Rossi <i>Gente di corsa</i> (Garzanti)		
2001	M. Ranchetti <i>Verbale</i> (Garzanti)		
2002	I. Insana <i>La stortura</i> (Garzanti) L. Ripa di Meana <i>Kouros</i> (Aragno)		L. Erba <i>Poesie 1954-2001</i> (Mondadori) [Premio speciale della Giuria]
2003	R. Amato <i>Le cucine celesti</i> (Diabasis)		N. De Vita <i>Cutusiu</i> (Mesogea) [Premio "Ignazio Buttitta"]
2004	A. Tagliapietra <i>La virtù crudele</i> (Einaudi)		N. Risi <i>Ruggine</i> (Mondadori) [Premio autore italiano]

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

2005	M. De Angelis <i>Tema dell'addio</i> (Mondadori)		A. Lolini <i>Notizie dalla necropoli.</i> <i>1974-2004</i> (Einaudi) [Premio "Ignazio Buttitta"]
2006	G. Conte <i>Ferite e rifioriture</i> (Mondadori)		R. Rossi Precerutti <i>Rovine del cielo</i> (Crocetti) [Premio "Ignazio Buttitta"]
2007	S. Bre <i>Marmo</i> (Einaudi)		S. Bre <i>Marmo</i> (Einaudi) [Premio "Ignazio Buttitta"]
2008	E. De Signoribus <i>Poesie</i> (Garzanti)		E. Pecora <i>Simmetrie</i> (Mondadori) [Premio "Ignazio Buttitta"]
2009	E. Cavalli <i>Libro grosso</i> (Aragno)	C. Carabba <i>Gli anni della pioggia</i> (PeQuod)	G. Scalise <i>Opera-opera, Poesie scelte</i> <i>1968-2007</i> (Sossella) [Sezione Opere di poesia]
2010	P. Cappello <i>Mandate a dire</i> <i>all'imperatore</i> (Crocetti)		A. Riccardi <i>Aquarama e altre poesie</i> <i>d'amore</i> (Garzanti) [Premio per la poesia]
2011	G.M. Villalta <i>Vanità della mente</i> (Mondadori)		M. De Angelis <i>Quell'andarsene nel buio</i> <i>dei cortili</i> (Mondadori) [Premio autore italiano]
2012	A. Anedda <i>Salva con nome</i> (Mondadori)		

I dati sono molti e per questo, forse, poco indicativi, ma la prima incidenza di rilievo riguarda le insegne editoriali (volutamente segnalate tra parentesi) che pubblicano i libri vincitori: Mondadori, Einaudi e Garzanti s'impongono per numero di libri premiati. Certo non mancano anche alcune insegne di media grandezza (come Scheiwiller, Crocetti e Manni), o addirittura le medio-piccole come Coliseum, City-Light o PeQuod, ma a questo punto si dovrebbero scrutinare i nomi dei giurati e quelli dei collaboratori e dei direttori delle varie collane e il discorso si allungherebbe a dismisura e forse anche a sproposito. Di fatto, siamo partiti da un interrogativo ben preciso, circoscritto alla possibilità di istituire un canone per la poesia sulla base dei premi letterari: la domanda appare quasi scontata nel suo esito negativo, ma opportunamente è lecito notare alcuni punti di riferimento che si convalidano tra il piano strettamente critico della storiografia letteraria e quello forse meno accademico, ma ugualmente indicativo, dei premi di cui si è fatta menzione. Tale discorso, in particolare, è rivolto alla "quinta generazione" di poeti che si è individuata – in questa occasione – a partire dal nome di Dario Bellezza e che, attraverso l'albo d'oro di un premio come il "Viareggio" arriva ad una piena notorietà anche a livello pubblico, se si tiene conto che, parallelamente alla loro

inclusione nelle maggiori antologie e storie letterarie, vi figurano: Dario Bellezza, Maurizio Cucchi, Giuseppe Conte, Cesare Viviani, Patrizia Cavalli, Milo De Angelis e Valerio Magrelli. Sono questi, in fondo, i nomi degli autori che ci hanno traghettato al di là del millennio, inaugurando o consacrando modelli di poesia la cui validità si è già attestata nella misura in cui il loro valore si è imposto come modello per le nuove generazioni – brevemente e per rimanere nelle rose dei premiati, si potrebbe parlare della funzione esercitata da Cucchi per Antonio Riccardi e del magistero di De Angelis presso la generazione cui appartiene la stessa Antonella Anedda.

Quante e quali osservazioni ancora manchino e siano state più o meno volutamente tralasciate è assolutamente arbitrario stabilirlo: si sceglie di chiudere così questo ulteriore compendio, cercando di stringere il collo del sacco perché non fuoriescano altri nomi. Spetta altrettanto a chi legge trovare una giustificazione per le scelte adottate *in extremis*: scelte che si fanno sempre più conclamate per mezzo di riscontri (sia sul piano editoriale che antologico che storiografico), anche se spesso l'invito dei critici s'indirizza verso una solenne revisione dei giudizi, dei valori, e dei giudizi di valore. Come questo sia possibile, o da dove possa arrivare un sostegno, in fondo, non è compito nostro stabilirlo: l'opera è affidata al tempo, il tempo farà il suo corso.

Bibliografia

Testi di riferimento

a. Riviste

- «Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura» [1950 –]
- «Nuovi Argomenti» [1953 –]
- «Nuova Corrente. Rivista trimestrale di letteratura» [1954 –]
- «Questo e altro. Rivista di letteratura» [1962 – 1964]
- «Anterem» [1976 -]
- «Niebo. Rivista di poesia» [1977 – 1980]
- «Alfabeta» [1979 – 1988]
- «Il Foglio. Notizie di poesia a cura della “Società di Poesia”» [1980- 1981]
- «Incognita» [1982 – 1984]
- «lengua» [1982 – 1994]
- «Marka. Periodico di arte, politica, cultura e attualità» [1982 – 1988]
- «L’ombra d’Argo. Per uno studio materialistico della letteratura» [1983 – 1987], poi mutata in
- «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura» [1989 –]
- «Tratti. Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell’impero» [1985 –]
- «Poesia. Mensile di cultura poetica» [1988 –]
- «Altri luoghi» [1989 – 1993]
- «Baldus. Rivista di letteratura» [1990 – 1995]
- «Pagine. Quadrimestrale di poesia» [1990 –]
- «Atelier. Trimestrale di poesia, critica e letteratura» [1996 –]

b. Annuari, almanacchi, volumi complessivi

- «Discorso diretto» [quaderni antologici, periodicità varia: 1976-1986].
- Quaderni della Fenice*. 26, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1977.
- Quaderni della Fenice*. 30, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1978.
- Quaderni della Fenice*. 36, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1978.
- Quaderni della Fenice*. 43, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1978.
- Quaderni della Fenice*. 54, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1979.
- Quaderni della Fenice*. 64, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1980.
- «Poesia Uno», a cura di G. Raboni e M. Cucchi, Guanda, Milano 1980.
- «Poesia Due», a cura di G. Raboni e M. Cucchi, Guanda, Milano 1981.
- «Poesia Tre», a cura di G. Raboni e M. Cucchi, Guanda, Milano 1981.
- «Almanacco dello Specchio» n. 10, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1981
- «Almanacco dello Specchio» n. 11, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1983.
- «Almanacco dello Specchio» n. 12, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1986.
- «Almanacco dello Specchio» n. 13, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1989.
- «Almanacco dello Specchio» n. 14, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1993.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

- «Almanacco dello Specchio. 2005», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2005.
- «Almanacco dello Specchio. 2006», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2006.
- «Almanacco dello Specchio. 2007», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2007.
- «Almanacco dello Specchio. 2008», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2008.
- «Almanacco dello Specchio. 2009», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2009.
- «Almanacco dello Specchio. 2010-2011», a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Mondadori, Milano 2011.
- Nuovi poeti italiani 1*, a cura di E. Faccioli et al., Einaudi, Torino 1980.
- Nuovi poeti italiani 2*, a cura di A. Berardinelli, Einaudi, Torino 1982.
- Nuovi poeti italiani 3*, a cura di W. Siti, Einaudi, Torino 1984.
- Nuovi poeti italiani 4*, a cura di M. Bersani, Einaudi, Torino 1995.
- Nuovi poeti italiani 5*, a cura di F. Loi, Einaudi, Torino 2004.
- Nuovi poeti italiani 6*, a cura di G. Rosadini, Einaudi, Torino 2012.
- «Annuario di poesia» n. 1, a cura di G. Oldani, Crocetti, Milano 1992.
- «Annuario di poesia» n. 2, a cura di G. Oldani, Crocetti, Milano 1997.
- «Annuario di poesia» n. 3, a cura di G. Oldani, Crocetti, Milano 2000.
- «Poesia '94. Annuario», a cura di G. Manacorda, Castelvechi, Roma 1994.
- «Poesia 2002-2003. Annuario», a cura di G. Manacorda et. al, Castelvechi, Roma 2003.
- Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1991.
- Poesia contemporanea. Secondo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1992.
- Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1992.
- Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1993.
- Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Crocetti, Milano 1996.
- Poesia contemporanea. Sesto quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 1998.
- Poesia contemporanea. Settimo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2001.

c. 1 Antologie in volume

LUCIANO ANCESCHI, *Lirici nuovi*, Hoepli, Milano 1942.

GIACINTO SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, Guanda, Parma 1950.

LUCIANO ANCESCHI, *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese 1952.

LUCIANO ANCESCHI – SERGIO ANTONIELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Vallecchi, Firenze 1953.

PIERO CHIARA – LUCIANO ERBA, *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, Magenta, Varese 1954.

SALVATORE QUASIMODO (a cura di), *Poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958.

GIACINTO SPAGNOLETTI (a cura di), *Poeti del Novecento*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano 1958.

ALFREDO GIULIANI, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961 (nuova ed. rivista Einaudi 1965).

NANNI BALESTRINI – ALFREDO GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano 1964.

GUIDO GUGLIELMI – ELIO PAGLIARANI, *Manuale di poesia sperimentale*, Mondadori, Milano 1966.

EDOARDO SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.

ALFONSO BERARDINELLI – FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975 (nuova ed. Castelvechi 2004).

BIANCAMARIA FRABOTTA, *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Savelli, Roma 1976.

ENZO DI MAURO – GIANCARLO PONTIGGIA, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976 – 1978*, Feltrinelli, Milano 1978.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori (“i Meridiani”), Milano 1978.

ANTONIO PORTA, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.

PIERO GELLI – GINA LAGORIO, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980.

GUIDO GARUFI – REMO PAGNANELLI (a cura di), *Poeti delle Marche, Forum/Quinta generazione*, Forlì 1981.

MARIO LUNETTA, *Poesia italiana d'oggi*, Newton Compton, Roma 1981.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

GIOVANNI RABONI, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.

RENZO PARIS (a cura di), *L'io che brucia*, Lerici, Cosenza 1983.

FABIO DOPLICHER, *Poesia della metamorfosi*, Quaderni di «Stilb», Roma 1984.

MARCO MARCHI (a cura di), *Viva la poesia!*, Vallecchi, Firenze 1985.

FABIO DOPLICHER – UMBERTO PIERSANTI (a cura di), *Il pensiero, il corpo. Antologia degli ultimi venti anni della poesia italiana*, schede critiche di L. Birzoli e M. Lenti, Quaderni di Stilb, Avezzano 1986.

F. PANSA – MARIANNA BUCCHIC, *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Newton Compton, Roma 1986.

MARIA PIA QUINTAVALLA (a cura di), *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*, Comune di Milano – Ufficio Editoriale e Centro Azione Milano Donne, Milano 1988.

FRANCO CAVALLO – MARIO LUNETTA, *Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni. 43 autori in una antologia*, Newton Compton, Roma 1989.

BIAGIO CEPOLLARO – MICHELE SOVENTE (a cura di), *La poesia in Campania*, Forum, Forlì 1990.

ELIO PECORA, *Poesia italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 1990.

FILIPPO BETTINI – ROBERTO DI MARCO, *Terza Ondata. Il Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993.

ANNA GRAZIA D'ORIA, *Gruppo 93. Le tendenze della poesia e della narrativa*, Manni, Lecce 1992.

LUCA CESARI (a cura di), *Anni '80. Poesia italiana*, Jaca Book, Milano 1993.

ROMANO LUPERINI – PIETRO CATALDI – FLORIANA D'AMELY, *Poeti italiani. Il Novecento*, Palumbo, Palermo 1994.

MARIO DELL'ARCO – PIER PAOLO PASOLINI, *Poesia dialettale del Novecento* (1952), introduzione di P.P. Pasolini, prefazione di G. Tesio, Einaudi, Torino 1995.

TIZIANO ROSSI – ERMANNNO KRUMM (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995.

MAURIZIO CUCCHI – STEFANO GIOVANARDI (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Mondadori ("i Meridiani"), Milano 1996 (nuova ed. "Oscar Mondadori" 2004).

SIMONE CALTABELLOTTA – FRANCESCO PELOSO – STEFANO PETROCCHI, *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Frassinelli, Roma 1997.

PLINIO PERILLI (a cura di), *Melodie della terra. Novecento e Natura*, Crocetti, Milano 1997.

FRANCO MANESCALCHI – ANNA VENTURA (a cura di), *Il cuore costante. Poeti italiani del secondo Novecento*, Polistampa, Firenze 1998.

DANIELA MARCHESCHI (a cura di), *Parlar per segni. Otto poeti contemporanei*, Stabilimento Grafico Niccolai, Pistoia 1998.

FRANCO BREVINI (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Mondadori (“i Meridiani”), Milano 1999.

CESARE SEGRE – CARLO OSSOLA, *Antologia della poesia italiana. Ottocento e Novecento*, Einaudi, Torino 1999.

ANDREA CORTELLESSA – FLAVIO ERMINI – GIO FERRI, *Verso l’inizio. Percorsi di ricerca poetica oltre il Novecento*, Anterem, Verona 2000.

MAURO FERRARI (a cura di), *L’occhio e il cuore. Poeti degli anni ’90*, introduzione di A. Cippi, Sometti, Mantova 2000.

GIULIANO LADOLFI, *L’opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, Atelier, Borgomanero 2000.

GIULIANO MESA (a cura di), *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000.

FRANCO LOI – DAVIDE RONDONI, *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Garzanti, Milano 2001.

NIVA LORENZINI, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.

MARIA PIA AMMIRATI – ORNELLA PALUMBO, *Femminile plurale. Voci della poesia italiana dal 1968 al 2002*, introduzione di W. Pedullà, Abramo, Catanzaro 2003.

GABRIELLA GALZIO (a cura di), *Gli argonauti: eretici della poesia per il XXI secolo*, con prefazione di G. Conte, Archivi del Novecento, Milano 2003.

CIRO VITIELLO, *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di G. Ferroni, Pironti, Napoli 2003.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

MAURIZIO CUCCHI – ANTONIO RICCARDI, *Nuovissima poesia italiana*, Mondadori, Milano 2004.

GIUSEPPE LANGELLA – ENRICO ELLI (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento* (1995), Interlinea, Novara 2004.

GIORGIO MANACORDA, *Poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvevchi, Roma 2004.

GIANCARLO ALFANO – ALESSANDRO BALDACCI – CECILIA BELLO MINCIACCHI – ANDREA CORTELLESA – MASSIMILIANO MANGANELLI – RAFFAELLA SCARPA – FABIO ZINELLI – PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra i due secoli*, Sossella, Roma 2005.

FRANCESCO DE NICOLA – GIULIANO MANACORDA, *Tre Generazioni di Poeti Italiani. Una antologia del secondo Novecento*, Caramanica, Marina di Minturno 2005.

GIORGIO MANACORDA (a cura di), *Samizdat: giovani poeti d'oggi*, Castelvevchi, Roma 2005.

DANIELE PICCINI, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Rizzoli, Milano 2005.

ALINA RIZZI (a cura di), *Donne di parola*, Travenbooks, Bolzano 2005.

ENRICO TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007.

FRANCESCA PANSA (a cura di), *Poesie per anime gemelle. Un lungo racconto d'amore nei versi di grandi poetesse e di grandi poeti*, Newton Compton, Roma 2009.

ANTONIO SPAGNUOLO (a cura di), *Frammenti imprevisti. Antologia della poesia italiana contemporanea*, Kairos, Napoli 2011.

PATRIZIA VALDUGA (a cura di), *Poeti innamorati. Da Guittone a Raboni*, Interlinea, Novara 2011.

c. 2 Antologie su rivista

Omaggio alla poesia italiana [a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti], «Microprovincia», n. 42, 2004.

ANNA MARIA GIANCARLI – NICOLETTA DI GREGORIO (a cura di), *Antologia della poesia femminile italiana*, «Tracce», n. 78-79, 2005.

PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Nuovi poeti italiani*, «Nuova Corrente», n. 135, 2005.

GUALTIERO DE SANTI (a cura di), *L' altro canone: antologia della poesia italiana del secondo Novecento*, «Rivista di Studi Italiani», n. 1, giugno 2010.

d. Storie della letteratura

ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi intellettuali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981.

GIANNI GRANA (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano 1982.

GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Torino 1991.

MASSIMO SCRIGNOLI (a cura di), *Poesia Oggi. Poeti contemporanei italiani* [ed. per le scuole medie superiori], con un profilo della poesia italiana del secondo novecento di F. De Napoli, Book Editore, Bologna-Ferrara-Milano 1991.

GIORGIO LUTI (a cura di), *Il Novecento*, Vallardi, Padova 1993.

GIACINTO SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 1994.

GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura contemporanea (1940-1996)*, Editori Riuniti, Roma 1996.

ROMANO LUPERINI – PIETRO CATALDI – LIDIA MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e interpretazione della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palumbo, Palermo 1998.

ENRICO MALATO (direzione di), *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 2000.

NINO BORSELLINO – LUCIO FELICI (direzione e coordinamento di), *Storia della Letteratura Italiana*, Garzanti, Milano 2001.

ANDREA BATTISTINI (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, il Mulino, Bologna 2005.

GIULIO FERRONI – ANDREA CORTELLESA – ITALO PANTANI – SILVIA TATTI, *Storia e testi della letteratura italiana*, Mondadori Università, Milano 2005.

Bibliografia critica

a. Il canone e la funzione del critico

LUCIANO ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989.

FILIPPO BETTINI (a cura di), *Teoria e testo. Storia della letteratura italiana. Intervista a Giulio Ferroni*, «Allegoria», n. 3, 1989.

GIORGIO BARONI (a cura di), *Inchiesta sulla 'critica'*, «Otto/Novecento», n. 5, settembre-ottobre 1990 (interventi di: Aurelio Benevento, Enza Biagini, Anna Clara Bova, Antonio Carrannante, Lorenzo Catania, Angelo Colombo, Alberto Frattini, Fernando Gioviale, Bruno Maier, Angelo Marchese).

REMO CESERANI, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

ROMANO LUPERINI – GIUSEPPE NAVA, *La storia nell'opera. Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, «Allegoria», n. 6, 1990.

PIETRO CATALDI (a cura di), *La filologia e il postmoderno. Intervista a Sebastiano Timpanaro*, «Allegoria», n. 8, 1991.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Bari 1991.

ROMANO LUPERINI, *Tendenze attuali della critica in Italia*, «Belfagor», n. 4, 1991;
ID. (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi*, Franco Angeli, Milano 1991.

PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.

REMO CESERANI, *A proposito di moderno e postmoderno*, «Allegoria», n. 10, 1992.

ROBERTO COTRONEO, *Mettete giudizio!*, «L'Espresso», 15 novembre 1992.

ROMANO LUPERINI (a cura di), *La filologia e il postmoderno. Intervista a Sebastiano Timpanaro*, «Allegoria», n. 10, 1992.

LUCIA RE, *(De) Constructing the Canon: the agon of the anthologies on the scene of modern italian poetry*, «MLR», n. 87, 1992.

GIOVANNA VITALE, *Stroncare? Un peccato di gioventù. Colloquio con Pietro Citati*, «L'Espresso», 15 novembre 1992.

ID., *Fioriscano cento critici. Colloquio con Valerio Magrelli*, ivi.

ALBERTO ARBASINO, *Due stelle e un babà*, «La Repubblica», 22 dicembre 1993.

CARLO BO, *Tutto è sacrificato in nome dello spettacolo*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1993.

ALFONSO BERARDINELLI, *Leggerò Segre senza nominarlo*, «L'Unità», 29 novembre 1993.

ROSSANA BONADEI (a cura di), *Scrittura critica e scrittura poetica. Conversazione con Harold Bloom*, «Poesia», n. 61, aprile 1993.

PAOLO CONTI, *La giovane critica? No, grazie*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1993.

CARMINE DI BIASE, *Critica oggi. L'interprete e il testo*, «Esperienze Letterarie», n. 4, 1993.

PAOLO DI STEFANO, *«La critica ideologica? Una violenza sulla letteratura»*, «Corriere della Sera», 29 novembre 1993.

GIULIO FERRONI, *La storia letteraria nel tempo del postmoderno*, «Allegoria», n. 13, 1993.

GIOVANNI GIUDICI, *Chi se ne frega del tuo io*, «L'Unità», 29 novembre 1993.

MAURIZIO CHIERICI, *I nostri scrittori prigionieri a Lecce*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1994.

PINO CORBO, *Diario di lettura: sulla critica italiana contemporanea*, «Galleria», n. 2, 1994.

GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994). La letteratura tra politica e scienza dagli anni dell'impegno alla fine delle ideologie*, Garzanti, Milano 1994.

ROMANO LUPERINI, *Una discussione con Segre*, «Allegoria», n. 16, 1994;

ID., *La responsabilità degli intellettuali*, «Allegoria», n. 17, 1994.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Storie letterarie e commento ai testi*, a cura di Romano Luperini, «Allegoria», n. 16, 1994.

FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.

EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, vol. III – *Il Novecento: storia e teoria della letteratura*, il Mulino, Bologna 1994.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

EMANUELE TREVI, *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica*, Castelvechi, Roma 1994.

ANDREA ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994.

REMO CESERANI, *Cannonate*, «Inchiesta letteratura», n. 11, ottobre-dicembre 1995.

STEFANO DAL BIANCO, *La critica dei poeti*, «Nuovi Argomenti», n. 3, 1995.

ROMANO LUPERINI, *Scrittura e lettura, commento e interpretazione*, «Allegoria», n. 20, 1995.

CARLO MUSCETTA (a cura di), *La critica italiana moderna e contemporanea*, vol. VI, Pagine, Roma 1995.

MASSIMO ONOFRI, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Theoria, Roma-Napoli 1995.

LELLO VOCE, *Quattro paragrafi per un dibattito*, «Allegoria», n. 20, 1995.

EMANUELE ZINATO, *Didattica della poesia del Novecento*, «l'immaginazione», n. 118, febbraio 1995.

MARIO BARENGHI, *Prima, dopo, e dopo ancora. Su 'Dopo la fine' di Giulio Ferroni*, «Linea d'Ombra», n. 113, 1996.

HAROLD BLOOM, *Il Canone occidentale*, trad. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996 (nuova ed. con introduzione di A. Cortellessa – BUR, Milano 2008).

GIORGIO CALCAGNO, *Così si spegne la poesia italiana*, «La Stampa», 21 novembre 1996.

ARNALDO COLASANTI (a cura di), *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, con un piccolo schedario della critica a cura di T. Debenedetti, Guaraldi, Rimini 1996.

PAOLO DI STEFANO, *Poesia. Il '900 di padre in figlio. Zanzotto: "Il nuovo mondo poetico è così convulso che non possiamo più parlare di correnti"*, «Corriere della Sera», 7 giugno 1996.

GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996 (nuova ed. col titolo: *Dopo la fine. Una scrittura possibile*, Donzelli, Roma 2010); ID., *Lo zampino del diavolo*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 6, giugno 1996.

CINZIA FIORI, *Poesia. Il '900 di padre in figlio. Magrelli: "Addio ai giorni delle avanguardie"*, «Corriere della Sera», 7 giugno 1996.

MARGHERITA GANERI, *La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio narrativo*, «Allegoria», n. 23, 1996.

SANDRO GENTILI, *La critica letteraria del Novecento (1900-1960)*, Le Lettere, Firenze 1996.

ROMANO LUPERINI, *Scrittura e lettura, commento e interpretazione*, «l'immaginazione», n. 126, gennaio 1996.

FRANCO PETRONI – GIULIO PETRONI, *Fine millennio*, «Allegoria», n. 24, 1996.

SILVIO RAMAT, *Anche in poesia il padre non è mai certo*, «Poesia», n. 97, luglio-agosto 1996.

Resistenza della critica, [numero monografico della rivista] «il verri», nuova serie, a. I, n. 1, 1996 (tra gli interventi d'interesse si leggono quelli di: Luciano Anceschi, Guido Guglielmi, Stefano Agosti, Giuliano Gramigna, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Aldo Tagliaferri, Milli Graffi, Niva Lorenzini).

CESARE SEGRE, *La critica semiologica in Italia*, «l'immaginazione», n. 126, gennaio 1996.

WALTER SITI, *Dio non è un professore*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 5, maggio 1996;
ID., *Ma i giovani vanno per la loro strada*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 7, luglio 1996.

PAOLO D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1997.

GIORGIO BARONI (a cura di), *Storia della critica letteraria in Italia*, UTET, Torino 1997.

ALFONSO BERARDINELLI, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino 1997.

ALESSANDRO CARRERA, *Come difendersi dalla poesia atroce*, «Poesia», n. 102, gennaio 1997;

ID., *Siamo tutti grandissimi poeti*, «Poesia», n. 105, aprile 1997;

ID., *“Piacere sono un poeta”*, «Poesia», n. 109, settembre 1997.

REMO CESERANI [intervista], *Sul Postmoderno: conoscenza o apologia?*, a cura di G. Taviani, «Allegoria», n. 26, 1997.

FAUSTO CURI, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, «Intersezioni», dicembre 1997;

ID., *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *La cultura del Novecento*, «Allegoria», n. 26, 1997.

ROMANO LUPERINI, *Antologie poetiche: i segni del degrado*, «Allegoria», n. 25, 1997;

ID., *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, «Allegoria», n. 26, 1997.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

GIORGIO LUZZI, *Antologisti prigionieri delle loro stesse gabbie*, «Poesia», n. 103, 1997.

GUIDO MAZZONI, *La storia della letteratura come problema*, «Allegoria», n. 25, 1997.

GREGORIO SCALISE, *Poeti nella scatola dei tuoni*, «Caffè Michelangiolo», n. 1, 1997.

VITTORIO SPINAZZOLA [intervista], *La letteratura del Novecento. Industria editoriale, sistema formativo, canone*, a cura di M. Ganeri, «Allegoria», n. 27, 1997.

GIOVANNI ARIOLA, *I canoni letterari del Novecento*, «Hyria», n. 82, 1998.

ANTONIO BARBUTO (a cura di), *Dossier sulla critica*, Bulzoni, Roma 1998.

ALFONSO BERARDINELLI, *Proposte per uno zoo di scrittori*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 8, 1998;

ID., *Nel gioco del Canone letterario perde la critica*, «Tuttolibri», n. 1118, 25 luglio 1998.

ALESSANDRO CARRERA, *Non leggo per non farmi influenzare*, «Poesia», n. 122, novembre 1998.

MARCO FORTI, *Per un'antologia poetica: variazioni e commenti*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. 1, 1998.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI – ROMANO LUPERINI (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998.

STEFANO LANUZZA, *Poeti italiani del secondo Novecento?*, «Cenobio», n.2, aprile-giugno 1998.

L'era delle antologie [dossier a cura della redazione della rivista], «Pelagos», n. 5-6, 1997-1998 (contiene interventi di: Umberto Piersanti, Bianca Garavelli, Pino Corbo, Elisabetta Pigliapoco).

PIER VINCENZO MENGALDO, *Profili critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

ANNA NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia*, «Archivi del nuovo», n. 3, 1998.

SERGIO PAUTASSO, *Avventure letterarie di un lettore dilettante*, «Lingua e Letteratura», n. 29, 1998.

FRANCO PETRONI, *Il nichilismo morbido di Berardinelli*, «Allegoria», n. 28, 1998.

Sul canone, in «Allegoria», n. 29-30, 1998 (contiene interventi di: Romano Luperini, Christian Rivoletti, Hans Robert Jauss, Andrea Battistini, Remo Ceserani, Giulio Ferroni, Guido Guglielmi, Nicolò Pasero, Cesare Segre).

- ROBERTO ANTONELLI, *L'antologia il tempo e la memoria*, «Critica del testo», n. 1, 1999.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Sulle Antologie poetiche del Novecento italiano*, «Critica del testo», n.1, 1999.
- ARNALDO DI BENEDETTO, *Poesia e critica del Novecento. Studi e frammenti critici*, Liguori, Napoli 1999.
- ALBERTO CADIOLI – ENRICO DECLEVA – VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *La mediazione editoriale*, Il saggiatore, Milano 1999.
- ALESSANDRO CARRERA, “*Come faccio a pubblicare il mio libro?*”, «Poesia», n. 124, gennaio 1999.
ID., *Come criticare se stessi (senza alcuna indulgenza)*, «Poesia», n. 127, aprile 1999.
- REMO CESERANI, *Introduzione allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- RENATA COLORNI, *Ma il monopolio non s'addice all'editoria*, «Corriere della Sera», 7 settembre 1999.
- ALBA DONATI (a cura di), *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Le Lettere, Firenze 1999.
- GIULIO FERRONI, *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999.
- STEFANO GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- ROMANO LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'estetica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999;
ID., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999.
- FRANCESCO ORLANDO, *Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore*, «Allegoria», n. 32, 1999.
- GUGLIELMO PIANIGIANI, *Costanti del Novecento poetico italiano*, «Allegoria», n. 33, 1999.
- GIOVANNI RABONI, *Ma in Italia manca una vera Pleiade*, «Corriere della Sera», 1 settembre 1999;
ID., *Classici, quando l'editoria sostituisce i critici*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1999.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

VITTORIO SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento*, in ID. (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.

LUGI TASSONI, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Carocci, Roma 1999.

ALBERTO ASOR ROSA, *I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento*, in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000.

ROBERTO CALASSO, *Le parole provate col rasoio*, «la Repubblica», 26 maggio 2000.

PIETRO CATALDI, *Il canone e la critica. La poesia moderna nell'antologia di Segre e Ossola*, «Allegoria», n. 34-35, 2000.

GUIDO GUGLIELMI, *Canone classico e canone moderno*, «Moderna», n.1, 2000 (nella medesima occasione si trovano altri scritti di: Franco Brioschi, Niva Lorenzini, Romano Luperini).

LORETTA INNOCENTI (a cura di), *Il giudizio di valore e il canone letterario* (Atti del Colloquio di Letterature Compare, organizzato a Sant'Arcangelo di Romagna nel maggio 1997), Bulzoni, Roma 2000 (in particolare sono stati presi in considerazione gli interventi di: Franco Marengo, Ernesto Franco, Alberto Castoldi).

ROMANO LUPERINI, *Crisi della critica: basta l'ecllettismo?*, «Allegoria», n. 34-35, 2000.

ROBERTO MERCURI, *Il canone della letteratura italiana*, «Critica del testo», n.1, 2000 (e ancora sullo stesso numero della rivista altri interventi di: Giorgio Stabile, Claudio Colaiacomo, Roberto Antonelli, Margaret Brose, Corrado Bologna e Alberto Asor Rosa).

NICOLA MEROLA (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano* (Atti del Convegno tenuto ad Arcavacata di Rende, in data 11-13 novembre 1999), Rubettino, Soveria Mannelli 2000 (in particolare sono stati esaminati gli interventi di: Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, Nicola Merola, Renato Nisticò, Roberto Deidier).

GUGLIELMO PIANIGIANI, *Retorica e crisi della critica*, «Allegoria», n. 34-35, 2000.

GIOVANNI RABONI, *Viva i poeti esclusi dalle antologie*, «Corriere della Sera», 27 aprile 2000.

RENATO BARILLI, *Canone impossibile, ma se esiste mettiamoci i Novissimi*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2001.

CARLO BO, *Scusa Raboni, è troppo presto per il canone*, «Corriere della Sera», 8 giugno 2001.

ROBERTO CARIFI, *Minore è chi in poesia scrive del minimo*, «Corriere della Sera», 13 giugno 2001.

FRANCO CORDELLI, *Tre modeste riserve sui grandi del Novecento*, «Corriere della Sera», 9 giugno 2001.

ERNESTO FRANCO, *Ma anche i poeti (nel loro piccolo) vendono un po'*, «Corriere della Sera», 14 giugno 2001.

GIULIANO GRAMIGNA, *Ma la vera poesia non ammette minori*, «Corriere della Sera», 6 giugno 2001.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento* (Atti delle giornate di studio presso la Certosa di Pontignano – Siena, 23-25 marzo 2001), numero monografico di «Moderna», 2001 (si segnalano, in particolare, gli scritti di: Pietro Cataldi, Guido Guglielmi, Gabriele Frasca, Giorgio Patrizi, Alfonso Berardinelli, Gabriele Frasca, Enrico Testa, Edoardo Sanguineti, Vittorio Coletti, Niva Lorenzini).

UGO M. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

RENZO PARIS, *La storia della poesia non può ignorare le donne*, «Corriere della Sera», 7 giugno 2001.

GIOVANNI RABONI, *I magnifici undici e altri minori*, «Corriere della Sera», 5 giugno 2001; ID., *Raboni: «I miei elenchi? Una provocazione poetica»*, «Corriere della Sera», 17 giugno 2001.

CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.

ROBERTO CALASSO, *L'editoria come genere letterario*, «Adelphiana», n. 1, Adelphi, Milano 2002.

MARGHERITA GANERI – NICOLA MEROLA (a cura di), *La critica dopo la crisi* (Atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999), Rubettino, Soveria Mannelli 2002 (si segnalano gli interventi di: Alfonso Berardinelli, Andrea Cortellessa, Paolo Febbraro).

ENRICO MISTRETTA, *L'editoria : un'industria dell'artigianato*, il Mulino, Bologna 2002.

AMEDEO QUONDAM (a cura di), *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002 (sono stati analizzati in particolare gli interventi di: Biancamaria Frabotta e Sharon Wood).

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

VALERIA NICODEMI (a cura di), *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa* (Atti del Seminario di Studi diretto da Romano Luperini – Forte dei Marmi, 16-17-18 aprile 1999), Palumbo, Palermo 2002 (sono stati esaminati in particolare gli interventi di: Romano Luperini, Guido Mazzoni, Pietro Cataldi, Guglielmo Pianigiani, Renato Barilli e Niva Lorenzini).

GIUSEPPE CONTE, *Ma la poesia non sempre deve essere popolare*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 2003.

ANNA MARIA CRISPINO, *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, manifesto libri, Roma 2003.

MARGHERITA GANERI (a cura di), *Postmoderno, letteratura e crisi della critica. Intervista a Gabriele Frasca*, «Allegoria», n. 46, 2003.

MARCO MERLIN, *Il canone del Novecento (provocazioni ripulendo lo studio)*, «Atelier», n. 31, settembre 2003.

GIOVANNI RABONI, *La poesia? Si vende ma non si dice*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 2003.

SEBASTIANO VASSALLI, *Il declino del vate*, «Corriere della Sera», 12 gennaio 2003.

GIULIANO VIGINI, *La poesia è un treno fantasma*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 2003.

ANDREA AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, «Nuova Corrente», n. 133, 2004.

GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004.

SALVATORE RITROVATO, *Commentare i poeti del Novecento*, «Nuova Corrente», n. 134, 2004.

GIGLIOLA SULIS, *Ridefinire il canone: i dialetti e le antologie poetiche del Novecento*, «The Italianist», n.1, 2004.

STEFANO VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, «Nuova Corrente», n. 133, 2004.

ID., *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, ivi.

ENZO GOLINO, *I cantieri della poesia*, «la Repubblica», 24 marzo 2005.

VINCENZINA LEVATO, *Attraverso il Novecento, lungo la "tradizione del nuovo"*, «Allegoria», n. 50-51, 2005.

MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

MARINA ZANCAN, *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, «Bollettino di Italianistica», n. 2, 2005.

ANDREA BATTISTINI, *Canoni e storie della letteratura nell'età della globalizzazione*, «Critica letteraria», n. 4, 2006.

ENZO GOLINO, *Sanguineti e le mappe*, «la Repubblica», 15 luglio 2006.

VITILIO MASIELLO, *Il canone crociano della letteratura italiana*, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 602, 2006.

GILDA POLICASTRO, *Delle antologie per un secolo: canoni, modulazioni, «assemblamenti»*, «Allegoria», n. 52-53, 2006.

GIANFRANCA BALESTRA – GIOVANNA MOCHI (a cura di), *Ripensare il canone: la letteratura inglese e angloamericana* (Atti del Convegno, Siena 13-15 ottobre 2005), Artemide, Roma 2007 (sono stati analizzati in particolare gli interventi di: Mario Domenichelli, Giovanna Mochi e Alessandro Serpieri).

PIERO DAL BON, *Note sul canone novecentesco: Enrico Testa, "Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000"*, «Studi novecenteschi», n. 2, 2007.

MARIA SERENA SAPEGNO – ALESSIA RONCHETTI, *Il canone dopo il femminismo: un dialogo tra due donne*, «Critica del testo», n. 1, 2007 (inoltre, nella stessa occasione, si trovano altri interventi sul canone di: Francesca Bernardini Napoletano e Cesare Segre).

GIOVANNA ANGELI, *Canone e anticanone: strategie di definizione*, «Paragone», n. 75-77, 2008.

ALBERTO BEVILACQUA, *Poesia: canone e chiacchiere*, «Corriere della Sera», 22 febbraio 2008.

MASSIMO ONOFRI, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2008.

LUCA ZAGARI (a cura di), «*Il canone letterario*». *Seminario intercurricolare di studi* (Atti del Convegno di Pisa, 22-24 ottobre 2002), Edizioni ETS, Pisa 2008 (sono stati presi in esame, in particolare, gli interventi di: Norbert Von Prellwitz e Francesco Gozzi).

VANNA ZACCARO, *Le scritture di donne ai margini del canone?*, «La Nuova Ricerca», n. 17-18, 2008-2009.

MAURIZIO FERRARIS, *Il canone occidentale post*, «la Repubblica», 4 settembre 2010.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010.

b. Questioni generali di poesia

LUCIANO ANCeschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* Marzorati, Milano 1962 (nuova ed. Marsilio 1990).

GOTTFRIED BENN, *Saggi*, introduzione di H.E. Holthusen, Garzanti, Milano 1963.

MARCO FORTI, *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano 1963 (nuova ed. 1971).

EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI – STEFANO JACOMUZZI, *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai nostri giorni con appendice di poeti stranieri*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1971.

WALTER BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di C. Cases e traduzione di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1974 (nuova ed. 1993).

NIVA LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma 1978.

FILIPPO BETTINI – MIRKO BEVILACQUA – MARCELLO CARLINO – ALDO MASTROPASQUA – FRANCESCO MUZZIOLI – GIORGIO PATRIZI – MAURO PONZI, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Bastogi, Foggia 1981.

TIZIANO ROSSI, *1970-1980 – Cinquanta modelli di poesia in Italia*, «Almanacco dello Specchio», 11, 1983.

GIOVANNI GIUDICI, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano 1985

PATRIZIA MAGLI (a cura di), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Il lavoro editoriale, Ancona 1985.

NICOLA MEROLA (a cura di), *Il poeta e la poesia* (Atti del Convegno tenuto presso l'Università "La Sapienza" di Roma, 8-10 febbraio 1982), Liguori, Napoli 1986.

ISABELLA VINCENTINI, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1986.

PATRIZIA VIOLI, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona 1986.

FRANCO FORTINI, «Classico», in ID., *Nuovi Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

ALBERTO FRATTINI – MARIO GABRIELE GIORDANO, *Inchiesta sulla poesia italiana in prospettiva Duemila*, «Riscontri», n. 1-2, gennaio-giugno 1987.

STEFANO LANUZZA, *Lo sparviero sul pugno. Guida ai poeti degli anni Ottanta*, Spirali, Milano 1987.

FRANCO CAVALLO – MARIO LUNETTA (a cura di), *I percorsi della scrittura. Trent'anni di letteratura in Italia. Poesia – Narrativa – Critica. I. La ricerca del 'nuovo' in poesia (30 settembre – 16 dicembre 1988)*, Nella sede dell'Istituto, Napoli 1988.

FELICE PIEMONTESE (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano 1989.

ALFONSO BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

FILIPPO BETTINI – FRANCESCO MUZZIOLI, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Piero Manni, Lecce 1990.

FRANCO BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990.

NIVA LORENZINI (a cura di), *Poesia e percezione*, «il verri», n. 1-2, 1990.

ALFONSO BERARDINELLI, *100 poeti. Itinerari di poesia*, Mondadori, Milano 1991 (nuova ed. 1997).

ROBERTO CARIFI, *I segni del nuovo*, «Leggere», 32, giugno 1991, p. 59.

ROBERTO MUSSAPI (a cura di), *Conversazione con Geno Pampaloni*, «L'Anno di Poesia. 1990/1991», Jaca Book, Milano 1991.

FRANCO NASI – LUCIO VETRI (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Edizioni Essegi, Ravenna 1991.

REMO PAGNANELLI, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del Secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991.

ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, ERI, Roma 1991.

LUIGI BALLERINI – PAOLO BARLERA – PAUL VANGELISTI, *Shearsmen of Sorts. Italian Poetry 1975-1993*, «Forum Italicum» - Italian Poetry Supplement, Stony Brook, New York 1992.

EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992.

VITTORIANO ESPOSITO, *Strutture e tendenze della poesia italiana del Novecento*, «Galleria», XXXXII, 1992.

ERALDO AFFINATI, *Diario poetico italiano*, «Nuovi Argomenti», n. 48, 1993.

ROCCO CAPOZZI – MASSIMO CIAVOLELLA (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Longo Editore, Ravenna 1993 (si segnalano, in particolare, gli interventi di Sandro Briosi e Francesco Leonetti).

VITTORIANO ESPOSITO, *Il “Gruppo ‘93” e la recente avventura teorico-letteraria in Italia*, «Rivista di Studi Italiani», n. 2, dicembre 1993.

BIANCAMARIA FRABOTTA, *Poeti italiani contemporanei*, «L'indice dei Libri del Mese», n. 11, 1993.

GIORGIO MANACORDA, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Editori Riuniti, Roma 1993.

LUCIA RE, *Mythic revisionism: women poets and philosophers in Italy today*, «Quaderni d'Italianistica», XIV, 1993.

STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1985-1993*, «Nuova Corrente», XL, 1993.

ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

GIO FERRI, *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze*, Mursia, Milano 1994.

BIANCAMARIA FRABOTTA, *La vera poesia è la prosa?*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 11, 1994.

GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994). La letteratura tra politica e scienza dagli anni dell'impegno alla fine delle ideologie*, Garzanti, Milano 1994.

FRANCO LOI, *Diario breve: la poesia, la donna*, «Lengua», XIV, 1994.

- NIVA LORENZINI, *Un anno di poesia*, «L'Indice Bibliografico», n. 1, 1994.
- GIANCARLO MAJORINO, *Poesia contemporanea. Campionario con figure*, «Aut-Aut», n. 260-261, marzo-giugno 1994.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994.
- NICOLA MEROLA (a cura di), *Sulla poesia italiana oggi*, Periferia, Cosenza 1994.
- ELIO PECORA, *Poesia e case editrici*, «Libri e Riviste d'Italia», XLVI, 1994.
- UMBERTO PIERSANTI, *La necessità della scrittura*, «Tracce», n. 35-36, 1994.
- GIOVANNI RABONI, *Nuove occasioni per la poesia*, «Lettera dall'Italia», n. 36, 1994.
- DAVIDE RONDONI (a cura di), *A casa dei poeti*, Guaraldi – Nuova Compagnia Editrice, Rimini-Forlì 1994.
- STEFANO AGOSTI, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995
- MAURIZIO BETTINI, *I classici nell'età dell'indiscrezione*, Einaudi, Torino 1995.
- MARIA IDA GAETA – GABRIELLA SICA, *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995.
- GIOVANNI INFELISE, *La voce imperfetta. Il poeta e l'inquietudine della parola*, con uno scritto di G. Scalia, Book Editore, Castel Maggiore 1995.
- NICOLA MEROLA, *Vecchie fedi e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*, «Filologia Antica e Moderna», n. 8, 1995.
- ELENA PIOVANI – GIANFRANCO PORTA (a cura di), *Il riscatto della parola. La testimonianza della poesia: Giudici, Luzi, Sanguineti, Zanzotto*, Grafo, Brescia 1995.
- VITTORIO SERENI, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Z. Birolli, con due scritti di Laura Barile e Giorgio Orelli, Capannina, Bocca di Magra 1995.
- LUCA SOMIGLI, *Tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia*, «Forum Italicum», XXIX, 1995.
- VINCENZO BAGNOLI, *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Esedra, Bologna 1996.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

VITTORIO BIAGINI, *Sulla poesia*, in AA.VV., *La letteratura italiana alla fine del millennio* (Atti del Convegno tenutosi a Firenze presso il Caffè storico "Giubbe Rosse", 16-18 dicembre 1994), Giubbe Rosse, Firenze 1996.

EMANUELE BETTINI (a cura di), *L'altro sguardo delle poetesse del Novecento*, Marzorati, Milano 1996.

ALBERTO CAPPI, *La fine della poesia*, in AA.VV., *La letteratura italiana alla fine del millennio*, Giubbe Rosse, Firenze 1996.

GUALTIERO DE SANTI, *I sentieri della notte. Figure e percorsi della poesia italiana al varco del millennio*, Crocetti, Milano 1996.

ROBERTO DEIDIER (a cura di), *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, Marcos y Marcos, Milano 1996.

FRANCO FORTINI, *Trentasei moderni. Breve secondo Novecento*, Manni, Lecce 1996.

ROBERTO GALAVERNI (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996.

MARCO GIOVENALE, *Disillusioni e grandi speranze sovrastrutturali*, «Tratti», n. 42, 1996.

GIOVANNI GIUDICI, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996.

MARIO MISUL, *Conclusioni sul Novecento*, «Tempo presente», n. 190, 1996.

LUCIANA NOTARI (a cura di), *Oltre il mare ghiacciato: i poeti e l'oggi*, Campanotto, Udine 1996.

UMBERTO PIERSANTI, *La forza della dispersione*, «Pelagos», n. 4, 1996.

EDOARDO SANGUINETI, *Rap e poesia*, «Bollettino '900», n. 4-5, 1996.

GIACINTO SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé*, Ripostes, Salerno-Roma 1996.

GIAN MARIO VILLALTA, *La mimesis è finita*, Mucchi, Modena 1996

GIANCARLO BARONI, *Classicismo, realismo ed ermetismo nella poesia in lingua italiana del Novecento*, «Tratti», n. 46, 1997.

ANTONELLA CALZOLARI, *Poesia italiana al femminile*, «Tempo presente», n. 203, 1997.

MARIA JATOSTI (a cura di), *Cara poeta Novantasette*, Arlem, Roma 1997.

- TOMASO KEMENY – FULVIO PAPI, *Dialogo sulla poesia*, Ibis, Como 1997.
- ERMANNO KRUMM, *Lirica moderna e contemporanea*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- MARIN MINCU, *I poeti davanti all'apocalisse*, Campanotto, Pesian di Prato (UD) 1997.
- FERRUCCIO PARAZZOLI – ANTONIO RICCARDI (a cura di), *Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio* (Atti del convegno di Letture – Milano 29-30 ottobre 1996), San Paolo, Milano 1997.
- PAOLA PEPE, *Tendenze e problemi della poesia italiana dell'ultimo ventennio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997.
- SILVIO RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio, Venezia 1997.
- DAVIDE RONDONI, *Poesia o Ideologia?*, «ClanDestino», n. 4, 1997.
- GIAN MARIO VILLALTA, *Ragioni e limiti delle poetiche neodialettali*, «Tratti», n. 44, 1997.
- ADRIANA CHEMELLO (a cura di), *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli Anni Novanta*, Il Poligrafo, Padova 1998.
- ENZA BIAGINI, *Puntare sui segni (1963-1993)*, in EAD., *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Bulzoni, Roma 1998 (già in *Retorica e interpretazione* [Atti del seminario tenuto a Trento nel marzo 1993], a cura di A. Dolfi e C. Locatelli, Bulzoni, Roma 1994).
- ROBERTO DEIDIER, *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Marcos y Marcos, Milano 1998.
- GIULIANO LADOLFI – MARCO MERLIN, *Omaggio alla poesia italiana contemporanea*, «Atelier», n. 10, 1998.
- UMBERTO PIERSANTI, *Della scarsa chiaroveggenza dei poeti*, «Pelagos», n. 5-6, 1997-1998.
- ARNALDO DI BENEDETTO, *Poesia e critica del Novecento. Studi e frammenti critici*, Liguori, Napoli 1999.
- FAUSTO CURI, *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore – Fondazione Mondadori, Milano 1999.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

MARCO FORTI, *Tempi della poesia. Il secondo Novecento da Montale a Porta*, Mondadori, Milano 1999.

STEFANO LANUZZA, *Poeti italiani di fine millennio*, «Il Ponte», n. 6, 1999.

NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1999 (nuova ed. 2005).

ROMANO LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.

GIAMPIERO MARANO, *La democrazia e l'arcaico. Il destino poetico dell'uomo contemporaneo*, Arianna Editrice, Casalecchio 1999.

ROBERTO MARCHI, *Le riviste di poesia oggi in Italia*, «Testo», n. 37, 1999.

NICOLA MUSCHITIELLO – VINCENZO BAGNOLI (a cura di), *L'Europa dei poeti* (Atti del Convegno di Bologna, 28-29 aprile 1998), CLUEB, Bologna 1999.

STEFANO PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Roma-Pisa 1999.

LUIGI TASSONI, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Carocci, Roma 1999.

STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1994-1998*, «Nuova Corrente», XLVI, 1999.

ALBERTO BERTONI, *Poesia italiana: certi (mirabili) frammenti*, «L'Informazione Bibliografica», 2, 2000.

ANTONELLA FRANCINI – PAOLO FABRIZIO IACUZZI – MAURIZIO LANDI – FRANCESCO STELLA (a cura di), *Lezioni di poesia*, Le Lettere, Firenze 2000.

GIULIANO LADOLFI (a cura di), *Sentieri poetici del Novecento*, interlinea, Novara 2000.

GIANCARLO MAJORINO, *Poesia e realtà: Millenovecentoquarantacinque-Duemila*, Tropea, Milano 2000.

ROBERTO PASANISI, *Le «Muse bendate»: la poesia del Novecento contro la modernità*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000.

GABRIELLA SICA, *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, Marsilio, Venezia 2000.

Un'inchiesta sulla poesia [a cura della redazione della rivista], «VersoDove», n. 11, 1999-2000.

VINCENZO BAGNOLI, *La poesia italiana alla svolta del secolo*, «L'Informazione Bibliografica», n. 4, ottobre-dicembre 2001.

ANDREA GIBELLINI (a cura di), *Stagione di poesia. Almanacco del Centro di poesia contemporanea dell'Università degli studi di Bologna*, n. 1, Marsilio, Venezia 2001.

MILLI GRAFFI (a cura di), *Perché scrivi poesie?*, «il verri», n. 15, 2001.

FRANCO LOI, *La poesia contro il sistema*, «ClanDestino», n.1, 2001.

MARCO MERLIN, *Di alcuni caratteri della poesia romana (prima parte)*, «Atelier», n. 23, 2001.

FRANCESCO MUZZIOLI, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001.

GIOVANNI RABONI, *Se il nuovo poeta torna alla metrica*, «Corriere della Sera», 29 agosto 2001.

ROBERTO GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002.

RICCARDO HELD (a cura di), *Poeti del Duemila*, «Studi Duemilleschi», 2002.

GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Appunti critici. La poesia italiana del tardo novecento tra conformismi e nuove proposte*, Libreria Croce – Scettro del Re, Roma 2002.

NIVA LORENZINI, *Le parole esposte: fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Crocetti, Milano 2002.

GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.

DANTE MAFFIA, *Poeti italiani verso il nuovo Millennio*, Libreria Croce, Roma 2002.

MARCO MERLIN, *Di alcuni caratteri della scuola romana (seconda parte)*, «Atelier», n. 25, 2002.

NICOLA MEROLA, *Novecento secondo in poesia e in prosa*, Università della Calabria – Centro Editoriale e Librario, Rende 2002.

VALERIA NICODEMI (a cura di), *Il Secondo Novecento (dal 1956 a oggi): la poesia e la narrativa* (Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini – Forte dei Marmi, 16-17-18 aprile 1999), Palumbo, Palermo 2002.

SILVIO RAMAT, *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, interlinea, Novara 2002.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

STEFANO VERDINO, *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, in *Novecento letterario*, a cura di B. Porcelli, «Italianistica», n. 2-3, 2002.

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI – FAUSTO CURI, *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003.

LUCIANO ERBA, *Poesia, la grande assente. Un j'accuse non in versi*, «Vita e Pensiero», n. 1, 2003.

STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

RAFFAELE LA CAPRIA, *Dove va la poesia?*, in ID., *Opere*, a cura di Silvio Perrella, Mondadori, Milano 2003.

VALERIO MAGRELLI – GIUSEPPE CONTE, *Pubblico e poesia, una nicchia di sorprese*, «Vita e Pensiero», n.2, 2003.

GIACINTO SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, Spirali, Milano 2003.

GRAZIELLA PAGLIANO (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, Liguori, Napoli 2003.

ALFONSO BERARDINELLI – FRANCO CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia: trent'anni dopo*, Castelvevchi, Roma 2004.

ALESSANDRO CARRERA – ALESSANDRO VETTORI, *Binding the lands. Present day poets and present day poetry* (Atti del III simposio annuale dell'Italian Poetry Society of America – New York, 11-13 novembre 1999), Cadmo, Fiesole 2004.

MARCO FORTI, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano 2004.

GIULIANO LADOLFI – MARCO MERLIN (a cura di), *Per un rilancio della critica. Questionario*, «Atelier», 35, settembre 2004 (in particolare si segnalano le interviste a: Andrea Battistini, Margherita Ganeri, Romano Luperini, Francesco Muzzioli).

GIULIANO LADOLFI – MARCO MERLIN (a cura di), *Novecento e oltre. Prospettive della poesia contemporanea*, «Atelier», 34, 2004.

RITA TESTA – RICCARDO GROZIO (a cura di), *Fuori pagina. Poesia e romanzo in discussione*, Marsilio, Venezia 2004.

CESARE VIVIANI, *La voce inimitabile. Poesia e poetica del Secondo Novecento*, il melangolo, Genova 2004.

ALBERTO BERTONI, *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Book Editore, Castel Maggiore (Bo) 2005.

PASQUALE DI PALMO, *Chi ha paura della poesia del Novecento?*, «Letture», n. 620, ottobre 2005.

FLAVIA GIACOMOZZI, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli Anni Ottanta*, con introduzione di Gabriella Sica, Castelvechi, Roma 2005.

PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.

MARCO MERLIN, *Poeti nel limbo. Studio sulla "generazione perduta" e sulla fine della tradizione*, interlinea, Novara 2005.

FRANCESCO NAPOLI, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Jaca Book, Milano 2005.

GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2005*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.

GIAN MARIO VILLALTA, *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Rizzoli, Milano 2005.

EDOARDO ZUCCATO, *La poesia dopo il Novecento. Riflessioni sul canone*, «La Clessidra», n. 1, 2005.

ANDREA CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Fazi, Roma 2006.

TOMMASO LISA, *Poetiche contemporanee. Colloqui con 10 poeti italiani: Antonella Anedda, Franco Buffoni, Gianni D'Elia, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Rosaria Lo Russo, Valerio Magrelli, Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Patrizia Valduga*, Zona, Arezzo 2006.

NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento* (Atti del Convegno di Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004), Rubettino, Soveria Mannelli 2006.

GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *Poesia di un secolo. Immagini e forme, incubi e sogni del '900 italiano* (Atti del Convegno tenuto a Chieti, 6-8 novembre 2000), «Studi Medievali e Moderni», n.1, 2006.

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI – NIVA LORENZINI – STEFANO GIOVANARDI, *(Im)pure tracce. Caratteri della poesia italiana del Novecento*, Edizioni Unicopli, Milano 2006.

Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta

RAFFAELLA CASTAGNOLA – LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo* (Atti del Convegno tenuto presso l'Università di Losanna, 31 maggio – 1 giugno 2006), Cesati, Firenze 2007.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Mucchi, Modena 2007.

LELLO VOCE – MASSIMO RIZZANTE, *Baldus (1990-96). Rivista di letteratura*, introduzione di Massimo Rizzante, con un intervento di Adriano Padua, No Reply, 2007

STEFANO GUGLIELMIN, *Senza riparo. Poesia e finitezza*, La Vita Felice, Milano 2009.

GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *Antologie e poesia del Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2011.