

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SULLA STORIA SOCIALE DELLA POESIA CONTEMPORANEA IN ITALIA

GUIDO MAZZONI – *Università di Siena*

Questo articolo traccia una storia della poesia italiana contemporanea da un punto di vista sociologico, a partire da tre date simboliche: il 1971, il 1975 e il 1979. Nel 1971, a distanza di pochi mesi l'uno dell'altro, escono alcuni libri che annunciano in modi diversi una nuova stagione poetica; nel 1975 la pubblicazione di *Il pubblico della poesia* rende evidente la disgregazione del campo letterario; nel 1979 si tiene il Festival di Castelporziano, che diventa allegoria di una trasformazione culturale. Il saggio esamina questi eventi nel dettaglio e mostra come la dissoluzione del ruolo del poeta prosegua fino a oggi.

This article aims to trace a history of Italian contemporary poetry from a sociological point of view, using three symbolic dates for its periodization: 1971, 1975, 1979. In 1971, books announcing a new poetic season come out; in 1975 the publication of *Il pubblico della poesia* shows the disintegration of the literary field; in 1979 the *Castelporziano Festival* becomes the allegory of a cultural change. These events are closely examined. It will be argued that those years catalysed a transformation in the structure of the public of poetry that lasts until today.

I UNA COSA POVERA E INASCOLTATA

Nell'aprile del 1994, in una data che retrospettivamente assume un colore ironico, Giuseppe Conte pubblica una lettera in versi intitolata *Sullo stato della poesia*. Comincia così:

Da tempo mi interrogo.
Che mutazione politico-antropologica
c'è stata? Che cosa è cambiato
in questi anni
non dico nell'editoria, nei giornali,
ma nei lobi cerebrali
nei cazzi, nelle anime
perché la poesia diventasse
questa cosa povera e inascoltata?
Ancora quando ero studente io
Sanguineti e Pasolini
dibattevano sui destini
del mondo, del linguaggio,
della letteratura, come Ministri degli Esteri
di due Stati avversari.
Oggi il poeta non ha diritto di parlare.¹

Nei versi successivi il discorso degenera: ci viene detto che la poesia è la forma più alta di conoscenza, che ha il primato sulla politica, sull'economia e sulla religione, che i

¹ GIUSEPPE CONTE, *Sullo stato della poesia*, in «Poesia», VII (1994), p. 72.

poeti sono dei legislatori inascoltati per colpa della più imbecille, della più corrotta borghesia intellettuale d'Europa, amante della televisione, digiuna di letteratura, eccetera. È un testo intellettualmente improbabile, come molte opere di Giuseppe Conte, ma tratteggia benissimo il clima di un'epoca letteraria tramontata. Quando Conte era al liceo, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, i poeti potevano essere percepiti «come Ministri degli Esteri | di due Stati avversari» che dibattevano «sui destini del mondo, | del linguaggio, della letteratura». Conte si riferisce a Sanguineti e Pasolini, ma le sue parole potrebbero valere per molti degli autori nati fra l'inizio degli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta. Fra il dopoguerra e la seconda metà degli anni Settanta le discussioni sulla storia e sul canone della poesia recente sono state, in modo più o meno mediato, discussioni sui destini del mondo. Imitando le maniere del dibattito politico («come Ministri degli Esteri | di due Stati avversari»), quelle polemiche traducevano in concetti i contenuti rappresi nelle forme della poesia, accorpavano i singoli poeti in tendenze, in partiti, leggevano le scelte estetiche come il segno di scelte etiche, esistenziali, politiche che non potevano coesistere nell'indifferenza. Il genere apparentemente più egocentrico e irresponsabile, la poesia, non sfuggiva a un giudizio ideologico: si poteva discutere sui criteri del giudizio e sulla verità da proteggere, ma tutti, *engagés e désengagés*, si riconoscevano nell'avvertimento di Brecht: la letteratura sarà esaminata. Chi partecipava a questo esame collettivo, dai toni mortalmente seri e vagamente paranoici, non era disposto ad ammettere che l'attrito fra posizioni diverse si sciogliesse nella coesistenza pacifica, ma esigeva il dialogo e, se necessario, la polemica – in versi o in prosa. La storia della poesia italiana di quegli anni è fatta di discussioni simili: Pasolini contro Sanguineti, Fortini contro Pasolini, Fortini contro Sereni, Fortini contro le nuove avanguardie, Pasolini contro Montale, Montale contro Pasolini, Montale contro le nuove avanguardie, le nuove avanguardie contro il resto del mondo. Anche la critica fatta da chi non scriveva poesia obbediva alla stessa logica. Basta leggere le polemiche che seguirono alla pubblicazione dell'antologia di Mengaldo nel 1978 per capire che la posta in gioco non era la difesa di un gusto o dei poeti amici ingiustamente maltrattati dal critico: la posta in gioco era un'idea della letteratura e della realtà. Per comportarsi così bisognava avere una fiducia solidissima nella propria rilevanza, un'*illusio* che nasceva, come ogni *illusio*, da precise condizioni materiali.

Nell'aprile del 1993, un anno prima che Conte pubblicasse la sua lettera, Fortini aveva raccolto i documenti del suo dibattito più che ventennale con Pasolini. Per un attimo, in una pagina dell'introduzione, si era visto dall'esterno con grande lucidità: «quanto in lui e in me si agitò in quelle occasioni non può non apparire alcunché di incomprensibile, quasi al confine della mania per un giovane di oggi». ² Nel 1993 tutto questo dibattere su poesia, verità e politica come se la poesia avesse un rapporto con i destini generali e contasse davvero qualcosa poteva suonare anacronistico come il rituale di una civiltà scomparsa. Oggi è con questo spirito che i più leggono un libro come *Attraverso Pasolini* e, in generale, i dibattiti di quell'epoca. La poesia italiana entra nella stagione contemporanea della sua storia quando un'atmosfera simile finisce, quando comincia la mutazione politico-antropologica di cui parla Conte e la poesia diventa una cosa povera e inascoltata, una forma di letteratura minore.

² FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. X.

Ci sono due modi per parlare di poesia contemporanea: dall'interno, provando a tracciare la storia e la mappa delle tendenze, o dall'esterno, parlando delle sue condizioni di possibilità, della sua storia sociale. Chi frequenta i dibattiti pubblici che periodicamente agitano il campo sa che la più frequente e praticata delle due maniere, nella forma di lamento per la mancanza di pubblico e di spazi editoriali, è la seconda. Un'insistenza simile va presa come un segno. Ciò che definisce l'ingresso della poesia nella sua stagione contemporanea, prima che un mutamento interno alla letteratura, è un mutamento sociale.

2 1971, 1975, 1979

È noto che il primo annuncio di questo passaggio si trova in *Il pubblico della poesia*, l'antologia che Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli pubblicarono nel 1975 per Lerici assemblando testi pubblicati nei sette anni precedenti da poeti che appartenevano per anagrafe, e a volte solo per anagrafe, alla generazione del Sessantotto.³ *Il pubblico della poesia* si apre col saggio di Berardinelli che annuncia questa discontinuità in forma di intuizione, *Effetti di deriva*. Non è uno scritto analitico: è una sequenza rapsodica di idee che tentano di fissare un processo che stava accadendo nel momento stesso in cui veniva descritto. Ripartire da queste idee significa innanzitutto integrarle e renderle esplicite. Significa anche prendere atto di una soglia: in Italia la poesia entra nella stagione contemporanea della propria storia nel corso degli anni Settanta.

La pubblicazione di *Il pubblico della poesia* si presta a fare da confine in un processo che, come tutte i mutamenti collettivi, è fluido e scivoloso. Volendo scegliere due date di contorno che segnino l'inizio e la fine della fase più vorticoso del mutamento, potremmo indicare il 1971 e il 1979. Nel 1971, a distanza di pochi mesi l'uno dell'altro, escono alcuni libri che annunciano in modi diversi una nuova stagione.⁴ In gennaio il più importante poeta italiano del Novecento pubblica un libro sorprendente. *Satura* rappresenta il tentativo di uscire da una crisi terribile con un rovesciamento. L'autore che aveva adattato al ventesimo secolo la tradizione italiana del lirismo tragico non riesce più a scrivere come negli *Ossi di seppia*, nelle *Occasioni* e nella *Buferà*. Dal 1948 Montale si è trasferito a Milano per lavorare al «Corriere della Sera». L'ultima poesia della *Buferà* è del 1954; una parte consistente del terzo libro è anteriore al periodo milanese. Per circa sei anni Montale non scrive sostanzialmente nulla, poi scrive a sprazzi: *La belle dame sans merci* (che in dattiloscritto è datata 1950-1960), *Botta e risposta I* (iniziata nel 1945 e stampata una prima volta nel 1962),⁵ *Ventaglio per S.F.* (1962), *La casa di Olgiate* (1963), gli *Xenia* (1963-67). Solo nel febbraio del 1968 ricomincia copiosamente. Da quel momento in poi la scrittura si fa rapida, continua e molto diversa da quella precedente, prossima allo stile

3 ALFONSO BERARDINELLI e FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. I più vecchi fra gli autori inclusi erano nati nel 1936 (Ferruccio Brugnaro, Cesare Greppi, Attilio Lolini, Raffaele Perrotta), i più giovani nel 1951 (Eros Alesi, Milo De Angelis).

4 Sull'importanza del 1971 come confine, cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 51-56, in particolare p. 53.

5 ROBERTO ORLANDO, *D'après Botta e risposta I* (*Montale, Satura*), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4^a ser., II/2 (1997), pp. 735-781.

degli articoli che Montale pubblicava in quegli anni sui giornali e al tono della sua conversazione così come si è conservata nelle interviste radiofoniche o televisive. Il lirismo tragico viene sostituito da un registro che oscilla fra la satira e un autobiografismo di tipo nuovo, disincantato e neocrepuscolare.

Negli anni in cui non scrive poesie o scrive poco, Montale fa il giornalista per lavoro. I suoi articoli partono spesso da argomenti di occasione, ma tornano sempre su alcuni temi fissi e, letti come un discorso unitario, sviluppano una riflessione sulla crisi della civiltà nel secondo dopoguerra. Secondo Montale, la società contemporanea ha distrutto le condizioni che permettevano alla cultura umanistica di esistere e ottenere un riconoscimento collettivo: le masse, i consumi, i media, il mercato, la tecnica, la presa di parola generalizzata e dequalificata distruggono «noi, esseri tradizionali, copernicani, classici»⁶ e il valore dell'esperienza soggettiva. Le condizioni che avevano reso possibile la grande arte, la grande musica, i grandi testi del romanzo e della poesia novecenteschi, compresi gli *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera*, sembrano non esistere più. Lo *Zeitgeist* richiede un altro tipo di cultura, meno mediata, meno raffinata: non c'è più tempo per le «lente e meditate letture»,⁷ («la letteratura ha quasi cessato di esistere per l'uomo della strada di Milano o di Londra o di Nuova York»⁸), a maggior ragione per il più fragile, elitario e umanistico dei generi («non parliamo del Poeta, figura che assume oggi caratteri sempre più anacronistici»⁹). Montale entra nel canone proprio nel momento in cui il canone gli appare caduco; i suoi riconoscimenti più importanti coincidono con la stagione del suo scetticismo pubblico nei confronti della cultura, uno scetticismo che si esprime anche al momento della consacrazione definitiva, nel discorso che tiene davanti all'Accademia svedese delle scienze quando riceve il Nobel e che si intitola, emblematicamente, *È ancora possibile la poesia?* Prima che un tentativo di risposta, *Satura* è il segno di una crisi: il tipo di poesia che ha permesso a Montale di diventare Montale, il classicismo modernista di stile tragico che troviamo negli *Ossi*, nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, sembra diventato impraticabile.

Tre mesi dopo *Satura*, nell'aprile del 1971, Pasolini pubblica *Trasumanar e organizzare*. Da tempo ha spostato altrove i suoi interessi creativi: si dedica soprattutto al cinema e alla narrativa, scrive saggi e articoli per i giornali. I suoi testi in versi sono sempre più diaristici, occasionali e sciatti; hanno perso quei segni rituali della poesia (le rime, l'allusione alla misura dell'endecasillabo e alla terzina, l'aggettivazione abbondante), che nella fase precedente erano le marche dello suo stile. Rispetto ai film e a *Petrolio*, sembrano opere minori. In questo senso *La mancanza di richiesta di poesia*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), va letta come una traccia e una testimonianza: «Nessuno ti richiede più

6 EUGENIO MONTALE, *Mutazioni*, in «Corriere della Sera» (13 agosto 1949), poi in *Auto da fè. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966; ora in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 90.

7 EUGENIO MONTALE, *I libri nello scaffale*, in «Corriere della Sera» (24 ottobre 1961), poi in *Auto da fè*, cit., p. 97.

8 EUGENIO MONTALE, *Odradek*, in «Corriere della Sera» (7 agosto 1959), poi *Auto da fè*, cit., ora in *Il secondo mestiere*, cit., p. 125.

9 EUGENIO MONTALE, *L'età del discredito*, in «Corriere della Sera» (22 dicembre 1963), ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. II, p. 2610.

poesia!» | [...] ‘È passato il tuo tempo di poeta...’. ‘Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo’». ¹⁰ Fra *Poesia in forma di rosa e Trasumanar e organizzar*, Pasolini sostanzialmente non scrive versi. Il libro del 1971 è messo insieme a partire dal 1968, proprio come il grosso di *Satura*; e anche se contiene alcuni testi straordinari come *Versi del testamento*, nel complesso è un’opera stanca e tirata via. Pasolini continuava a autorappresentarsi come poeta («il cinema di poesia»), e continuerà a essere chiamato poeta nella più solenne e tragica delle circostanze, cioè nell’orazione che Moravia pronuncia il giorno del funerale, ma di fatto non lo era più. «La prima impressione che si ricava dalla lettura di questi versi», scrive Bandini, «è che il poeta abbia rinunciato all’idea della centralità della poesia». ¹¹ La stessa cosa si può dire di Montale all’altezza di *Satura*. Due autori che avevano poetiche molto diverse e che si detestavano apertamente escono dagli anni del miracolo economico con la stessa convinzione implicita: la poesia è un’arte del passato.

Il libro più bello del 1971, *Viaggio d’inverno* di Bertolucci, esce in maggio, un mese dopo *Trasumanar e organizzar*. È l’opera di un autore della terza generazione che reagisce allo sconvolgimento del campo letterario generato dalla Neoavanguardia: la stessa cosa vale per *Su fondamenti invisibili* di Luzi, che esce in autunno. Fra il 1956 e il 1963, fra l’uscita di *Laborintus*, il primo numero di «il Verri», l’antologia dei Novissimi e il convegno di Palermo, la Neoavanguardia mette in difficoltà gli autori nati fra l’inizio degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti. Paragonati a ciò che si leggeva nell’antologia dei *Novissimi*, certi testi di Bertolucci, Caproni, Sereni, Parronchi, Bigongiari, Luzi, Fortini, Zanzotto, Orelli, Pasolini, Cattafi, Erba o Giudici potevano sembrare invecchiati di colpo. Un gruppo di scrittori più giovani stava tagliando fuori la generazione precedente, la stava facendo sembrare anacronistica. L’antologia di Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* (1969), è un sintomo e un’arma: gli autori della terza e della quarta generazione vengono ridimensionati, quasi annientati («con Luzi, si ha il senso pieno di essere giunti a una stagione terminale, e si volta pagina con assoluta tranquillità»); ¹² le loro opere trattate con sufficienza, come testi epigonali e superati, come «un deprimente tran tran», ¹³ secondo la formula che Alfredo Giuliani userà nella prefazione a alla ristampa dei *Novissimi* nel 2003. Ora: la grandezza di molti dei poeti nati fra l’inizio degli anni Dieci e l’inizio degli anni Venti, fra Bertolucci (1911) e Giudici (1924), dipende anche dal modo in cui questi autori seppero reagire a un cambiamento che minacciava distruggere i due fondamenti della loro poetica – l’impianto lirico dei testi e il rapporto dialettico con la tradizione. Il mutamento nasceva sia dalla logica del campo letterario, cioè dall’accelerazione imposta dalla Neoavanguardia, sia soprattutto dalla realtà, dalla metamorfosi di un paese che in venticinque anni aveva vissuto una guerra mondiale, un cambio di regime, una guerra civile, la ricostruzione, il miracolo economico, lo sviluppo di una società capitalistica di massa, la nascita di un’industria culturale moderna, un’unificazione lin-

¹⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *La mancanza di richiesta di poesia*, in *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, p. 1157.

¹¹ FERNANDO BANDINI, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. LIII.

¹² EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento* [1969], a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. LX.

¹³ ALFREDO GIULIANI, *Prefazione 2003*, in Alfredo Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni ‘60* [1961], Torino, Einaudi, 2003, p. V.

guistica effettiva e, da ultimo, l'inizio del lungo Sessantotto. La poesia doveva trovare il modo di non sembrare arcaica al cospetto di tutto questo. I libri più importanti di Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi, Fortini, Zanzotto e Giudici sono stati scritti a partire dagli anni Sessanta, e sono molto diversi da quelli scritti prima di quella soglia. Autori partiti da posture tradizionali e da un linguaggio modellato sulla letteratura del primo Novecento riescono ad ampliare il registro, ad adeguare le loro prime persone a un'epoca nuova, ad afferrare la realtà. A volte ne nasce una poesia che va oltre la lirica;¹⁴ nella maggioranza dei casi ne nasce una poesia che adegua la lirica a un tempo potenzialmente ostile all'*Erlebnis*.¹⁵ *Viaggio d'inverno* (come *IX Ecloghe*, *Una volta per sempre*, *Nel magna*, *Gli strumenti umani*, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, ma anche *La Beltà*) è uno di questi grandi tentativi di acclimatare la lirica al nuovo tempo. Si tratta di una soluzione riformistica,¹⁶ uguale e contraria alle soluzioni rivoluzionarie della neoavanguardia, ma estranea a ogni conservatorismo o nostalgia. Ha fatto e continua a fare scuola ma è soggetta a crisi, perché richiede una fiducia nella capacità di rendere universale l'esperienza vissuta e un rapporto dialettico con la tradizione, fatto di continuità e di rottura; un rapporto ambivalente, minacciato dalle circostanze e difficile da mantenere, perché più instabile del soggettivismo ingenuo, del conservatorismo puro o della pura distruzione. Dopo *Viaggio d'inverno*, per esempio, Bertolucci fatica a scrivere poesie liriche: la sua scrittura si sposta decisamente sul romanzo in versi, sulla *Camera da letto*. Il libro che prosegue idealmente *Viaggio d'inverno*, *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993), uscirà ventidue anni dopo e sarà epigonale.

Ma un altro libro del 1971 annuncia una nuova stagione letteraria. Oltre a *Trasumanar e organizzar*, Garzanti pubblica *Invettive e licenze* di Dario Bellezza. È il primo esordio presso un editore importante di un autore che per anagrafe apparteneva alla generazione del Sessantotto. La poesia di Bellezza poteva assomigliare a quella di Pasolini e di Penna. Era compattamente egocentrica, come quella di Penna, e chiusa in un solo tema (il desiderio personale e il suo risvolto, l'angoscia); aveva la stessa predilezione di quella di Pasolini per certe forme di *ornatus* (gli aggettivi letterari in posizione epitetica), usate per innalzare un discorso diaristico e trasformarlo in letteratura. Rispetto a Penna, Bellezza non ha un rapporto organico con la tradizione. Rispetto a Pasolini, non possiede né il senso della forma che Pasolini conserva fino a *La religione del mio tempo*, né la volontà di inserire il personaggio-che-dice-io in una totalità politica, sociale, antropologica. L'intero è uno sfondo, non una presenza reale: a Bellezza non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso. La sua poesia perlustra il mare della soggettività, come dice il verso più famoso della raccolta. Un'altra poetessa di poco più giovane, Patrizia Cavalli, avrebbe scelto come titolo e divisa di un suo libro una formula analoga, *L'io singolare proprio mio*.

¹⁴ È la tesi di Enrico Testa. Cfr. ENRICO TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, *Introduzione*.

¹⁵ Cfr. DAMIANO FRASCA, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014.

¹⁶ Cfr. SIMONETTI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, cit., p. 53 e GUIDO MAZZONI, *In dialogo*, a cura di Italo Testa, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 68-79, a p. 78.

Il confine inferiore è dunque il 1971. Quello superiore è il 1979. Nel giugno di quell'anno ha luogo la grande scena-madre che funziona come un rito di passaggio, uno psicodramma collettivo e un'allegoria. Il Festival di Castelporziano apparve subito un evento di rottura, come si capisce leggendo la rassegna stampa di quei giorni. Nei quattro anni successivi avrebbe ispirato un documentario,¹⁷ un saggio¹⁸ e un testo narrativo,¹⁹ e sarebbe rapidamente diventato un topos del dibattito sulla poesia. Ma se il 1971, il 1975 e il 1979 scandiscono i passaggi più significativi del processo, in mezzo cadono altre due cesure. La prima è la pubblicazione di alcune antologie che fanno data: *Poesie e realtà '45-'75* (1977) di Majorino cerca di dare una lettura integralmente politica della poesia italiana del dopoguerra; *Poeti italiani del Novecento* (1977) di Fortini racconta una storia letteraria alternativa a quella proposta dalla neoavanguardia; *La parola innamorata* (1978) di Enzo Di Mauro e Giancarlo Pontiggia dà voce e forma alle tendenze neo-orfiche e neoromantiche dei poeti giovani; *Poesia degli anni Settanta* (1979) di Antonio Porta compendia il decennio. Ma l'antologia più importante di questi anni e di tutto il dopoguerra è *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Pier Vincenzo Mengaldo.²⁰ Concepita come risposta a *Poesia italiana del Novecento* di Sanguineti e fortemente voluta dal direttore editoriale della Mondadori, Vittorio Sereni, è un'opera che fissa il canone. Ancora oggi, quarant'anni dopo, l'immagine della poesia italiana del Novecento che si è imposta nella critica universitaria deve moltissimo a Mengaldo, e debbono moltissimo a Mengaldo sia gli autori del classicismo moderno di inizio Novecento sia i poeti della terza e della quarta generazione, cioè quegli scrittori che Sanguineti aveva cercato di cancellare per far posto alla tradizione dalle prime e dalle seconde avanguardie. Ma nel momento stesso in cui fissa il canone, l'antologia di Mengaldo permette anche di misurare una distanza. L'altro confine decisivo di questi anni è l'uscita dei libri che fanno conoscere o che consacrano alcuni degli autori più significativi, a vario titolo, della generazione del Sessantotto: *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974) di Patrizia Cavalli, *Somiglianze* (1976) di Milo De Angelis, *Il disperso* (1976) di Maurizio Cucchi, *L'ultimo aprile bianco* (1979) di Giuseppe Conte, *Ora serrata retinae* (1980) di Valerio Magrelli – scrittori molto diversi fra loro, ma che sembrano appartenere a un'atmosfera culturale differente sia da quella raccontata da Mengaldo, sia da quella raccontata da Sanguineti. Sono estranei ai gesti delle avanguardie (o li introiettano in partenza per assimilarli e superarli, come fa Magrelli),²¹ e al tempo stesso non sembrano più avere quel senso del passato, quel rapporto organico con la tradizione del Novecento che contraddistingue i poeti nati quarant'anni prima. Sono inoltre estranei ai discorsi che avevano accompagnato la storia della poesia

17 ANDREA ANDERMANN, *Castelporziano. Ostia dei poeti*, 1980.

18 ANTONIO BARBUTO, *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

19 FRANCO CORDELLI, *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983.

20 Su *Parola innamorata* e sulle antologie di Porta e di Mengaldo, cfr. CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 147-156, e EAD., «Come crederci autori?» *Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70-'80. Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti et al., Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77.

21 Il giovane Magrelli frequenta un liceo sperimentale in cui l'avanguardia è diventata già programma scolastico. Cfr. *Ibridazioni*. Intervista a Valerio Magrelli, a cura di Francesca Santucci, in «Le parole e le cose» (6 maggio 2015), <http://www.leparoleelecose.it/?p=18861>.

italiana nel secondo dopoguerra, a cominciare da quei dibattiti sui destini del mondo, del linguaggio, della letteratura che nel 1994 Giuseppe Conte si troverà a rimpiangere. «I poeti della mia generazione non erano meno bravi di quelli del Gruppo 63», scrive Berardinelli nella ristampa di *Il pubblico della poesia*, «ma non si nutrivano di idee».²²

Il Novecento letterario italiano è un secolo breve: il primo a capirlo è stato proprio Berardinelli in *Effetti di deriva*. Finisce negli anni Settanta quando la scolarizzazione di massa, la presa di parola, l'età del narcisismo, la crescita della cultura pop e, di lì a poco, la ristrutturazione dell'editoria cambiano i presupposti sociologici che avevano reso possibile la letteratura del ventesimo secolo. Per quanto riguarda la poesia questa transizione si rivela in un *acting out* incandescente. Il secolo non finisce con un piagnisteo: finisce con l'esplosione di Castelporziano. Benché l'importanza di quei giorni sia stata colta subito, di solito l'evento del Festival viene citato più che compreso. Oggi che abbiamo una trascrizione integrale,²³ se ne può parlare da un'altezza nuova. Il discorso sulla condizione sociale della poesia contemporanea non può che cominciare di qui.

3 COME UN'ALLEGORIA: CASTELPORZIANO

Quello che accadde in quei giorni nasce da molte cause, alcune politiche, altre letterarie. Il festival era stato organizzato dai tre animatori del Beat 72, Ulisse Benedetti, Simone Carella, Franco Cordelli, e sostenuto dall'assessore alla cultura del Comune di Roma, Renato Nicolini.²⁴ Lo spirito del Settantasette era ancora vivo e aleggiava nei comportamenti del pubblico, nel modo di intendere la partecipazione, nell'atmosfera dissacrante e assembleare. Negli anni Settanta si era diffusa la pratica delle letture pubbliche di poesia: il Beat 72, a Roma, ne aveva organizzate molte. Erano il segno di un mutamento culturale: davano espressione alla scoperta del corpo, all'autoesibizione come segno di autenticità, all'autoespressione come diritto primario:

Accanto ai temi del teatro e della musica che erano gli assi portanti dell'attività del Beat a partire dal 70/72, un altro filone che era quello della poesia, anche quello legato strettamente all'avanguardia del gruppo '63, perché, tra l'altro, quello che succedeva in teatro era successo in poesia molto prima, appunto nel '63; quindi cominciammo ad affrontare il discorso sulla poesia, ma la poesia come? I poeti soprattutto. Io metto sempre l'accento sul fatto che nella poesia la cosa più importante sono i poeti, sono le persone, come nel teatro è il corpo dell'attore, l'oggetto-corpo, il soggetto-corpo, anche nella poesia, io sempre cercato di estrarre da questo oggetto letterario, da questo genere letterario, il suo senso, che secondo me risiedeva nei poeti, i poeti sono i detentori della parola. S'è venuta sviluppando, in quegli anni lì, tutta la tematica intorno al corpo, nel teatro si cominciava a discutere di gesto, immagine e parola, e quindi chi poteva essere l'inventore, il nuovo autore della parola teatrale, della parola drammatica? Senz'altro poteva essere il poeta, ma

22 ALFONSO BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio*, in *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Roma, Castelvecchi, 2004, p. 6.

23 SIMONE CARELLA, PAOLA FEBBRARO e SIMONA BARBERINI, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005.

24 *Ivi*, p. 7.

inteso come figura di «manipolatore di parole». Uno dei sensi dell'avanguardia è quello di stare sempre al passo con i tempi, non solo di anticiparli, ma di avere le orecchie ben aperte per sentire quello che succede.²⁵

A creare lo psicodramma contribuisce la voce che al Festival sarebbe stata presente Patti Smith. Il 1979 è l'anno della sua maggior fortuna in Italia: a settembre gli stadi di Bologna e di Firenze si riempiranno per lei. Molti arrivano a Castelporziano perché credono che ci sia anche Patti Smith. Non trovarla li delude e li indispette.²⁶

Fin dall'inizio il pubblico del Festival distrugge le gerarchie. Un'organizzatrice annuncia il nome di uno dei primi poeti, Fabio Garriba; una voce dal pubblico le risponde "Non è vero, è Ugo La Malfa!"; subito dopo parte il primo dei cori "scemo, scemo" che scandiranno la serata.²⁷ Il pubblico reclama la parola; gli organizzatori assicurano che ci sarà un momento in cui il microfono girerà fra tutti, ma fra il terzo e il quarto poeta ufficiale, fra Milo De Angelis e Aldo Piromalli, una ragazza adolescente che parla un italiano dialettale con l'accento strascicato dei freak sale sul palco e prende la parola. Non è prevista dal programma. Gli organizzatori cercano di fermarla, ma lei rivendica il diritto di esprimersi e la folla la appoggia. La ragazza vuole dimostrare due cose: che una lettura di poesia è uno spazio nel quale vige un'orizzontalità assoluta; che i poeti ufficiali non hanno alcuna delega, alcun mandato. A un certo momento arriva a formulare questa idea in forma di concetto: chiede chi sia il giudice supremo, chi prenda la decisione di lasciar parlare alcuni e di negare il microfono agli altri.²⁸ In realtà nei giorni del Festival emerge una linea divisoria che Dario Bellezza coglie non appena sale sul palco e viene accolto dal coro "nudo, nudo":

Non rispettate la poesia, e avete anche il culto della personalità, perché scommetto che se qui ci fosse un altro poeta, per esempio Allen Ginsberg, voi sareste stati zitti in religioso silenzio, dunque siete delle persone volgarissime e immonde. Siete degli stronzi fascisti.²⁹

Il finale del discorso è un topos, ma quello che lo precede è un'osservazione intelligente: le poche star entrate nel circuito dei media vengono ascoltate con indulgenza, gli altri poeti vengono rigettati nella massa, secondo la stessa logica leaderistica, inconsciamente e ferocemente maggioritaria, che governava (che governa) le assemblee. Bellezza è anche il primo dei poeti ufficiali a sfidare il pubblico per rivendicare una separatezza. Quando sale sul palco viene accolto con qualche applauso, qualche fischio, qualche coro ma soprattutto con ironia e indifferenza. Mentre sta leggendo, un tizio sale sul palco e si denuda fra gli applausi. Bellezza si atteggia come se si considerasse importante:

²⁵ *Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia*. Intervista a Simone Carella, a cura di Alessandra Vanzi, in «il manifesto» (1 novembre 2014).

²⁶ «Si era creato questo equivoco di Patti Smith», ricorda Carella, «perché tra gli altri poeti io avevo invitato anche lei, come poeta, l'altro giorno ho ritrovato una sua lunghissima e bellissima lettera (indirizzata a me al femminile perché firmandomi io Simone aveva pensato che fossi una donna) in cui mi diceva 'Dear Madame mi dispiace ma non posso venire perché sono impegnata in un tour', insomma alcuni protestarono perché volevano sentire lei, noi non volevamo prendere in giro nessuno» (*ivi*).

²⁷ CARELLA, FEBBRARO e BARBERINI, *Il romanzo di Castelporziano*, cit., p. 15 ss.

²⁸ *Ivi*, p. 22.

²⁹ *Ivi*, p. 27.

per il pubblico è uno qualsiasi. Pensa di ingraziarsi la folla ostentando la propria fragilità e chiedendo attenzione («i poeti vanno incoraggiati, vanno applauditi anche se non vi piacciono le loro poesie. Dovete applaudire»), ma il pubblico è ostile o perplesso. A quel punto Bellezza lo sfida («e allora fischiate!») e viene preso in parola: partono fischi pesanti, si alza il coro «scemo, scemo».

Il secondo giorno entropia e dissacrazione dilagano: il microfono viene preso da poeti non iscritti a parlare; a un certo punto qualcuno prepara un minestrone collettivo che si prende il centro della scena e eclissa le letture. Alla fine della giornata viene letto un documento del gruppo Guida Poetica Italiana, che figura tra i promotori del festival. Si dice che è stato giusto chiamare i poeti stranieri, perché questa era l'occasione per smitizzarli, mentre «i poeti [italiani] annunciati ufficialmente, tranne due o tre, non rappresentano nessuno e questa occasione è stata un'ottima occasione per ricordarglielo».³⁰ Poco prima un ragazzo era salito sul palco e si era preso il microfono per dire che il minestrone era pronto, ma poi aveva voluto esprimersi, come tutti («oh, visto che ci ho in mano il microfono voglio dire alcune cose»), ed era stato molto più icastico:

Io son venuto qua perché c'era Patti Smith e non l'ho trovata, e vengo qua e trovo i poeti che mi dicono le poesie. Ma io della poesia non me ne f... Andate affanculo tutti, mi avete rotto il cazzo. Smettela, finitela, stronzi! Non capite un cazzo voi.

Il terzo giorno è il più tranquillo: Allen Ginsberg conduce la serata come un presentatore, placa la folla con la propria autorità, secondo la logica che Bellezza aveva esposto due giorni prima e che assicura una forma di ordine. Le letture procedono in modo relativamente calmo, interrotte solo da documenti politici collettivi. Molti lamentano che gli organizzatori non abbiano previsto «la nostra esigenza di esprimerci ciascuno in questo nostro incontro come e secondo la nostra esigenza di esseri umani»:³¹

Ci teniamo a dire a tutti ad alta voce che i veri momenti creativi più veramente genuini e di ricerca della vera poesia nelle due sere trascorse qui sono stati rappresentati dagli interventi della ragazza napoletana diciassettenne, piccola, bruttina, indosso uno slip e una maglietta bianca, gli occhi fissi e strafatta, che dice: tengo le vibrazioni e devo comunicare le mie vibrazioni! [...] La seconda sera, la partecipazione più veramente genuina e collettiva alla poesia si è avuta con l'occupazione del palcoscenico da parte di tutti con il minestrone... atto simbolico... di denuncia... delle contraddizioni più vistose!³²

Ma l'episodio più citato fra quelli accaduti nei giorni del Festival, quello che diventa una facile allegoria, è il crollo del palco. Fin dal primo giorno il pubblico comincia a salirci sopra; gli organizzatori si accorgono subito che non può reggere e più volte invitano il pubblico a scendere, ma ciò non accade – finché la struttura, alla fine, non si accascia placidamente sulla sabbia.

³⁰ *Ivi*, p. 115.

³¹ *Ivi*, p. 138.

³² *Ivi*, p. 139.

4 LA CRISI DEL RUOLO

Come una specie di grande scena primaria che avviene in un'unità di luogo, di tempo e di azione, i tre giorni di Castelporziano definiscono il profilo sociologico della poesia contemporanea con una forza sintomatica e anticipatoria che si riverbera sui decenni successivi. Se la si scompone, si ricavano i tratti fondamentali del campo letterario di cui stiamo parlando. Che cosa si rivela a Castelporziano?

Quattro anni prima, nel brano più famoso di *Effetti di deriva*, Berardinelli rifletteva sulla crisi della poesia considerata come sistema:

Ciò che comunque e irreparabilmente è venuta meno è l'unitarietà di prospettiva: l'omogenea e largamente prevedibile tabella di marcia col conforto della quale gruppi e tendenze si sono fino agli anni Sessanta succeduti e combattuti. Il *campo* letterario è cioè ormai disgregato. Sta progressivamente venendo meno quella particolare forma di coscienza storica che specificatamente lo strutturava. Gli autori non hanno più sotto il propri piedi un terreno relativamente compatto, per quanto accidentato e qua e là franoso, su cui sfidarsi, combattersi, discutere a partire da qualcosa e in vista di qualcosa. Dare conto più esattamente dell'estensione e della profondità di questo fenomeno di sgretolamento di una *tradizione*, di un *campo* e di un *ruolo* (anche solo ideologico) vorrebbe dire disporre di una serie cospicua di analisi, ancora in massima parte da compiere, sul complesso di dissoluzioni-ristrutturazioni che hanno negli ultimi anni investito da noi l'intera sfera sovrastrutturale.³³

Il più vistoso di questi tre sgretolamenti è quello del ruolo. Si tratta di una crisi esterna e interna. Esternamente la poesia perde importanza nell'economia generale della comunicazione. Uno dei fenomeni culturali più importanti della seconda metà del Novecento è la nascita della cultura pop, cioè di una nuova cultura umanistica, un sistema di autori, opere, canoni e generi nato dalla comunicazione di massa (cinema commerciale, televisione, fumetti, musica rock, giornali, moda, pubblicità, e poi internet, videogiochi, flusso mediatico diffuso) che sovrappone alla cultura umanistica tradizionale generando conflitti e mescolanze. La cultura pop possiede una forma d'arte che, sotto molti aspetti, assorbe e svuota il ruolo della poesia. A partire dalla fine degli anni Sessanta la musica rock si appropria della funzione lirica.³⁴ Una parte del pubblico del Festival era venuto a Castelporziano per vedere Patti Smith; un'altra parte era venuta per ascoltare delle figure ibride come i poeti *beat* americani. ù

Ma se la crisi esterna è l'aspetto più visibile, la crisi interna è altrettanto significativa. Le arti moderne funzionano secondo lo stesso meccanismo triangolare che, secondo Weber, regola il funzionamento delle religioni: come la parola dei profeti viene interpretata dai sacerdoti e giunge ai fedeli, così le opere degli autori vengono mediate dalle istituzioni

33 ALFONSO BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lericci, 1975, pp. 7-29, alle pp. 15-16.

34 Ne ho parlato estesamente qui: GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 221 ss.

dell'arte (critica, scuole, musei, editoria, apparati distributivi) e giungono al pubblico.³⁵ A metà degli anni Settanta diventa chiaro che il campo della poesia non è più fatto in questo modo. Il triangolo è diventato una linea, un sistema dentro il quale vige una logica orizzontale. Per un verso, gli autori e il pubblico sono le stesse persone: i lettori o ascoltatori sono a propria volta aspiranti poeti; gli spettatori di Castelporziano sentono di avere il diritto di salire sul palco. In poesia la distanza che il lettore o l'ascoltatore percepisce fra sé e l'autore diventa minima o nulla. Nella musica rock invece è massima: «nella storia dell'umanità non c'è stato nulla, dopo la divinizzazione dei faraoni nell'antico Egitto, di paragonabile al culto che la gioventù europea e americana dedica alle rockstar».³⁶ Per un altro verso, le mediazioni si sono indebolite: i giudizi della critica (o, nel caso di Castelporziano, le scelte degli organizzatori) contano poco o nulla; il filtro dei corpi intermedi sta venendo meno. Il pubblico della poesia si è allargato, si è fatto eterogeneo e ha assunto un atteggiamento nuovo: alla poesia non chiede più comprensione intellettuale, significati e dibattito; chiede soprattutto autoespressione, immedesimazione e spettacolo. Stanno nascendo nuove figure di poeta e nuovi circuiti di divulgazione delle opere.

È stato Benjamin a fissare l'evento che definisce la condizione oggettiva del poeta moderno, nelle prime pagine del suo saggio su Baudelaire: *I fiori del male* sono stati uno degli ultimi libri importanti di poesia ad aver avuto un successo di pubblico, mentre nella seconda metà dell'Ottocento la borghesia avrebbe progressivamente tolto il mandato sociale ai poeti.³⁷ 'Mandato sociale' è una formula che rimanda alla teoria leninista delle avanguardie esterne, all'idea che un gruppo separato di intellettuali possa rappresentare una classe se, e solo se, è investito di un'autorità. Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la poesia, anticipando il destino della letteratura *d'essai* e della cultura umanistica in generale, perde questa autorità. In Italia i primi scrittori a registrare il nuovo stato di cose sono i poeti della generazione nata negli anni Ottanta dell'Ottocento, la prima autenticamente moderna, come Palazzeschi («Infine io ò pienamente ragione, | i tempi sono molto cambiati, | gli uomini non dimandano | più nulla dai poeti, | e lasciatemi divertire»)³⁸ e Gozzano («io mi vergogno, | sì, mi vergogno di essere un poeta»)³⁹. Ma proprio quando Palazzeschi e Gozzano pubblicano i loro versi, il tasso di analfabetismo registrato dal censimento del 1911 tocca il 46%. Un documento statistico pubblicato sulla «Nuova Antologia» nello stesso anno calcola che circa un terzo degli alfabetizzati

35 Cfr. NATHALIE HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 1998, p. 56 ss. Nathalie Heinich si richiama all'analisi della sociologia weberiana della religione sviluppata da Bourdieu (PIERRE BOURDIEU, *Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*, in «Archives européennes de sociologie», XII/1 (1971), pp. 3-21). Cfr. anche EDUARDO DE LA FUENTE, *La filosofia weberiana del profeta e il compositore d'avanguardia*, in «Rassegna italiana di sociologia», XLII/4 (2001), pp. 513-540.

36 MICHEL HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari* [1998], Milano, Bompiani, 1999, p. 85.

37 WALTER BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [1939-1940], in *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 853-854.

38 ALDO PALAZZESCHI, *E lasciatemi divertire! (Canzonetta)*, in *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, ora in *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 238. Cito dall'edizione 1910 di *L'incendiario*. La poesia verrà leggermente riscritta a cominciare dal titolo, che diventerà *Lasciatemi divertire*.

39 GUIDO GOZZANO, *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, in *I colloqui*, Milano, Treves, 1911 ora in *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 178.

sia in realtà semianalfabeta.⁴⁰ In un contesto simile, chi è in grado di scrivere e pubblicare un libro conserva un prestigio sociale indubitabile e la perdita di mandato presso il pubblico che legge non scalfisce il suo oggettivo privilegio: quella di primo Novecento è ancora una società dei notabili. E lo è anche quella in cui si sviluppano i dibattiti letterari del secondo dopoguerra: nel 1961 (cioè nel centenario dell'unità di Italia, che 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%.⁴¹ 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.⁴² 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. Se il mandato sociale si basa su una forma di delega simile a quella che vige nella rappresentanza politica, a partire da metà degli anni Settanta la delega viene ritirata e viene sostituita da un meccanismo che assomiglia a quello delle situazioni assembleari e poi dei social network: una massa nebulosa di prese di parola individuali, che si rappresentano come tendenzialmente paritarie, sovrastata da poche star riconosciute. Castelporziano dice questo. La storia dei decenni successivi accentuerà un simile stato di cose.

40 *Suffragio universale e analfabetismo. Appunti statistici*, in «Nuova Antologia», 5^a ser., CLIII/946 (1911), pp. 330-338. Il calcolo è fatto in vista delle elezioni a suffragio universale maschile che si sarebbero tenute nel 1913 e riguarda gli uomini, non le donne. Alla fine il risultato complessivo del calcolo è «3 milioni e mezzo di elettori istruiti contro più di 5 milioni di elettori analfabeti o quasi». Ma poi si aggiunge «Ed è questa l'ipotesi più favorevole: in realtà il rapporto fra istruiti e non istruiti sarà peggiore» (*ivi*, p. 333).

41 ISTAT, *L'Italia in 150 anni. Sommario di statistiche storiche 1861-2010*, 2011, http://www3.istat.it/dati/catalogo/20120118_00/, capitolo 7 (*L'istruzione*).

42 Guanda apre una collana di poesia molto prolifica, diretta da Giovanni Raboni; le collane dei editori grandi e medi si aprono agli esordienti o ai semiesordienti: Bellezza pubblica per Garzanti, Cucchi per lo Specchio, Cavalli per la collana bianca Einaudi, Magrelli per Feltrinelli.

5 IL CAMPO DISGREGATO

La crisi del ruolo si accompagna alla crisi del campo e della tradizione. Per le abitudini della critica italiana, l'antologia come genere avrebbe dovuto produrre una storia o una mappa. Quelle di Sanguineti, Fortini e Mengaldo, per esempio, mantengono ancora l'impianto genealogico o topografico che discende dalla tradizione storicistica: pensano in termini di linee, correnti, tendenze, famiglie. Berardinelli dichiara in partenza che questo schema non si applica ai poeti della sua generazione: la poesia contemporanea è diventata anarchica e segue la logica del 'tutto può andar bene':

Tutta una serie di varianti poetiche della nostra storia letteraria recente tornano dunque simultaneamente: in apparenza senza contraddirsi, comunque senza volersi escludere a vicenda in linea di principio.⁴³

Pochi anni dopo Fortini e Mengaldo pubblicano gli ultimi due tentativi autorevoli di costruire una storia e una mappa della poesia del Novecento; da quel momento in poi sarebbe diventato sempre più difficile proporre letture unitarie. Nei trent'anni successivi abbondano i tentativi parziali, tendenziosi e idiosincratici, gli "elenchi telefonici", secondo una formula di Sanguineti, o i "cataloghi delle letture preferite",⁴⁴ mentre i tentativi di mappa o di storia complessiva non si guadagnano l'autorevolezza che si era guadagnata la ricostruzione di Mengaldo⁴⁵ – fino a quando, nel 2005, i curatori della più vasta antologia di poesia contemporanea oggi disponibile trovano in Blanchot la formula metaforica che definisce il modo in cui il genere appare oggi: parola plurale.⁴⁶ Ma che cosa significa pluralità?

Se la molteplicità conflittuale è la legge interna di ogni sistema, nei domini simbolici le forze si dispongono a comporre un campo. Nel 1975 'campo' era una di quelle parole che giravano nell'aria e davano forma a un'atmosfera culturale. Bourdieu stava elaborando il suo concetto di campo, quello che avrebbe trovato l'applicazione più persuasiva in uno dei capolavori della sociologia di secondo Novecento, *La distinzione* (1979). «C'è campo quando c'è effetto di campo», scrive Bourdieu: un fenomeno sociale forma un campo quando le parti che lo compongono non si possono pensare separatamente, ovvero quando gli attori del sistema si trovano legati da relazioni oggettive che penetrano nelle loro coscienze e prima ancora nel loro inconscio.⁴⁷ È indubitabile che, fino agli anni Settanta, la poesia italiana formasse un campo: il numero relativamente ristretto dei partecipanti, il numero relativamente ridotto dei luoghi in cui si pubblicava e si recensiva

43 BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, cit., p. 25.

44 GIOVANNI PALMIERI, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, in «Il Verri», XLII/2-3 (1997), p. 162. Cfr. anche CROCCO, *La poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 154 ss.

45 Per una storia delle antologie recenti, cfr. PALMIERI, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, cit.; STEFANO VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova corrente», LI/133 (2004); NICCOLÒ SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», I (2006), p. 90; CROCCO, *La poesia italiana del Novecento*, cit. e EAD., «Come crederci autori?», cit.

46 GIANCARLO ALFANO et al. (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005.

47 Cfr. PIERRE BOURDIEU e LOÏC J. D. WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 76.

rendevano possibile, anzi necessario pensarsi in rapporto a una rete mobile di posizioni. Oltre all'elemento demografico, ciò che faceva della poesia un campo era la battaglia delle poetiche. Fra il 1945 e gli anni Settanta questo conflitto era stato condotto quasi sempre in nome della politica. L'atteggiamento che Brecht aveva fissato mirabilmente in *La letteratura sarà esaminata* ha dato forma al gesto tipico delle discussioni letterarie di quell'epoca: Montale in *Piccolo testamento* («Ognuno riconosce i suoi»),⁴⁸ Pasolini in molti dei suoi testi, Luzi in *Presso il Bisenzio* («Tu? Non sei dei nostri. | Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta»),⁴⁹ Fortini in *Traducendo Brecht* («Fra quello dei nemici | scrivi anche il tuo nome [...]. | La poesia | non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»),⁵⁰ Sereni in *Un sogno* («Hai tu fatto - | ringhiava - la tua scelta ideologica?»)⁵¹ e *Un posto di vacanza*, Sanguineti in *Purgatorio de l'Inferno* («perché |vivi, tu? e dicevano: come ti giustifichi? |dicevano: ma ti giustifichi, tu?»)⁵² cercano di legittimare la propria posizione e il privilegio di scrivere poesie al cospetto delle differenze di classe, dei conflitti cosmico-storici, della politica e della storia. È un gesto che oggi cogliamo bene anche perché ci suona anacronistico. Uno dei primi a dirlo chiaramente fu Fortini all'inizio degli anni Novanta, nella prefazione a *Attraverso Pasolini*, come abbiamo visto.⁵³ L'obbligo di rendere conto al cospetto della politica e dunque della verità rendeva necessario pensare le proprie scelte letterarie in relazione alle altre scelte possibili, nella convinzione che esistesse uno e un solo modo corretto, politicamente giusto, di scrivere poesia. «Aveva torto e non avevo ragione», recita l'incipit di *Attraverso Pasolini*.⁵⁴ Le discussioni letterarie di quest'epoca si fondano sull'idea che non esistano una differenza incommensurabile di gusti, due idiosincrasie o due mondi entrambi legittimi e parziali, ma un torto e una ragione. E prima ancora che cominciasse l'epoca della politicizzazione della letteratura, l'effetto di campo era generato dallo storicismo normativo implicito nell'estetica moderna, cioè dall'idea che l'arte giusta sia quella che rimane all'altezza dei tempi e si muove insieme allo *Zeitgeist*. È una logica che vige da quando crolla l'apparato atemporale del classicismo premoderno e che si mostra in modo esplicito a metà dell'Ottocento, fra gli scritti sull'arte di Baudelaire e gli scritti di poetica di Rimbaud. Le prime avanguardie e l'ala radicale del modernismo la trasformano in programma: quando Marinetti rivendica il disinteresse per l'arte del passato⁵⁵ o quando Pound sostiene che non si

48 EUGENIO MONTALE, *Piccolo testamento*, in *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, poi in *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 267.

49 MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, in *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, ora in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 317.

50 FRANCO FORTINI, *Traducendo Brecht*, in FRANCO FORTINI, *Una volta per sempre. 1958-1962*, Milano, Mondadori, 1963, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 238.

51 VITTORIO SERENI, *Un sogno*, in *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1965, p. 159.

52 EDOARDO SANGUINETI, *Purgatorio de l'Inferno. XVII poesie, 1960-1963*, 17, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 90.

53 FORTINI, *Attraverso Pasolini*, cit., p. X.

54 *Ivi*, p. VII.

55 «Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del Futurismo* [1909], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1990).

può scrivere con uno stile vecchio di vent'anni,⁵⁶ il culto estetico della novità trova il suo compimento rigoroso. Negli anni di cui stiamo parlando, la sua riscrittura più radicale si trova nell'*Introduzione* di Alfredo Giuliani ai *Novissimi*: la poesia non può essere vera se non è contemporanea; compito della critica è distinguere fra ciò che si mostra all'altezza dei tempi, per usare la metafora su cui si fonda ogni storicismo, e ciò che resta al di sotto di questa altezza;⁵⁷ non può esistere una coesistenza pacifica di forme differenti. È ancora scontato per Giuliani che la letteratura si comporti oggettivamente come un campo.

La generazione del Sessantotto sembra invece appartenere a una storia diversa: famiglie poetiche differenti convivono senza contraddirsi; si ha l'impressione che tutto possa andar bene, perché non c'è alcun imperativo etico-politico che trascenda il desiderio individuale di essere come si è e di esprimersi come si è. Nella prefazione del 2004 Berardinelli riscrive le idee del 1975 con altra consapevolezza teorica:

L'idea centrale era questa: non è vero che in ogni situazione storica esista una e una sola tendenza giusta in letteratura, come avevano creduto in fondo sia gli *engagés* sia gli avanguardisti.⁵⁸

È lo stato di cose che Arthur Danto descrive in *Dopo la fine dell'arte*: sparisce la freccia del tempo, viene meno l'idea che alcune maniere siano autenticamente contemporanee, mentre altre sono arretrate, fuori dalla cinta della storia, vecchie.⁵⁹ Si dissolve l'idea moderna di un'arte che inseguie con rigore la novità, e a maggior ragione di un'arte che prepara o accompagna la rivoluzione;⁶⁰ al suo posto si instaura una molteplicità orizzontale e senza sbocco. A partire dagli anni Settanta la poesia italiana ha progressivamente perduto il legame con gli imperativi etici ed estetici che unificavano la discussione sulla letteratura e la percezione dei testi nei decenni precedenti. Sono scomparsi o tendono a scomparire i negoziati fra ministri degli esteri di Stati avversari, la coesistenza diventa pacifica, non si sente più il bisogno di discutere, si accetta l'eterogeneità senza guerreggiare. Restano sacche di conflittualità avanguardistica (il Gruppo 93, GAMMM, alcune autrici e alcuni autori isolati), ma la nuova legge del sistema è il *cuius regio eius religio*, la compresenza di nicchie relativamente chiuse e indifferenti. Perché questo passaggio?

La ragione cui finora abbiamo accennato è intellettuale: vengono meno gli imperativi che avevano tenuto insieme il campo rimandando a delle verità che dovevano valere per tutti, e in particolare l'obbligo di giustificare la propria scrittura al cospetto della politica o della storia. La forma del dibattito letterario è profondamente cambiata: se le discussioni degli anni Cinquanta e Sessanta avevano per lo più forme rigide e strutturate (potremmo dire 'di Stato' volendo riusare la metafora di Giuseppe Conte), a partire dagli anni Ottanta le discussioni diventano fluide, mobili e aggrovigliate; la fedeltà a un'idea, le amicizie personali, le solidarietà di cordata si sovrappongono, si mescolano e formano

56 «No good poetry is ever written in a manner twenty years old» (EZRA POUND, *A Retrospect (1913-1918)*, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, p. 11).

57 ALFREDO GIULIANI, *Introduzione* [1961], in GIULIANI, *I novissimi*, cit., p. 15.

58 BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio*, cit., p. 7.

59 ARTHUR DANTO, *Dopo la fine dell'arte* [1997], Milano, Bruno Mondadori, 2008. La «cinta della storia» è una citazione di Hegel.

60 LAURENT JENNY, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

insiemi contorti.⁶¹ Continuano a sussistere dei momenti di dibattito costruiti attorno a categorie rigide e imparentate con la tradizione delle avanguardie, come il convegno di Lecce del 1987, i testi di poetica che accompagnano il Gruppo 93 o GAMMM o l'introduzione di Ostuni all'antologia *Poeti italiani degli anni Zero* (2010); ma la tendenza prevalente è quella a non discutere, a rimanere nella propria bolla, a non aggredire l'avversario, sia perché le cordate che si confrontano hanno sempre meno elementi comuni per dialogare o anche solo per scontrarsi a parole, sia perché sembra venuto meno l'obbligo di discutere. La letteratura non viene esaminata, non deve rendere conto: è giustificata *a priori* dalla logica del nostro tempo, per il quale l'autoespressione è un'attività pacifica, un diritto. Non è ovvio che debba tendere a qualcosa se non all'esibizione dell'io al cospetto degli altri, al puro riconoscimento personale. Ma al di sotto e intorno a questa ragione teorica ce n'è una pratica e sociale: il campo si disgrega perché si allarga, perché aumenta la quantità e l'eterogeneità dei partecipanti.

6 SOCIOLOGIA DELLA POESIA CONTEMPORANEA

Negli ultimi quattro decenni i tratti di fondo della poesia contemporanea considerata come sistema sono rimasti quelli che si rivelano fra il 1971 e il 1979. I mutamenti che hanno avuto luogo in questo tempo hanno rafforzato i processi emersi negli anni Settanta. Le trasformazioni più importanti sono legate alla crisi dell'editoria, alla diffusione progressiva delle letture pubbliche, al rapporto con la musica rock e alla nascita di internet.

La ristrutturazione editoriale che ha luogo a partire dagli anni Ottanta e la crisi delle collane storiche che ha luogo a partire dagli anni Novanta tolgono prestigio e autorevolezza alla sede di pubblicazione di un libro. Oggi il nome dell'editore e della collana conta molto meno di quarant'anni fa. Se fra il 1971 e il 1980 l'uscita presso Garzanti, Einaudi, Guanda, Mondadori o Feltrinelli di due ventisetenni (Bellezza, Cavalli), di un venticinquenne (De Angelis), di un trentunenne (Cucchi) o di un ventitreenne (Magrelli) dava a questi autori un consistente vantaggio competitivo sui coetanei in termini di visibilità e di credito, oggi non è più così. Negli anni Zero e Dieci del ventunesimo secolo Temporelli, Dapunt, Rondoni o Pellegatta (l'età media delle prime pubblicazioni importanti si è alzata per tutti) non hanno tratto lo stesso tipo di vantaggio dall'uscita nella Bianca Einaudi o nello Specchio: qualunque cosa si pensi della loro opera, chi conosce la poesia contemporanea sa che di loro si parla poco. Il campo editoriale è diventato sempre più anarchico e disperso. Anche i circuiti di distribuzione sono cambiati: i volumi che finiscono davvero in libreria sono pochi; pochissime le librerie che ospitano la poesia strettamente contemporanea, e non soltanto i classici o la poesia del repertorio *midcult* (Gibran, Hikmet, Merini); la compravendita dei libri passa per lo più dal circuito on line, e in generale la poesia non viene comprata e venduta: viene distribuita a mano dall'autore

⁶¹ Cfr. TOMMASO OTTONIERI, *Interventi preordinati e discussione (III)*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*. Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, pp. 167-169. Sulle discussioni letterarie più recenti, cfr. GILDA POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

all'interno di un circuito fatto di altri autori e di critici specializzati. In questo senso le letture pubbliche, i reading, hanno assunto un ruolo di supplenza. Chi le frequenta sa che sempre più spesso gli autori vengono conosciuti e giudicati sulla base della sola lettura pubblica, come se l'originale fosse il reading e non il testo stampato sulla carta, spesso difficile da trovare, col quale la lettura a alta voce intrattiene un rapporto mediato. E se è vero che alcuni poeti hanno spostato il baricentro della loro opera verso l'oralità e trattano la performance come se fosse il testo vero, il 95% della poesia italiana contemporanea continua a nascere sotto forma di parola scritta. Nella maggior parte dei casi il reading è un derivato, una trasposizione, come il film ricavato da un romanzo.

Anche la concorrenza simbolica della musica rock è cresciuta. Ciò che un tempo suonava come una provocazione oggi viene ripetuto in forme iperboliche («De André [...], questo artista meraviglioso, che continuo a considerare il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni»),⁶² mentre capita sempre più spesso che i manuali di letteratura per le scuole secondarie superiori affianchino i cantautori ai poeti. Del resto le generazioni nate a partire dagli anni Quaranta sono culturalmente bilingui: si sono formate sulla cultura umanistica tradizionale e, insieme, sulla cultura pop; anzi, nel corso della vita la cultura pop precede la cultura tradizionale, perché quasi sempre coloro che non provengono da famiglie di intellettuali assorbono la prima con anni di anticipo rispetto alla seconda. Ma l'evento che segna il passaggio più importante nei rapporti simbolici fra poesia e musica rock è il Nobel per la letteratura attribuito nel 2016 a Bob Dylan. Non sempre il flusso di discorsi che l'hanno accompagnato si è soffermato sull'essenziale. Non è interessante discutere sul carattere di arte della musica rock (è molto difficile sostenere il contrario nel 2017), mentre è interessante riflettere sul significato sociologico di un riconoscimento simile. Il punto essenziale mi sembra questo: mentre di solito il premio Nobel per la letteratura premia autori conosciuti in nicchie minime (Müller o Tranströmer, per rimanere ad alcuni vincitori degli ultimi dieci anni) o in nicchie di media grandezza (Mo Yan, Munro, Ishiguro), tutti o quasi conoscono il nome di Bob Dylan. La scolarizzazione di massa e l'aumento del numero di persone che accedono al consumo di cultura si accompagna alla crescita di una produzione *masscult* e *midcult*. Nell'evoluzione del romanzo e delle arti figurative, la nascita di sfere sociologiche relativamente separate ha una storia di lunga durata e assume una forma molto precisa nella seconda metà dell'Ottocento, quando le opere destinate al mercato e le opere destinate al pubblico d'avanguardia finiscono in segmenti opposti e conflittuali del campo letterario.⁶³ Ma se il romanzo, cioè il genere letterario più popolare e più venduto, sviluppa una filiera *masscult* e *midcult* pervasiva e riconoscibile, la poesia non ha seguito presso il pubblico largo e diventa un'arte di nicchia tendenzialmente *highbrow*. Pur avendo una diffusione più ampia dei testi considerati canonici, gli esempi di poesia *lowbrow* e *middlebrow* sono complessivamente pochi e non

62 FERNANDA PIVANO, *The Beat Goes On*, Milano, Mondadori, 2004. Citato in ANDREA CORTELESSA, *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni?*, in «alfabet2», 11/13 (2011), p. 31, ripreso il 26 ottobre su «Le parole e le cose» col titolo *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni? Il culto per Fabrizio De André nell'Italia contemporanea*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=1630>.

63 Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte* [1992 e 1998], Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 116 ss. Su *masscult* e *midcult* in un regime di consumo culturale di massa, cfr. DWIGHT MACDONALD, *Masscult e midcult* [1960], Roma, E/O, 2002.

producono effetti paragonabili a quelli dei loro corrispettivi nel genere del romanzo. In questo senso, i testi della musica pop e rock coprono un vuoto nel sistema letterario: sono l'equivalente del *masscult* e del *midcult* in poesia. Considerati come semplici testi, le opere di Dylan rappresentano questo; e anche se li si considera integralmente, la loro posizione nel sistema della cultura non muta.

Ma il cambiamento più importante che la poesia ha conosciuto negli ultimi vent'anni è legato alla nascita di internet. La rete ha modificato profondamente il modo di rendere pubbliche e le opere e di discuterne. Lo ha fatto in due momenti – con la nascita dei siti letterari e con la nascita dei social network. I siti emergono sulla scena pubblica fra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Zero: l'evento decisivo è la comparsa, nel marzo del 2003, di «Nazione Indiana», che, fino alla fine degli anni Zero, è stato il sito più letto e a suo modo il più autorevole.⁶⁴ La stagione eroica dei primi siti culturali introduce nel dibattito stili e pratiche che nell'età dell'oro dell'*engagement* letterario, fra il dopoguerra e gli anni Settanta, sarebbero stati inconcepibili. La seconda ondata, quella cui appartengono «Minimamoralia» (nato nel giugno del 2009), «Doppiozero» (febbraio 2011) e «Le parole e le cose» (settembre 2011), avrebbe in parte disciplinato il flusso che «Nazione Indiana» mostrava in purezza, come se l'orizzontalità assoluta che a Castelporziano si era rivelata a parole avesse preso forma scritta. Molte cose colpivano nei dibattiti on line degli anni Zero. Innanzitutto la mancanza di maniere: accadeva spesso che gli scrittori e i critici si delegittimassero, si insultassero e si trollassero reciprocamente; tutti si davano del tu a prescindere; la discussione procedeva per microconflitti e microaccordi, per fraintendimenti sistematici, per equivoci – scrittori conosciuti discutevano con perfetti sconosciuti, magari eteronimi, e ne uscivano distrutti; persone che avevano una firma si scontravano con personaggi dal nickname idiota che potevano tranquillamente avere sedici anni, e a volte li avevano davvero; le amicizie e inimicizie si formavano e si rompevano in modo fluido e spregiudicato; le affinità letterarie e politiche sembravano contare tanto quanto gli interessi, le convenienze, i legami personali. La *dépense* era estrema: alcuni dibattiti duravano per giorni, come se gli interlocutori non avessero nulla da fare nella vita. Qualche anno dopo i social network avrebbero normalizzato questo sentimento del tempo, ma all'epoca un simile modo di fare e di sprecarsi era nuovo, era d'avanguardia. È probabile che in nessun'altra epoca della storia culturale di questo paese si siano lette così tante cazzate tutte insieme. Cazzate è un termine tecnico: rimanda alla riflessione di Harry Frankfurt sulla logica della discussione culturale contemporanea, che è destinata a moltiplicare le idee approssimative, i concetti generali rozzi, in un'epoca nella quale la divisione del lavoro, la complessità e l'aumento delle conoscenze specialistiche rendono impossibile cogliere ragionevolmente il senso dell'intero.⁶⁵ Nel caso dei primi siti internet, e in particolare di «Nazione Indiana», il tasso di cazzate era mantenuto alto dal fatto che la rete ha dato voce a quella presa di parola generalizzata che è uno

64 FRANCESCO GUGLIERI e MICHELE SISTO, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», LXI/22 (2010), pp. 153-174; POLICASTRO, *Polemiche letterarie*, cit.; GHERARDO BORTOLOTTI, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova Prosa», LXIV (2014), pp. 77-146; ANDREA LOMBARDI, *L'esperienza di «Nazione Indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XIX (2016), pp. 47-66.

65 HARRY FRANKFURT, *Stronzate. Un saggio filosofico* [1986], Milano, Rizzoli, 2005.

dei lasciti permanenti del Sessantotto perché, contrariamente alle ipotesi rivoluzionarie uscite sconfitte nel corso degli anni Settanta, appartiene per intero alla logica dell'individualismo liberale, e in qualche modo la adempie.⁶⁶ Sui siti culturali si poteva e si può discutere di Proust, di idealismo tedesco o di Wallace Stevens con chi non ha mai letto Proust, gli idealisti tedeschi o Wallace Stevens, e tuttavia pretende di avere un'opinione: poche cose come internet hanno dato così eloquentemente ragione alle diagnosi di Lasch sul narcisismo come atmosfera psicologica del nostro tempo. Ma tutto questo aveva una sua necessità epocale e una sua barbarica vitalità: era un'illustrazione *in vivo* dell'utilità e del danno della storia per la vita. Grazie alla propria orizzontalità, la rete ha rivelato la creatività diffusa che intreccia all'approssimazione diffusa formando un insieme indistricabile, ha fatto conoscere alcuni outsider intelligentissimi, ha contribuito a mostrare la debolezza delle gerarchie ufficiali nell'epoca in cui il campo diventava troppo grande perché si potesse anche solo pensare a un canone condiviso.

7 POESIA E VERITÀ

Quale valore può avere una forma d'arte così malmessa? La risposta a questa domanda trascende la poesia e coinvolge il modo di intendere il rapporto fra arte e società, fra cultura e democrazia e fra verità e *doxa*. Se si pensa in termini di efficacia, soltanto la cultura pop ha un seguito di massa, come sanno bene i partiti politici, che negli ultimi decenni hanno estromesso gli intellettuali tradizionali dal novero degli interlocutori, sostituendoli con coloro che esercitano la funzione intellettuale sui mezzi di comunicazione di massa. La cultura *highbrow* continua ad avere un'efficacia solo perché ha ancora un ruolo centrale nel canone scolastico, perché il corpo docente delle scuole secondarie si è formato sulle materie umanistiche e perché queste ultime conservano, per inerzia, una forma di prestigio. Non si sa quanto un simile stato di cose durerà, né come si ibriderà con la cultura pop. Fra quest'ultima e la cultura *highbrow* si è già da tempo formato un territorio intermedio molto vasto che il romanzo può occupare, almeno in teoria, e dal quale la poesia sembra esclusa. La ragione è semplice: se il romanzo cerca ancora di costruire un mondo condiviso appoggiandosi ai dispositivi elementari e oggettivi della trama e del personaggio, la poesia moderna è il più egocentrico dei generi. Nella maggioranza dei casi continua ad avere una forma lirica, raccoglie testi nei quali un io che coincide con la persona che mette la firma sulla copertina del libro racconta frammenti di esperienza soggettiva in uno stile che vorrebbe essere soggettivo, cioè distante dal grado zero della comunicazione ordinaria. Ma nei testi che non hanno forma lirica (nelle poesie dall'andamento narrativo, saggistico o teatrale, per esempio, oppure in ciò che viene chiamato post-poesia) l'egocentrismo è altrettanto pronunciato, perché si trasferisce nello sguardo e nello stile, e prende la forma dello straniamento. Questo rapporto organico con la soggettività come contenuto e come forma dell'esperienza fa della poesia l'arte più

⁶⁶ Sulla presa di parola come tratto di fondo del Sessantotto, cfr. MICHEL DE CERTEAU, *La presa della parola e altri scritti politici* [1968], Meltemi, Roma, 2007, p. 37. Ne ho parlato più diffusamente in GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015, pp. 27 ss.

praticata, il primo medium dell'espressivismo dilettantesco e della creatività generica.⁶⁷ Nella percezione comune si può scrivere poesia senza leggere poesia, senza seguire la poesia contemporanea, e senza possedere alcuna tecnica. Gli altri ci interessano soprattutto in quanto specchi, *likers*, casse armoniche della nostra storia: quando è il loro turno di esprimere la propria differenza soggettiva, il discorso che tengono non ci interessa quasi mai, perché dà voce a un'idiosincrasia solo privata, non evoca nulla che sia comune a tutti, ci annoia. È la logica della società del narcisismo, certo, ma anche di ogni vita sociale. Che la poesia contemporanea sia l'arte più praticata e la meno letta è perfettamente comprensibile. Qual è dunque la sua verità residua?

La cultura contemporanea vive una doppia tragedia. La prima è quella descritta un secolo fa da Simmel: la modernità fa crescere lo spirito oggettivo, la quantità di conoscenze, la divisione del lavoro intellettuale, mentre la capacità di assorbimento di una singola vita è limitata; di conseguenza la cultura complessiva diventa sempre più vasta, mentre le opinioni degli individui sulle questioni generali sempre più approssimative.⁶⁸ La seconda è la tragedia della democrazia. Se l'accesso all'istruzione per tutti è stata una delle più grandi conquiste dei socialismi, delle socialdemocrazie e delle cristiano-democrazie novecentesche, la cultura in sé non è democratica. Ciò che in Occidente continuiamo a chiamare cultura comincia col gesto asociale di Platone che separa la verità dalla *doxa*: il verdetto che la maggioranza esprime su questioni che riguardano il vero, il bello o il buono ha un'enorme rilevanza politica, ma non ha alcun rapporto con la cosa in sé, nel bene come nel male. Nelle società contemporanee sovrappopolate, altamente differenziate, abitate da un numero crescente di individui e di opinioni, questa doppia tragedia produce l'odierno assetto discorsivo: un proliferare di nicchie specialistiche intorno a un centro *mainstream* fatto di contenuti intellettualmente poveri. Per descrivere questo centro torna utile rianimare la metafora morta del minimo comun denominatore. Non è un sistema di valori complessi ma ciò che rimane all'intersezione delle nicchie: mitologie globali, frasi fatte, idee comuni, cazzate. Chi guardi il *mainstream* dalla prospettiva di una delle nicchie cui appartiene sa che il *mainstream* è banale; d'altra parte, non appena usciamo dalle nicchie e parliamo di ciò che non conosciamo bene, torniamo tutti a essere *mainstream*. La povertà del dibattito politico contemporaneo, la povertà della discussione sullo spazio comune che dovrebbe stare all'intersezione delle nicchie, dipende anche da questa dialettica senza sintesi che un tempo veniva risolta da alcuni grandi meccanismi collettivi di semplificazione, cioè dalle ideologie.

La poesia è una di queste nicchie. I suoi testi intercettano un aspetto cruciale della condizione contemporanea, cioè la separatezza interiore dei singoli dal gruppo, da ogni gruppo. Adorno la chiamava «individuazione senza riserve»⁶⁹ – un'inappartenenza che si manifesta sia in forma soggettiva, cioè lirica, sia in forma antilirica, cioè attraverso il dispositivo dello straniamento. È inevitabile che un genere simile imploda al proprio inter-

67 Sulla nozione di creatività generica, che è centrale nella logica dell'arte contemporanea, cfr. GABRIELE GUERCIO, *Il demone di Picasso. Creatività generica e assoluto della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2017.

68 GEORG SIMMEL, *Il concetto e la tragedia della cultura* [1911], in *Metafisica della morte e altri scritti*, a cura di Lucio Perucchi, Milano, SE, 2012.

69 THEODOR W. ADORNO, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I, p. 47.

no nel modo che queste pagine hanno cercato di descrivere, ed è inevitabile che, se visto dall'esterno, risulti intransitivo, incomprensibile. All'interno come all'esterno, nella sua lotta per bande e nella sua chiusura dentro la nicchia, la cosa che oggi chiamiamo poesia sembra illustrare uno dei versi di Montale più belli e più terribili: «ognuno riconosce i suoi». Quel verso è anche una delle migliori sintesi della vita sociale moderna e, forse, della vita sociale *tout court*. Anche solo per questo la poesia contemporanea ha molto da dire.*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I. (Citato a p. 21.)
- ALFANO, GIANCARLO, ALESSANDRO BALDACCI, CECILIA BELLO MINCIACCHI et al. (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005. (Citato a p. 14.)
- BANDINI, FERNANDO, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003. (Citato alle pp. 5, 22.) vol. I. (Citato a p. 5.)
- BARBUTO, ANTONIO, *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981. (Citato a p. 7.)
- BENJAMIN, WALTER, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [1939-1940], in *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 853-854. (Citato a p. 12.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Cominciando dall'inizio*, in *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Roma, Castelvecchi, 2004. (Citato alle pp. 8, 16.)
- *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29. (Citato alle pp. 11, 14.)
- BERARDINELLI, ALFONSO e FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. (Citato a p. 3.)
- BORTOLOTTI, GHERARDO, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova Prosa», LXIV (2014), pp. 77-146. (Citato a p. 19.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Le regole dell'arte* [1992 e 1998], Milano, Il Saggiatore, 2005. (Citato a p. 18.)
- *Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*, in «Archives européennes de sociologie», XII/1 (1971), pp. 3-21. (Citato a p. 12.)
- BOURDIEU, PIERRE e LOÏC J. D. WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992. (Citato a p. 14.)

* Questo saggio accorpa e riscrive alcune idee esposte in *Per un bilancio*, in GRIGNANI, *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, cit., pp. 225-229; *In dialogo*, a cura di Italo Testa, cit.; *In dialogo*, a cura di Alessandro Broggi, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XIII (2010), pp. 190-194; *La poesia italiana degli anni Settanta*, relazione tenuta a Pisa il 20 maggio 2013 in occasione del Seminario per Francesco Orlando, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, e nei corsi universitari sulla poesia del Novecento tenuti all'Università di Siena fra il 2005 e il 2016.

- CARELLA, SIMONE, PAOLA FEBBRARO e SIMONA BARBERINI, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005. (Citato alle pp. 8-10.)
- Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia*. Intervista a Simone Carella, a cura di Alessandra Vanzi, in «il manifesto» (1 novembre 2014). (Citato a p. 9.)
- CERTEAU, MICHEL DE, *La presa della parola e altri scritti politici* [1968], Meltemi, Roma, 2007. (Citato a p. 20.)
- CONTE, GIUSEPPE, *Sullo stato della poesia*, in «Poesia», VII (1994), p. 72. (Citato a p. 1.)
- CORDELLI, FRANCO, *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983. (Citato a p. 7.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni?*, in «alfabeta2», II/13 (2011), p. 31. (Citato a p. 18.)
- CROCCO, CLAUDIA, «Come credersi autori?» *Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70-'80. Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas et al., Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77. (Citato alle pp. 7, 14.)
- *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015. (Citato alle pp. 7, 14.)
- DANTO, ARTHUR, *Dopo la fine dell'arte* [1997], Milano, Bruno Mondadori, 2008. (Citato a p. 16.)
- DE LA FUENTE, EDUARDO, *La filosofia weberiana del profeta e il compositore d'avanguardia*, in «Rassegna italiana di sociologia», XLII/4 (2001), pp. 513-540. (Citato a p. 12.)
- FORTINI, FRANCO, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993. (Citato alle pp. 2, 15.)
- *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 15.)
- *Una volta per sempre. 1958-1962*, Milano, Mondadori, 1963. (Citato a p. 15.)
- FRANKFURT, HARRY, *Stronzate. Un saggio filosofico* [1986], Milano, Rizzoli, 2005. (Citato a p. 19.)
- FRASCA, DAMIANO, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014. (Citato a p. 6.)
- GIULIANI, ALFREDO (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003. (Citato alle pp. 5, 16, 23.)
- *Introduzione* [1961], in Alfredo Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003. (Citato alle pp. 5, 16, 23.) (Citato a p. 16.)
- *Prefazione 2003*, in Giuliani, *I novissimi*, cit. (Citato a p. 5.)
- GOZZANO, GUIDO, *I colloqui*, Milano, Treves, 1911. (Citato a p. 12.)
- *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980. (Citato a p. 12.)
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*. Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. (Citato alle pp. 17, 22, 24, 25.)

- GUERCIO, GABRIELE, *Il demone di Picasso. Creatività generica e assoluto della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2017. (Citato a p. 21.)
- GUGLIERI, FRANCESCO e MICHELE SISTO, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», LXI/22 (2010), pp. 153-174. (Citato a p. 19.)
- HEINICH, NATHALIE, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 1998. (Citato a p. 12.)
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Le particelle elementari* [1998], Milano, Bompiani, 1999. (Citato a p. 12.)
- Ibridazioni*. Intervista a Valerio Magrelli, a cura di Francesca Santucci, in «Le parole e le cose» (6 maggio 2015), <http://www.leparoleelee cose.it/?p=18861>. (Citato a p. 7.)
- ISTAT, *L'Italia in 150 anni. Sommario di statistiche storiche 1861-2010*, 2011, http://www3.istat.it/dati/catalogo/20120118_00/. (Citato a p. 13.)
- JENNY, LAURENT, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008. (Citato a p. 16.)
- LOMBARDI, ANDREA, *L'esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XIX (2016), pp. 47-66. (Citato a p. 19.)
- LUZI, MARIO, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998. (Citato a p. 15.)
- *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963. (Citato a p. 15.)
- MACDONALD, DWIGHT, *Masscult e midcult* [1960], Roma, E/O, 2002. (Citato a p. 18.)
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Manifesto del Futurismo* [1909], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1990. (Citato a p. 15.)
- MAZZONI, GUIDO, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015. (Citato a p. 20.)
- *In dialogo*, a cura di Alessandro Broggi, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XIII (2010), pp. 190-194. (Citato a p. 22.)
- *In dialogo*, a cura di Italo Testa, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 68-79. (Citato alle pp. 6, 22.)
- *Per un bilancio*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*. Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. (Citato alle pp. 17, 22, 24, 25.) pp. 225-229. (Citato a p. 22.)
- *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 11.)
- MONTALE, EUGENIO, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966. (Citato a p. 4.)
- *I libri nello scaffale*, in «Corriere della Sera» (24 ottobre 1961). (Citato a p. 4.)
- *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 4.)
- *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 4.)

- *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956. (Citato a p. 15.)
- *L'età del discredito*, in «Corriere della Sera» (22 dicembre 1963). (Citato a p. 4.)
- *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980. (Citato a p. 15.)
- *Mutazioni*, in «Corriere della Sera» (13 agosto 1949). (Citato a p. 4.)
- *Odradek*, in «Corriere della Sera» (7 agosto 1959). (Citato a p. 4.)
- ORLANDO, ROBERTO, *D'après Botta e risposta I (Montale, Satura)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4^a ser., II/2 (1997), pp. 735-781. (Citato a p. 3.)
- OTTONIERI, TOMMASO, *Interventi preordinati e discussione (III)*, in Grignani, *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, cit., pp. 167-169. (Citato a p. 17.)
- PALAZZESCHI, ALDO, *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910. (Citato a p. 12.)
- *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002. (Citato a p. 12.)
- PALMIERI, GIOVANNI, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, in «Il Verri», XLII/2-3 (1997). (Citato a p. 14.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964. (Citato a p. 5.)
- *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003. (Citato alle pp. 5, 22.)
- PIVANO, FERNANDA, *The Beat Goes On*, Milano, Mondadori, 2004. (Citato a p. 18.)
- POLICASTRO, GILDA, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012. (Citato alle pp. 17, 19.)
- POUND, EZRA, *A Retrospect (1913-1918)*, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968. (Citato a p. 16.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento* [1969], a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 5.)
- *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982. (Citato a p. 15.)
- SCAFFAI, NICCOLÒ, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», I (2006). (Citato a p. 14.)
- SERENI, VITTORIO, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965. (Citato a p. 15.)
- *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1965. (Citato a p. 15.)
- SIMMEL, GEORG, *Il concetto e la tragedia della cultura* [1911], in *Metafisica della morte e altri scritti*, a cura di Lucio Perucchi, Milano, SE, 2012. (Citato a p. 21.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 51-56. (Citato alle pp. 3, 6.)
- Suffragio universale e analfabetismo. Appunti statistici*, in «Nuova Antologia», 5^a ser., CLIII/946 (1911), pp. 330-338. (Citato a p. 13.)
- TESTA, ENRICO (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 6.)
- VERDINO, STEFANO, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova corrente», LI/133 (2004). (Citato a p. 14.)

PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea; sociologia della letteratura; il pubblico della poesia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Guido Mazzoni (1967) ha scritto i libri di poesia *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (in *Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini, 1992), *I mondi* (Donzelli, 2010) e *La pura superficie* (Donzelli, 2017) e i saggi *Forma e solitudine* (Marcos y Marcos, 2002), *Sulla poesia moderna* (Il Mulino, 2005), *Teoria del romanzo* (Il Mulino, 2011), *I destini generali* (Laterza, 2015). È fra i fondatori e coordinatori del sito *Le parole e le cose*. Insegna all'Università di Siena.

mazzonigm@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GUIDO MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 1-26.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.	
RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO	
a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti	v
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	vii
GUIDO MAZZONI, <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	1
GIACOMO MORBIATO, <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	27
FRANCESCO RONCEN, <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	47
DAMIANO SINFONICO, <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	73
EMMANUELE RIU, <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	87
MADDALENA BERGAMIN, <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	109
DARIA CATULINI, <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	133
SAMUELE FIORAVANTI, <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	153
ADA TOSATTI, <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	179
SAGGI	199
SIMONE TURCO, <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	201
LUCA PIANTONI, <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	219
STEPHANIE JED, <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	249
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	271
NURIA PÉREZ VICENTE, <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	273
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	291
REPRINTS	301
ÁNGEL VALBUENA PRAT, <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	303
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	329
CREDITI	337

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.