

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

III  
2022

ISSN 2634-1867

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

III

2022

*Direzione*

Stefano Milonia (Scuola Superiore Meridionale)

*Comitato scientifico*

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma)

Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma)

Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia)

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma)

Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études)

*Redazione*

Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia)

Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma)

Carlo Londero (Università degli Studi di Udine)

Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma)

Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma)

Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Elena Casadio Tozzi (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Alessandra Frustaci

*Polisemie* è una rivista annuale pubblicata da University of Warwick Press.

Tutti i saggi pubblicati sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v3

Immagine copertina: Serena Semeraro

# AL LAVORO PER UN'ANTOLOGIA. ALCUNE RIFLESSIONI DI SFONDO E DI METODO

*Tommaso Di Dio*

## *1. Una condizione di radicale pluralità*

Questo mio scritto ha un intento molto semplice: intendo proporre, quasi in forma di racconto, alcuni pensieri e rilievi critici di carattere metodologico e speculativo, in margine ad un progetto *in fieri*, ancora per molti aspetti tutto da verificare e i cui risultati sono per ora in larga parte incerti. Proverò a raccontarvi come sono giunto ad immaginare una certa forma per un'antologia di poesia italiana.

La materia su cui sto lavorando è – come si può immaginare – estesa e ricchissima: mi è stato infatti chiesto di perlustrare la poesia contemporanea, in lingua italiana, che è stata pubblicata nell'arco cronologico compreso fra il 1971 e il 2021. Fin da subito ho provato ad allontanare da me l'amaro calice: ero e sono consapevole che un lavoro di questo tipo sarebbe stato non solo assai arduo, ma anche parecchio ingrato: come si sa, ogni antologia porta con sé un ampio strascico di polemiche – e diciamo così: le polemiche, negli ultimi vent'anni, sono sempre meno interessanti. È peraltro una prerogativa recente, che i malumori non sorgano solo perché – come in ogni tempo – ogni scelta lascia inevitabilmente qualcuno escluso; ma anche perché il panorama della poesia che si definisce «contemporanea» è talmente esploso e si è talmente moltiplicato e sfrangiato, che ogni tentativo di *redde rationem*, ovvero di costringere la pluralità delle scritture in una forma e in una misura, è andato incontro, se non ad un fallimento, ad un effetto di usura rapidissima.

Non è un caso che uno degli ultimi lavori antologici autorevolmente riconosciuti da quasi tutti coloro che frequentano il mondo della poesia (ma certo non è l'unico) sia ormai del 2005 e si chiami appunto *Parola plurale*:<sup>1</sup> fin dal nome, il lavoro di quell'*équipe* di critici rivendicava una condizione che non mi pare cambiata, ma semmai, con l'avvento dell'editoria digitale e dei *social network*, ancora più moltiplicata esponenzialmente. Nella prefazione a quel lavoro prezioso, dal titolo

---

<sup>1</sup> *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Luca Sossella Editore, 2005.

1975-2005: *Odissea di forme*, già si parlava apertamente di come da tempo ormai (proprio dalla metà degli anni Settanta) ci si trovasse in una dimensione di convivenza caotica fra scritture assai diverse, che si trovavano a condividere la dicitura «poesia», «pur ignorandosi bellamente» l'una con l'altra.<sup>2</sup> In riferimento a quegli anni, si è in effetti già indicato come la poesia italiana andasse incontro ad inevitabili «effetti di deriva» e la metafora che è stata spesso ripresa è stata quella dell'«astro esploso»;<sup>3</sup> e si è riconosciuto che, per quanto riguarda la poesia, il pubblico di lettori e il pubblico degli scrittori tendevano sempre più a coincidere, a fronte appunto di una deriva stilistica sempre più accentuata. Tanto che, sempre il critico Alfonso Berardinelli, nel 2004, guardando, alla luce della seconda edizione, gli anni che erano seguiti alla sua fortunata antologia del 1975 *Il pubblico della poesia*, ha potuto scrivere che: «Per tutti i venticinque anni successivi in realtà non si è riuscito a capire che cosa fosse diventata la poesia italiana».<sup>4</sup> È anche doveroso aggiungere che, nel 2005, quando *Parola plurale* fu data alle stampe, si era ancora qualche anno prima dell'avvento in Italia dei *social network* (Facebook nasce nel 2004, ma è del 2009 il suo *exploit* in Italia e YouTube è nata proprio nel 2005) e della conseguente trasformazione che ha operato sulla vita sociale delle persone e anche quindi sul panorama letterario: è sotto lo sguardo di tutti, che quell'avvento è stato sicuramente all'insegna di una moltiplicazione ulteriore dei luoghi di condivisione della scrittura e della loro sempre più relativa deriva gli uni dagli altri.<sup>5</sup>

Possiamo ragionevolmente affermare che oggi ci troviamo esposti, sì, in una condizione di radicale pluralità, come quella che si ribadiva vent'anni fa; ma, a differenza dell'inizio del millennio, è per di più finita la breve stagione di entusiasmo per i *lit-blog* («Nazione Indiana» nasce nel 2003, «Carmilla on line» è *on line* dal 2000), durante la quale, per qualche anno, si è creduto di poter ricreare un accentramento del dibattito entro pochi luoghi virtuali. Ad oggi, la strabordante pluralità delle scritture contemporanee si trovano sì connesse le une alle altre, ma in uno svariato, anarchico e pulsante continuo sottofondo digitale, composto da riviste, pagine Facebook, profili Instagram ecc. La diffusione di Internet, nel netto predominio della forma dei *social network*, ha creato una sorta di struttura-micelio, in continuo movimento, entro cui tutto ciò che accade nella poesia contemporanea

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 7.

<sup>3</sup> *Effetti di deriva* in Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975; poi anche in Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in «Il Verri», 1 (1976) pp. 5-20.

<sup>4</sup> Alfonso Berardinelli, *Il pubblico della poesia trent'anni dopo*, Roma, Castelvocchi Editore, 2004, pp. 229-230.

<sup>5</sup> Per uno sguardo generale sul problema, si legga Filippo Milani, *Rete (1993-2013)*, in *Poesia e storia*, a cura di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 307-325; e Id., *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, in «Between», IV (2014), 8, pp. 1-29.

sembra avere luogo. Insomma, chi si volesse affacciare alla scena della poesia contemporanea si troverebbe davanti ad un immane groviglio di ife. Questa dimensione mediale, nella sua radicale novità, anche rispetto ai primi anni Duemila, è stata di recente apertamente descritta nelle sue conseguenze cognitive ed estetiche dal critico Alberto Casadei. Egli indica la nostra come un'epoca del *Cloud* e così si esprime nelle ultime pagine del suo *Biologia e letteratura*:

Non si tratta più quindi della semplice connessione punto a punto di singoli computer, ancora miracolosa negli anni Ottanta del XX secolo; né di una costruzione a rete con maglie sempre più fitte (e comprensiva degli aspetti nascosti-rizomatici); bensì di una momentanea giustapposizione di elementi da salvaguardare rispetto alla richiesta di una significatività immediata, che poi andranno soggetti ad una continua ricollocazione, come particelle subatomiche. Da questo punto di vista si sta ormai generalmente generando una condizione mediale inedita che cominciamo a definire *Cloud*, intesa come l'insieme di *tutte* le informazioni in cui siamo immersi.<sup>6</sup>

Casadei continua in questi termini:

Se in una rete gli incontri e le sinapsi, anche casuali e fulminee, son limitati da rapporti di prossimità, in un ambiente estremamente mobile e riconfigurabile come una nuvola le connessioni imprevedibili sono più frequenti e realizzano in effetti la potenziale compresenza di tutti gli oggetti disponibili.<sup>7</sup>

Questa situazione di complanarità simultanea di tutti i tempi e di materiali eterogenei non solo favorisce l'insorgere di dinamiche di creazione di gruppo, sviluppando «molte potenzialità biologiche-cognitive prevalentemente mimetiche ed empatiche»,<sup>8</sup> ma induce anche un'enfasi sull'«attrattività emotiva più che cognitiva»,<sup>9</sup> il cui effetto principale è una vistosa riduzione della complessità:

Sembra quindi ormai irraggiungibile la coerenza concettuale e immaginativa richiesta dall'orizzonte del Testo e del Libro unico, persino nella sua versione più libera e astratta (il *Livre* mallarmeano), e anche la risorsa modernista del "frammento" da connotare in modo polisemico risulta di per sé insufficiente, perché i livelli ermeneutici complessi necessari a decifrarlo sembrano non condivisibili al di fuori di determinate aree o culture (si pensi solo alla perdita dei valori fonosimbolici nella traduzione di un testo

---

<sup>6</sup> Alberto Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 188.

<sup>7</sup> Ivi, p. 189.

<sup>8</sup> Ivi, p. 198.

<sup>9</sup> *Ibid.*

lirico), e d'altra parte le connotazioni "iper-colte" non risultano fondamentali come in una cultura umanistica elitaria.<sup>10</sup>

Anche non condividendo del tutto le conclusioni a cui perviene il critico, è però indubitabile che ci si senta situati in un'epoca in cui l'iper-connettività dà luogo a fenomeni inediti, ben oltre la considerazione del frammento di ascendenza modernista.

In questo panorama di schegge simultaneamente in continuo contatto pulsante, è tra l'altro interessante sottolineare come il libro di poesia non pare aver perso del tutto il proprio peso, e sociale e letterario; ma certo assume, anch'esso, una dimensione nuova. Ancora oggi è assai presente nell'immaginario e nella pratica della poesia contemporanea, sia come feticcio di vanità, sia come importante momento di verifica di un progetto o di un talento artistico. Nondimeno, è innegabile che l'oggetto cartaceo oggi viva in una simbiosi peculiare con le sue *n* repliche virtuali: l'oggetto solido ha un'altra vita, diciamo così, nebulizzato in una miriade di post, commenti, micro recensioni, eventi, *stories*, *talk*, video promo, letture, ecc. che – ricordiamolo – semioticamente sono altrettanti testi, con le proprie sintassi peculiari e strategie di lettura ecc., vicari certamente rispetto al testo-libro, ma che appaiono sempre più autonomi, sempre più in deriva, sebbene ancora non risultino del tutto sganciati dal libro: se si dà uno sguardo al recente censimento sulle poetiche degli autori «*under 40*» a cura di Pordenonelegge, ci si accorge immediatamente che nella maggioranza assoluta dei casi, sentirsi poeta oggi significa ancora o aver pubblicato un libro o quanto meno desiderare di pubblicarne uno.<sup>11</sup>

## 2. *Fra le antologie del secondo Novecento: elementi di continuità*

Di fronte a questo panorama mutato e mutante, in cui a momenti solidi si alternano momenti nebulari e viceversa, proverbialmente intrecciato e intrecciante, sempre più chiuso nelle proprie nicchie digitali, ma aperto a porosità improvvise, fra le cose che più sorprendono, relativamente all'oggetto della nostra ricerca, troviamo la presenza di un doppio fenomeno. Da un lato, il proliferare delle antologie (si è parlato di vero e proprio *boom* del genere antologico già nel saggio iniziale di *Parola plurale*,<sup>12</sup> ma la cosa è continuata negli anni successivi);<sup>13</sup> dall'altro, che la forma-

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Indagine sulle poetiche under 40*, a cura di Guido Guerzoni, con la collaborazione Elena Rizzi e Roberto Scalmana, e il supporto della Fondazione pordenonelegge.it.

<sup>12</sup> Si veda 1975-2005. *Odissea di forme*, in Alfano *et al.*, *Parola plurale*, p. 11.

<sup>13</sup> Per un fruttuoso resoconto delle principali antologie del XXI secolo, si consulti il saggio di Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, in «*Enthymema*», XVII (2017), pp. 60-78.

antologia non è andata incontro a particolari innovazioni. Gode di una solida continuità formale. A fronte di una varietà di realizzazioni concrete, possiamo dire che acquistare un'antologia di poesia italiana oggi significa affidarsi ad alcuni assi fondamentali, quasi invariati da decenni. Sia essa composta da un'*équipe* di critici (come appunto *Parola plurale*) o da coppie di poeti-critici,<sup>14</sup> o solitari poeti-critici,<sup>15</sup> essa prevede invariabilmente la presenza, dopo un'introduzione più o meno ampia, di un'alternanza di descrizioni critico-biografiche a una sequenza di testi rappresentativa dell'autore. Ancora oggi, insomma, il modello formale dell'antologia si fonda su due assi fondanti, due veri e propri assi cartesiani, trascendentali e inamovibili: il profilo dell'autore e i suoi testi, all'interno di una varia cornice temporale che assai spesso è quella generazionale. Molto più raramente la cornice è tematica; più rara ancora è la cornice di genere, come è stata quella a cura di Giovanna Rosadini per Einaudi, *Nuovi poeti italiani 6* del 2012,<sup>16</sup> che raccoglieva solo voci femminili ma, pur nella stretta osservanza del genere femminile, alternava sempre ritratti critico-biografici a sequenza di testi. Al di là, insomma, di queste rare deviazioni, molte delle antologie di poesia italiana contemporanea presentano uno schema non solo simile, ma ripetuto quasi inavvertitamente.

Per esempio, se prendiamo tre antologie fra loro molto diverse, tutte molto interessanti, come *Dopo la lirica* di Enrico Testa, *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*<sup>17</sup> di Daniele Piccini e quella di segno nettamente opposto, per tendenza di scrittura rappresentata e per temperie del curatore, di Vincenzo Ostuni, ovvero *Poeti degli anni zero*,<sup>18</sup> ce ne accorgiamo subito. Notiamo, fra parentesi, che due di esse, quella di Testa e quella di Ostuni, hanno un'impostazione che si dichiara esplicitamente fondata sull'esclusione di quei poeti che si «pongono entro gli angusti confini "della mitografia della figura d'autore"»;<sup>19</sup> notiamo poi però che a costruire la struttura stessa del loro lavoro, così come in quella di Piccini, è proprio la funzione-autore: al di là dei principi evocati nelle loro prefazioni, è infine il nome dell'autore che fa da guida alla scansione delle sezioni. Addirittura, Ostuni che, unico fra i tre, abdica al criterio generazionale, per concentrarsi sulle scritture che

<sup>14</sup> Si veda ad esempio *La nuovissima poesia italiana*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 2004.

<sup>15</sup> Si veda ad esempio *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>16</sup> *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>17</sup> *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Rizzoli, 2005.

<sup>18</sup> *Poeti degli anni Zero*, a cura di Vincenzo Ostuni, Roma, Ponte Sisto, 2011.

<sup>19</sup> Così Vincenzo Ostuni, citando proprio Enrico Testa, nella prefazione al volume, dal titolo programmatico *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*. La citazione di Testa è a p. 10.

hanno ricevuto già un soddisfacente ascolto dopo lo scoccare dell'anno Duemila,<sup>20</sup> fa precedere ogni sezione dedicata a un poeta da un ritratto fotografico dell'autore, seguito poi da un suo breve profilo biografico e, dopo la scelta dei testi, da un brano in cui l'autore stesso racconta la propria poesia; infine, dopo una selezione di brani di critica, si aggiunge un'immagine a scelta dal poeta (di cui spesso l'autore è lo stesso poeta antologizzato). A riprova della saldezza del genere antologia nel nostro orizzonte di ricezione, è quindi per lo meno curioso che un lavoro antologico dedicato esplicitamente alla poesia di ricerca come quello di Ostuni, che storicamente ha fatto vanto della eradicazione dell'io dalle forme della scrittura e che la esibisce fin dal titolo della prefazione, non solo si avvalga di una struttura tradizionale, ma favorisca le strategie di rappresentazione della figura d'autore, moltiplicando gli specchi in cui può mostrarsi. Voglio sottolineare che quanto sto qui sostenendo non è affatto una critica: il lavoro di Ostuni è pregevole e merita di essere letto con attenzione. Vorrei far notare solamente che il genere antologia ha una propria stabilità formale, fondata sull'asse della funzione autore, che supera i pur diversi propositi che guidano la scelta dei testi presentati: sia che l'antologia accolga l'ascolto delle più recenti trasformazioni della poesia lirica, come quella di Piccini,<sup>21</sup> sia che intenda raccontare una poesia dopo la lirica, come quella di Testa, sia che si ponga come antologia della poesia di ricerca, come quella di Ostuni, la funzione autore è ciò che scandisce le sezioni, variamente coniugata con l'asse cronologico.

### 3. *Antologie in discontinuità*

A questa assiologia quasi implicitamente dogmatica, ci sono naturalmente eccezioni, che spiccano proprio perché rompono una ricorrenza ossessiva e che per chi scrive qui hanno rappresentato motivo di riflessione e sprone a rimeditare la forma antologia. Le ricordo soltanto, perché purtroppo un'approfondita discussione sulla loro struttura esula dallo scopo del presente saggio. Sicuramente dobbiamo menzionare l'antologia a cura di Antonio Porta, *La poesia degli anni Settanta* (1979).<sup>22</sup> Essa introduce una novità radicale: ha infatti un andamento rigorosamente annalistico, che copre e in qualche modo esaurisce il decennio 1968-1978. A dare scandalo fu che, in questo pur breve arco cronologico, Porta raccolse ben 85 autori, allineati secondo l'ordine delle loro pubblicazioni, anno dopo anno, alternando

<sup>20</sup> «Sono stati così esclusi alcuni autori che – come Michele Fianco o Alessandro De Francesco – hanno pubblicato nel Duemila, ottimi libri, ma non paiono ancora essere stati *ascoltati* in maniera soddisfacente» (il corsivo è dell'autore); ivi, p. 9-10.

<sup>21</sup> L'antologia si conclude con i nomi di Alessandro Ceni e Davide Rondoni, non certo noti per l'appartenenza ai circoli della scrittura sperimentale, avendo come padri dichiarati del proprio stile, l'uno Dylan Thomas, l'altro Mario Luzi.

<sup>22</sup> *La poesia degli anni Settanta*, a cura di Antonio Porta, Milano, Feltrinelli, 1979.

autori anziani a giovanissimi, autori affermati e noti a nomi pressoché sconosciuti.<sup>23</sup> A questa impostazione, si riallaccia molti anni dopo la proposta di Alberto Bertoni, ma con tutt'altra intenzione: in *Trent'anni di Novecento* (2005)<sup>24</sup> il curatore ha scelto di procedere non per autori, ma per libri esemplari, distribuiti sempre secondo l'ordine cronologico di pubblicazione che va da 1971 al 2000.<sup>25</sup> Se per Porta la decisione di includere così tanti autori e di procedere annalisticamente è stata mossa dall'idea di dare una rappresentazione della poesia la più corale possibile, di dare insomma riscontro dei «mille proliferanti comportamenti»<sup>26</sup> del poetico in quel decennio così peculiare della storia non solo letteraria italiana, per Bertoni invece è l'idea che «oggi non esistono un canone, una poetica dominanti e che la ricchezza del quadro sta proprio nella sua provvisorietà costitutiva»;<sup>27</sup> nondimeno, afferma sempre il critico modenese, è un fatto rilevante che «i libri sopravvivano alle persone e dunque non sia un del tutto illecito mettere loro per la prima volta in primo piano»;<sup>28</sup> Bertoni li mette sì in primo piano, anche a costo di moltiplicare gli autori coinvolti, che raggiungono la cifra ragguardevole di 230 (la stessa *Parola plurale* ne aveva contati solo 64).

Cosa tentano di mostrare, al di là della riuscita più o meno felice, questi due tentativi antologici, così diversi dagli altri? Mi sembra che cerchino di dare soluzione a due problemi che ho sentito fortemente anch'io accingendomi alle operazioni preliminari di strutturazione di un'antologia. Il primo è un fatto meramente numerico: è un fatto innegabile che, a partire dagli anni Settanta, ci sia stato un progressivo aumento dell'alfabetizzazione, che è coinciso con un ampliamento democratico della possibilità di scrivere e di prendere parola in pubblico; che questo allargamento provochi una progressiva erosione del mandato sociale degli autori di poesia è la tesi che difende Guido Mazzoni.<sup>29</sup> Quandanche non si condividesse del

---

<sup>23</sup> Per un'attenta disamina di questa antologia si rimanda al saggio di Paolo Giovannetti, *Poesia degli anni Settanta: un'antologia degli anni Ottanta*, in "Mettersi a bottega". Antonio Porta e i mestieri della letteratura, Atti del convegno (Università degli studi di Milano, Milano, 10 dicembre 2009), a cura di Alessandro Terreni e Gianni Turchetta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 37-53.

<sup>24</sup> *Trent'anni di Novecento*, a cura di Alberto Bertoni, Castel Maggiore, Book Editore, 2005.

<sup>25</sup> Claudia Crocco nel saggio che abbiamo citato rileva alcuni limiti di questa antologia, riassumibili in una generale «mancanza di gerarchie nella selezione» e nell'inclusione accanto ai poeti delle canzoni d'autore, che nondimeno rappresenta «un cambiamento molto importante, e rappresenterà un punto di confronto e un precedente per le raccolte future»; si veda Crocco, *Le antologie*, p. 67.

<sup>26</sup> *La poesia degli anni Settanta*, p. 30.

<sup>27</sup> Alberto Bertoni, *Dalle strade ai sentieri: un poeta, un libro*, in *Trent'anni di Novecento*, p. 6.

<sup>28</sup> Ivi, p. 5.

<sup>29</sup> Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), p. 13: «[...] nel 1961 (cioè nel centenario dell'unità di Italia che

tutto l'equazione causale proposta da Mazzoni,<sup>30</sup> è innegabile la coincidenza temporale e, soprattutto, è innegabile la constatazione conclusiva, ovvero che oggi l'accesso alla poesia è di natura fatalmente plurale e orizzontale e, per via dell'ingresso dei *social network*, lo è in maniera incommensurabilmente più plurale di quanto era avvenuto nel passato. L'aumento del numero degli autori (e dei testi) selezionati è dunque un'inevitabile conseguenza, se un'antologia non vuole essere rappresentativa di una sola tendenza contro le altre, ma vuole dare seriamente conto delle scritture in atto.

Il secondo problema a cui le antologie di Porta e di Bertoni sembrano provare a dare risposta è che, al di là dell'ampliamento del numero degli autori, a discapito anche dell'eroso prestigio sociale a cui la poesia darebbe accesso, si sono nondimeno affacciate, e si affacciano tutt'ora, una serie di scritture notevoli, che trovano un consenso largo fra gli addetti ai lavori e che generano degli effetti nelle generazioni seguenti. E ciò accade, nonostante non sia più il prestigio dell'autore, con la sua

---

causalmente è anche l'anno in cui esce l'antologia dei Novissimi) solo il 25% circa degli uomini il 15% delle donne accedeva all'istruzione superiore dopo le medie. Nel 1975 si era intorno al 55% e al 45%; nel primo decennio del ventunesimo secolo la percentuale per entrambi i sessi oltrepassa il 90%. Questo significa che la poesia italiana moderna ha conosciuto due perdite del mandato sociale: quella di inizio Novecento e quella che comincia a emergere proprio nel corso degli anni Settanta. La seconda ha conseguenze molto più profonde dalla prima, nasce una dalla più grandi conquiste democratiche del secondo Novecento, cioè dalla scolarizzazione di massa, e sta ancora avendo luogo. Insieme alla crescita verticale degli accessi alle scuole secondarie superiori e all'università cresce il numero di coloro che hanno accesso al campo sociale della poesia. Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta una parte consistente di questo nuovo pubblico potenziale si riversa nella politica; poi, nel corso degli anni Settanta, ripiega sul privato e si dedica all'espressione di sé. La fortuna editoriale della poesia a metà degli anni Settanta è anche un effetto di ciò che all'epoca veniva chiamato riflusso. In questa fase chi scrive poesia non può più contare sul prestigio che gli proviene dal possesso della scrittura (ormai quasi tutti sanno leggere e scrivere), né dalla pratica di un genere che viene percepito come alla portata di tutti. È la forma artistica cui sembra più facile accedere, quella apparentemente più semplice da praticare, quella cui molti dei coloro che si interessano anche vagamente alla cultura si sono dedicati una volta nella vita. Questo fa sì che la distanza oggettiva fra autori e pubblico si annulli. Allo stesso modo si annulla la distanza soggettiva: il pubblico della poesia ha un atteggiamento paritario nei confronti degli autori; è composto da potenziali aspiranti poeti, non da lettori o ascoltatori; il dispositivo verticale e gerarchico che faceva funzionare le arti moderne salta e viene sostituito un dispositivo orizzontale e democratico». Noto di sfuggita come la tesi qui proposta da Mazzoni sia assai prossima a quella «crisi del *degree*» che lo studioso René Girard approfondisce nei suoi celebri studi. In particolare, sulla dimensione estetica e la rappresentanza politica si veda il suo *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. New York - Oxford 1991).

<sup>30</sup> Chi scrive qui ritiene infatti non così decisivo il dato sull'alfabetizzazione in riguardo al dato della presa di parola nella società democratica: ad influire sulla seconda intervengono meccanismi più complessi e sfumati, fra i quali l'alfabetizzazione è solo uno dei fattori, altrimenti non si spiegherebbe il fenomeno inverso che è avvertibile negli ultimi vent'anni nelle società Occidentali.

appariscente presenza fisica e mediatica, a promuovere il proprio lavoro. La prospettiva formale adottata da Bertoni, in particolare, mi sembra possa dare a queste scritture, che si coagulano in opere-libro esemplari, un luogo che permetta di essere identificate più facilmente dai lettori.

#### *4. Un'idea di antologia: dalla scena di poeti al paesaggio di scritture*

Infine, al di là di queste riflessioni critiche, le antologie di Bertoni e di Porta hanno suscitato il mio interesse anche per una ragione più strettamente personale. Quando mi hanno proposto di lavorare sul genere antologia, mi sono subito posto la questione della forma. Mi sono immediatamente domandato se non si possa tentare un approccio diverso al genere e trattare l'antologia come un genere letterario, concedendo al compilatore una libertà creativa sugli assi fondamentali di cui è costituito, che di solito non è assegnata al critico, ma allo scrittore sì. Mi chiedevo perché non si potesse tentare con l'antologia quanto è stato fatto lungo il Novecento con il saggio, che è ormai diventato un genere d'arte a sé, anzi sempre più ibridato con la *fiction* tanto da esso non più distinguibile. Mi sono chiesto, al di là di queste idiosincrasie, se davvero nel nostro mondo, nel modo in cui fruiamo la poesia contemporanea, mediante questa interconnessa moltiplicazione progressiva di schermi, secondo molteplici *account* e *avatar*, la funzione autore fosse ancora così importante; e se ancora lo fosse, mi chiedevo: cosa sarebbe successo se fosse stata disinnescata temporaneamente? Iniziano a immaginare una forma di antologia che fosse anche un esperimento con il genere antologico, qualcosa che andasse più incontro ad un'istanza compositiva-poetica, ovvero, proprio nel senso etimologico, di costruttore e manipolatore di forme, non solo erede di strutture formali. Il disinnesco della funzione autoriale, infatti, a mio parere, può andare di pari passo ad una possibile nuova emergenza del testo poetico, colto nella sua metamorfosi storica. Ho provato allora ad immaginare una forma antologica inedita, in cui la funzione autore non fosse più la soluzione di continuità fra una sezione e un'altra. Proviamo ad immaginare: come se i testi delle poesie scelte si snodassero dal 1971 fino al 2021 senza interruzione; o meglio, con la sola interruzione dei decenni. È come se la lingua della poesia italiana, intesa quasi come un essere vivente e metamorfosante, ad ogni pagina trovasse una sua forma-stazione concreta, incarnandosi in una forma-testo particolare, tratta appunto dai libri notevoli editi in quell'anno. Quale effetto di lettura poteva dar luogo? Quale scarto nella percezione della poesia? Forse – mi dico – questa forma può dare accesso ad una diversa comprensione della lingua della poesia degli ultimi cinquant'anni, che non fosse in contrasto con la tradizionale forma antologica, ma sicuramente in concomitanza dialogica: che mostrasse un lato della vitalità della poesia che non era stato ancora adeguatamente enfatizzato.

Presa questa decisione, era chiaro che il disinnescare parziale della funzione autoriale avrebbe comportato una radicale mutazione dei pesi e delle misure rispetto alla forma tradizionale per autori. Infatti, un'antologia che non volesse considerare la soluzione di continuità autoriale come la propria fondante, avrebbe potuto dare uno spazio proporzionato ad un numero ancora più ampio di autori fra loro diversi, selezionando una costellazione di testi rappresentativi, all'interno di una scelta ancora più ampia di libri. Non si tratta solo di dare conto di una "parola plurale", ovvero di moltiplicare i fuochi da cui si guarda per avere una maggiore stereometria rispetto alla scena poetica; ma tentare di rendere ragione proprio della "pluralità delle parole" che costituiscono un panorama poetico. Si mira a un modo di fruire i testi che non debba sempre e per forza per prima cosa farsi carico di chi li abbia scritti, ma che innanzitutto provi a descrivere un paesaggio di scritture, invece che una scena di poeti. Alla base del progetto che sto raccontando avvertivo che si stava innescando un cambio delle metafore di riferimento: non più la metafora teatrale (la *scena* della poesia, nel teatro immaginario della letteratura, dove pochi volti poetici sono illuminati di volta in volta da un occhio di bue), ma per me si doveva provare a rappresentare uno sviluppo geografico. Si doveva provare a descrivere un paesaggio in movimento, una molteplicità selvatica e dialogante di scritture nel tempo: un'antologia di testi e di libri esemplari, esemplificativi di un ecosistema di scrittura dove *tout se tient* perché coesiste nella medesima nicchia ecologica, più che un catalogo di autori eroici e delle loro gesta librarie, magari in guerra fra loro. In questa impostazione, è evidente che il testo della poesia, più che l'autore, assume una centralità assoluta; il testo non più isolato, ma inserito nel *movimento* dei testi, nella prossimità dei testi a loro contigui nel tempo, che lo sfiorano, lo toccano, lo influenzano, formano con lui il paesaggio poetico di uno scorcio d'anni.

Questo è un aspetto che fin da subito ho ritenuto assai interessante. Ci sono autori che, pur non riuscendo ad assurgere ad una figura canonica, per sorte, per destino, per carattere, o per brevità dell'opera o della vita, o anche per particolari strategie di disseminazione o sparizione della propria opera, hanno nondimeno elaborato alcune forme di testualità decisive o particolarmente significative per un'epoca; di solito queste figure non riescono a trovare spazio all'interno di un'antologia classica, schiacciati ed esclusi da altre che, per ampia durata della propria opera e per prestigio, si impongono nel numero ristretto di autori da scegliere. Fra questi ci sono anche i cosiddetti «minori», che poi minori non sono veramente, o meglio lo diventano solo in un'ottica canonica, all'interno proprio della assiologia della antologia classica. Parlo sia di autori del calibro di Luigi Di Ruscio, oppure, per andare su di un altro versante stilistico, di Piero Bigongiari, o anche Attilio Lolini o Roberto Roversi. Questi ultimi tre hanno lasciato segni evidenti in altri autori che riteniamo più "centrali" e nondimeno non figurano di

certo fra gli autori più presenti nelle antologie. In un'antologia che disinnescasse il criterio autoriale forte, si troverebbe spazio per loro: spazio per scegliere quei testi più potenti e più fertili per l'epoca loro e per mostrare magari l'influenza che ebbero su autori di altre generazioni.

A questo punto diviene chiaro che, disinnescando la funzione autore in un lavoro antologico, subito si dà un'enfasi molto forte sul tempo. La cronologia diventa il valore dominante: i testi scorrono entro il nastro del tempo, il tempo emerge come vettore guida della trasformazione dei testi, come unica struttura soggiacente il lavoro mutante dei testi. Eppure, se seguiamo la nostra metafora del paesaggio poetico, più che quella teatrale, è evidente non solo che le forme si trasformano nel tempo, ma che nella stessa porzione di paesaggio, nel medesimo tempo, convivano scritture appartenenti a diverse generazioni. È una constatazione scontata: i libri degli autori più anziani convivono (anche in contrasto) accanto alle scritture dei più giovani e viceversa. Quasi sempre, invece, comporre un'antologia ha significato non solo circoscrivere una porzione di tempo, ma anche delimitare una generazione: sottrarre allo sguardo questa compresenza. Che effetto dà questa elisione? Avrebbe senso farlo anche nella nostra prospettiva? Perché invece non provare a considerare tutti i libri notevoli editi nella fascia di tempo del 1971-2021? Quale effetto darebbe ad un lettore il poter scorrere sotto i propri occhi le forme testuali più influenti di un'epoca nel nastro della cronologia?

Il criterio generazionale tipico delle antologie ha infatti alcuni indubbi vantaggi (è evidente che è capace di raccontare un insieme di autori riunito da un certo particolare clima comune), ma anche forti distorsioni: chi ha detto, per esempio, che la partecipazione ad un clima comune sia un elemento così fondamentale per cogliere la potenza della poesia? Se uniamo l'idea "eroica" dell'autore, l'idea teatrale, insieme a quella generazionale, è ovvio che ciò risulta evidenziato in un'antologia di struttura tradizionale è la presunta novità degli autori: il loro rilievo rispetto alla scena circostante. Ma chi si occupa di poesia sa benissimo che ogni novità si staglia su di un fondo altrettanto importante di continuità, e che i nuovi poeti lavorano sul terreno non solo dei coetanei, ma dei più anziani, che nondimeno pubblicano negli stessi anni con loro: le influenze sono reciproche e continue.

Prendiamo il caso dell'esordio di Milo De Angelis, *Somiglianze* del 1976.<sup>31</sup> Se isolato, la sua poesia ci appare radicalmente nuova: e ovviamente lo è.<sup>32</sup> Ma se inseriamo quei testi nel panorama dell'epoca, si mostra bene quanti debiti la sua poesia

<sup>31</sup> Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976.

<sup>32</sup> Fra i tanti che ne hanno trattato, sull'originalità e la continuità degli esordi di metà anni Settanta, si veda in particolare Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017; nello specifico, le pagine dedicate agli anni '70, pp. 11-52 e, più in là, al «sistema De Angelis» è dedicato tutto il capitolo terzo, *Deangelisiana*, pp. 107-127.

maturi sullo sfondo di Mario Luzi (*Su fondamenti invisibili* è del 1971), Piero Bigongiari (*Antimateria* è del 1972) e Franco Fortini (*Questo muro* è del 1973), autori che pubblicavano nello stesso lasso di tempo e con cui era in dialogo costante. In un'antologia classica tutto questo passaggio da testo a testo, in discontinuità come in continuità, sarebbe nascosto, qui invece si rivelerebbe lampante: sarebbe sotto gli occhi del lettore, nella stessa materia linguistica che gli scorre fra le mani.

Potremmo portare all'attenzione anche l'esordio di Giuliano Mesa, con *Schedario*,<sup>33</sup> che ci appare forse in un'altra luce, considerato il fatto che è edito nello stesso anno, il 1978, di *Postkarten* di Sanguineti e de *Il galateo in bosco* di Zanzotto. Soltanto guardando i testi, emerge una prossimità: la *mise en page* con i vari dislocamenti dei blocchi di testo e l'uso peculiare della punteggiatura mostra un'aria di variabile vicinanza che può essere verificata poi ad una lettura più attenta, ma emerge particolarmente acuta in alcuni versi che legano direttamente, per esempio, quel libro di Sanguineti a questo di Mesa. Preleviamo alcuni componimenti che presentano il tema del fuoco. Leggiamo prima Sanguineti: «i miei occhi che sono bruciati dentro i tuoi occhi, dentro i tuoi pacchi: sono bruciati | come ragni bruciati, come giornali, come giorni»;<sup>34</sup> a questi versi sembra rispondere, con una delle poesie più vertiginose del libro, Giuliano Mesa: «se il muschio e l'alba hanno il suono del sangue | se | le rovine non ci fanno paura così amore bruciamo tutto»<sup>35</sup>.

Per avvicinarci a testi più recenti, si pensi alla concomitanza nello stesso anno, il 2004, della pubblicazione di due maestri della costruzione obliqua, fatta per lacune e strappi: *Endoglosse* di Marco Giovenale e *Armi e mestieri* di Giampiero Neri.<sup>36</sup> Sono sicuramente due autori che non condividono uno sfondo comune, che partono da presupposti molto diversi e appartengono a generazioni lontane; eppure, la prossimità cronologica fra i loro testi può illuminare linee carsiche che la facile logica delle ideologie e dei gruppi nasconderebbe. Si pensi a questo prelievo testuale da una prosa di Giovenale: «I gessi ricalcano in continuazione queste somiglianze che non importano e restano fedeli alle mani che se ne sono andate».<sup>37</sup> Se si raffronta a quest'altro, invece, dall'incipit di una poesia di Giampiero Neri: «di quel teatro all'aperto | delle sue figure disperse | era difficile ritrovare i fili».<sup>38</sup> Entrambi

<sup>33</sup> Giuliano Mesa, *Schedario*, 1978, Torino, Geiger, 1978; ora in *Tutte le poesie*, La camera verde, Roma, 2010.

<sup>34</sup> Edoardo Sanguineti, *Postkarten* (1978), in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 208.

<sup>35</sup> Mesa, *Schedario*, p. 61.

<sup>36</sup> Marco Giovenale, *Endoglosse*, collana *Inediti E-Book*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2004. Giampiero Neri, *Armi e mestieri*, Milano, Mondadori, 2004; ora in *Poesie 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007.

<sup>37</sup> È il finale della prosa VIII, in Giovenale, *Endoglosse*.

<sup>38</sup> Neri, *Armi e mestieri*, p. 271.

i prelievi, pur nelle differenze evidenti, alludono ad una scrittura che si fa verifica di una sparizione, fedele ad un «teatro aperto» dell'evidenza sensibile, senza però che questa sia ridotta ad una mera constatazione del fenomeno, ma che rilevi invece tutta la presenza, anche fantasmatica e mentale, delle figure disperse. Questi lasciti fra testo e testo, questi scarti e dislocamenti, questi accostamenti, quandanche provocatori, sono il vero e proprio nervo continuo che scorre in una tradizione viva di letteratura: le antologie tradizionali, privilegiando la novità di un autore e di una generazione, non hanno mai dato conto al lettore di questi lasciti e di questi passaggi fra le generazioni, di queste concomitanze problematiche fra scritture di autori molto lontani.

### *5. Un tentativo di un bilancio: alcuni problemi irrisolti*

Per riassumere e avviarci così alla conclusione, possiamo affermare che l'impostazione intorno alla quale sto lavorando cerca di unire due fra le impostazioni antologiche più rare degli ultimi cinquant'anni, con alcune significative correzioni e variazioni. Da un lato, quella annalistica di Antonio Porta (ma estesa nella cronologia a coprire cinquant'anni di poesia italiana) e, dall'altro, quella per libri esemplari di Alberto Bertoni (presentando più attenzione alle proporzioni fra i testi degli autori scelti ed escludendo la canzone d'autore). Si intende quindi perseguire l'ipotesi che l'abolizione del criterio generazionale e il radicale criterio testuale diano luogo ad una possibilità antologica inedita, che possa offrirsi come strumento peculiare agli occhi sia dello studioso che del lettore che voglia scoprire cosa si è fatto e cosa si può fare con la poesia in lingua italiana. Si immagina, dunque, una stringa unica di testi, divisi per decenni, in cui si troveranno le poesie più esemplari e notevoli, tratte dai libri più esemplari e notevoli, al fine di descrivere un paesaggio linguistico in movimento della poesia italiana degli ultimi cinquant'anni.

Questa impostazione mostra di avere, a mio parere, qualche vantaggio evidente. Riporta in circolo tanti testi, tante esemplarità testuali, che sono oggi di difficile reperibilità; lo sguardo diacronico mostra meglio le filiazioni reciproche fra le scritture; enfatizza meglio l'intorno del testo, dando rilievo anche agli esiti divergenti fra testo e testo che però convivono in prossimità di tempo l'uno con l'altro; riesce a dare conto anche delle *rarae aves* quei libri notevoli che di solito non sono inseriti perché i loro autori non hanno avuto continuità autoriale; non dà per scontata la continuità autoriale: non si è per tutta la vita un autore rilevante, ma solo per un certo tempo, per alcuni libri, e anzi, per alcuni testi di alcuni libri. Naturalmente, l'impostazione che si sta immaginando presenta anche diversi svantaggi, rischi e distorsioni: essere il solo curatore condurrà inevitabilmente ad una certa arbitrarietà nella scelta dei testi; secondariamente, l'enorme numero di testi potrà ingenerare

una consultazione caotica del volume; inoltre si potrà obiettare una certa arbitrarietà nella scansione per decenni; e poi, nel caso di autori che hanno una lunga notevole carriera, ci sarà la difficoltà di dare una sintesi adeguata del loro percorso, che si troverebbe diviso in tutto il volume; ci sarebbe poi la difficoltà di isolare la temperie di una certa generazione poetica; e infine, la mancanza di un commento ai testi, darebbe luogo forse ad una mancanza di istruzioni di lettura: ogni autore necessita di un'introduzione alla propria testualità che secondo questa impostazione del volume non sarà adeguatamente illustrata.

La questione della solitudine del curatore è, tra le altre, particolarmente spinosa. Se non è così anomalo per quanto riguarda le antologie che ci sia un curatore solo, certo in questo progetto la questione assume un valore diverso. Da un lato, la scelta di costruire un'antologia per libri o per testi esemplari disinnescava parzialmente la funzione autore, dall'altro però enfatizza in maniera abnorme quella del curatore. Il rischio è che le sue idiosincrasie possano inquinare la selezione, esasperando le connessioni latenti fra i testi, dando luogo ad una scelta "di gusto", dando luogo così ad un taglio solipsistico ed erratico. Sicuramente è un rischio. C'è da dire che non credo che a questo pericolo sfugga del tutto un lavoro d'equipe, che, in fin dei conti, per molti aspetti si comporta esattamente come un autore plurale. Sicuramente, come possibile antidoto, sarà importante che il curatore sia pronto a chiedere continuamente consigli e conferme ad altri lettori esperti (poeti e ricercatori) che lo aiutino a mediare la propria percezione con quella di chi è più coinvolto in una determinata area di scrittura. Se in questo modo non verrà mai meno il rischio di autarchia del curatore, al quale del resto sarà attribuita nel bene e nel male la responsabilità della scelta, esso sarà nondimeno temperato dagli apporti di esperti esterni che in qualche modo vigileranno sulle scelte del curatore, al fine di rendere meno autoreferenziali e così più rappresentative le sue decisioni. Inoltre, il sapersi il solo responsabile della cura della scelta dovrebbe rendere il curatore assai più guardingo: non potrà in nessun caso derogare ad altri la responsabilità delle proprie scelte. Rafforzando la responsabilità del curatore, paradossalmente, si rafforza anche la necessità di scelte che non siano del tutto arbitrarie.

A questo punto, sorge un'altra questione e non da poco: perché in un'antologia così fatta non si decide di sopprimere del tutto il nome degli autori? Non si raggiungerebbe in maniera più decisa e rapida il suo scopo? Non è una questione da poco, dicevo, perché infine per chi scrive la cosa sta esattamente in questi termini. Eppure, sono altresì convinto che, se da un lato l'estrema soppressione sarebbe salutare, dall'altro sarebbe percepita come una provocazione; e il rischio – a mio modo di vedere più grande dell'eventuale vantaggio – sarebbe quello di dare a credere che si sia cercato proprio l'effetto della provocazione: si finirebbe per parlare più di questa scelta che dei testi selezionati, che è l'esatto contrario di quanto è nelle intenzioni

del lavoro. Un'antologia è anche uno strumento; sono convinto che, con una giusta disposizione grafica, sia possibile mantenere il nome dell'autore, con discrezione, senza dargli un'eccessiva enfasi, bilanciando così l'aspetto bibliografico con quello curatoriale.

Su questi dubbi, tornerò a riflettere: dovrò prendere delle decisioni; eventualmente trovare delle forme di correzione di strabismi, miopie, presbiopie. Sicuramente il dialogo costante con alcuni degli autori antologizzati e con la comunità dei critici, per esempio anche a partire dal presente saggio, può aiutarmi sostanzialmente nel lavoro.

Infine, vorrei concludere con una riflessione. Facciamoci una domanda scomoda: cosa significa, infatti, leggere un testo di poesia? Per leggere un testo di poesia è necessario sempre essere in possesso di un avanzato armamentario critico? Si può accettare l'occasione di un confronto con un testo che non abbia sempre prima di sé un'avanzata teoria costruita, un formale pregiudizio estetico, una sorta di strada già assegnata? Se da un lato è vero quanto scrive Paolo Giovannetti, che «sempre più la poesia si ostende, si esibisce come oggetto» e così «sempre meno è letta, interpretata nei suoi intrecci di parole», tanto che «il suo essere linguistico è pretesto per altro»,<sup>39</sup> dall'altro è inevitabilmente con un organismo verbale che il lettore di poesia ha a che fare. Questo tentativo forse un po' bizzarro di costruire un'antologia di poesia senza autori né generazioni, nasce anche da un certo effetto grottesco che si è sperimentato di fronte a certe cretomazie, dove le parole della poesia finiscono per essere ridotte a predella, a banale dimostrazione empirica che conferma una certa tesi critica. Penso per esempio all'antologia di Franco Fortini *Poeti del Novecento* (1977), dove spesso si ha quest'impressione.<sup>40</sup> Sembra che il compilatore abbia raccolto i testi solo per avere da esibire una conferma di una propria visione estetica peculiare. In questo modo l'antologia acquisisce sempre un aspetto auto assolutorio o apologetico, per il quale i testi di poesia cadono quasi in secondo piano: si finisce per discutere per lo più la tesi del curatore. Se, così facendo, da un lato si genera un'efficacia comunicativa indubbia (la chiarezza e la coerenza della visione filosofica di fondo), dall'altro si perde completamente una certa autonomia del testo poetico; che poi non è mai una vera autonomia (nessuna forma simbolica può infatti essere avulsa dal contesto della sua interpretazione), ma direi la sua sostanziale anarchia, che deve restare e che, vorrei aggiungere, è anche compito del critico preservare sempre. Il testo della poesia deve essere sottratto ad ogni facile riduzione e così non deve mai apparire *risolto* una volta per tutte dal gesto critico, così come dal gesto antologico, ma deve mantenersi come potenzialità, possibilità di risuonare sempre altrimenti: è di questa forza che l'antologia deve essere

<sup>39</sup> Paolo Giovannetti, *Dopo il "testo poetico"*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35, alla p. 31.

<sup>40</sup> Franco Fortini, *Poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; ora riedita da Roma, Donzelli, 2017.

propagatrice. A questa potenzialità, il lettore deve essere sì introdotto, ma fino ad un certo punto: sulla soglia, deve essere lasciato solo, libero. Il lettore deve poter incontrare il testo come si incontra un individuo, un volto, una persona, così che ogni lettore possa scoprire il proprio modo di attraversarlo o di maturare una propria ripulsa. Nella visione che ho provato qui a proporre, di un'antologia senza generazioni né autori, più che la prefazione critica, sarebbero i testi che circondano il testo a fornire quasi le condizioni di contorno perché ogni poesia possa significare pienamente. Si verrebbe a creare una situazione tale per cui l'intorno cronologico, come un'eco di armonici, si riverberi fra le poesie antologizzate, provvedendo così alla formazione di uno sfondo implicito che contribuisca alla formazione del significato di ogni singola testualità. Spero di riuscire a trovare l'accordo giusto per creare questa musica.

### *Bibliografia*

- Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005.
- Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in «Il Verri», 1 (1976), pp. 5-20
- Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017.
- Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.
- Alfonso Berardinelli, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi Editore, 2004.
- Alberto Bertoni (a cura di), *Trent'anni di Novecento*, Castel Maggiore, Book Editore, 2005.
- Alberto Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018.
- Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, in «Enthymema», XVII (2017), pp. 60-78.
- Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (a cura di), *La nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori, 2004.
- Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976.

- Franco Fortini, *Poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; ora Roma, Donzelli, 2017.
- Paolo Giovannetti, *Dopo il "testo poetico"*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35.
- Paolo Giovannetti, *Poesia degli anni Settanta: un'antologia degli anni Ottanta*, in "Mettersi a bottega". Antonio Porta e i mestieri della letteratura, Atti del convegno (Università degli studi di Milano, Milano, 10 dicembre 2009), a cura di Alessandro Terreni e Gianni Turchetta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 37-53.
- Marco Giovenale, *Endoglosse*, collana *Inediti E-Book*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2004.
- René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. New York – Oxford 1991).
- Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 1-26.
- Giuliano Mesa, *Schedario*, 1978, Geiger, Torino, 1978; ora in *Tutte le poesie*, Roma, La camera verde, 2010.
- Filippo Milani, *Rete (1993-2013)*, in *Poesia e storia*, a cura di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 307-325.
- Filippo Milani, *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, in «Between», IV (2014), 8, pp. 1-29.  
<<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1318>>
- Giampiero Neri, *Armi e mestieri*, Mondadori, Milano, 2004; ora in *Poesie 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007.
- Vincenzo Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2011.
- Daniele Piccini (a cura di), *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Antonio Porta (a cura di), *La poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Giovanna Rosadini (a cura di), *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012.
- Edoardo Sanguineti, *Postkarten (1978)*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005.

*Sitografia*

Guido Guerzoni (con Elena Rizzi e Roberto Scalmana), *Indagine sulle poetiche under 40*.

<<https://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/indagine-poetiche-under-40>>