



I pubblici della poesia: articolazioni della letterarietà in versi nell'Italia degli anni Duemila¹

di Lorenzo Cardilli
(Università degli Studi di Udine)
e Stefano Ghidinelli
(Università degli Studi di Milano)

TITLE: *The Audiences of Poetry: Forms of Verse Literariness in 2000s Italy*

ABSTRACT: Benché episodi di occasionale apertura e movimentazione del tradizionale 'pubblico della poesia' non siano mancati anche nel secolo scorso, è nel primo scorcio del Duemila che la possibilità di inediti smarginamenti della letterarietà in versi nei circuiti del middle-brow e perfino del low-brow tocca un picco di intensità inatteso. L'emergere di una produzione poetica schiettamente 'di successo', rivolta a segmenti di pubblico diversi, meno o anche molto meno qualificati rispetto a quello dei tradizionali lettori di poesia, appare ormai fenomeno evidente e articolato: dai melensi versi-slogan di instapoets come Gio Evan o Francesco Sole alla sgangherata ma simpatica poesia/cabaret di Guido Catalano, fino ad autori come Candiani, Arminio, Gualtieri, Vivinetto. Il contributo si propone di indagare le ragioni e mappare le diversificate forme di manifestazione del fenomeno, adottando un approccio funzionalista ispirato al pensiero di Vittorio Spinazzola e alla sociologia di Pierre Bourdieu. Dopo aver fornito una classificazione verticale di autori e testi – collegati ai corrispondenti pubblici di

¹ Questo saggio è stato concepito, discusso e scritto a quattro mani da Lorenzo Cardilli e Stefano Ghidinelli. Nel quadro di questa elaborazione compartecipata e condivisa, si deve in particolare a Stefano Ghidinelli la realizzazione dei paragrafi 1 e 2, a Lorenzo Cardilli la realizzazione dei paragrafi 3 e 4.



riferimento – il saggio prosegue analizzando i presupposti estetici della poesia sub-istituzionale, descritti attraverso il confronto con assunti e credenze che dominano la poesia legittima. In ultimo, vengono esaminate nel dettaglio le caratteristiche stilistiche di questa produzione poetica, mettendone in evidenza la tendenza verso l'epidissi, l'oratoria e l'effusione sentimentale.

ABSTRACT: While occasional moments of openness and shifts within the traditional 'poetry audience' were not absent in the last century, it was in the early 2000s that poetry began expanding into middle-brow and even low-brow circuits with unprecedented intensity. The rise of a distinctly successful poetic production, aimed at diverse audience segments – often far less specialized than traditional poetry readers – has become an increasingly visible phenomenon. This trend spans from the sentimental, saccharine verses of instapoets such as Gio Evan and Francesco Sole to the playful, cabaret-like poetry of Guido Catalano. It also includes authors like Candiani, Arminio, Gualtieri, and Vivinetto. This study explores the reasons behind this shift and maps its different forms of expression. It adopts a functionalist approach inspired by Vittorio Spinazzola's thought and Pierre Bourdieu's sociology. First, it classifies authors and texts according to their target audiences. Then, it examines the aesthetic premises of sub-institutional poetry, comparing them with the values that shape legitimate poetry. Finally, it analyzes this poetry's stylistic features, emphasizing its tendency toward epideixis, oratory, and sentimental expression.

PAROLE CHIAVE: poesia contemporanea italiana; pubblico della poesia; sociologia della letteratura; poesia low-brow; estetica popolare

KEY WORDS: contemporary italian poetry; poetry audience; sociology of literature; low-brow poetry; Popular aesthetics

PERTE D'AURÉOLE CRASH TEST

Questo saggio comincia con un piccolo esperimento, un *crash test*. Due oggetti estetici accostati, giustapposti. Uno prestigioso e ultracanonico, e per questo del tutto familiare, ovviamente, a chi sta leggendo questo saggio. L'altro meno. Una doppia messinscena paradigmatica, soprattutto, del rapporto fra poesia e modernità, poesia e metropoli, poesia e società – poesia e pubblico insomma.

Il primo di questi due oggetti estetici è – per l'appunto – un componimento letterario celeberrimo, il XLVI dei *Petits poèmes en prose* raccolti, nel 1869, nell'opera di Charles Baudelaire che oggi conosciamo con il titolo *Le Spleen de Paris*. Il poemetto si intitola "Perte d'auréole", e benché sia forse perfino superfluo farlo, in questa sede, ne riproduciamo comunque il testo, nella traduzione italiana approntata da Giuseppe Montesano per il Meridiano Mondadori curato insieme a Giovanni Raboni:



XLVI

Perdita d'aureola

"Ehi! ma come! voi qui, carissimo? Voi in un posto malfamato? Voi, il degustatore di quintessenze! Voi, il divoratore di ambrosia! Sul serio, c'è di che stupirmi!"

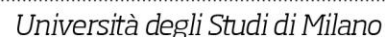
"Mio caro, voi conoscete il terrore che ho dei cavalli e delle carrozze. Poco fa, mentre attraversavo di gran premura il boulevard, e saltellavo nella melma, in mezzo a questo caos frenetico dove la morte accorre al galoppo da tutte le parti in un sol tempo, la mia aureola, a un movimento brusco, mi è scivolata di testa nella fanghiglia del macadam. Non ho avuto il coraggio di raccogliercela. Ho giudicato meno orribile perdere le mie insegne che farmi spezzare le ossa. E poi, mi sono detto, non tutto il male viene per nuocere. Ora posso andarmene in giro in incognito, compiere le azioni più vili, asservirmi alla crapula come i semplici mortali. E come vedete, eccomi qua, in tutto eguale a voi."

"Dovreste almeno mettere un annuncio, per questa aureola, farla cercare dal commissario..."

"Parola mia, no! Qui sto bene. Voi, voi solo mi avete riconosciuto. E poi la dignità m'annoia! E immagino con gioia che qualche poeta spregevole la raccatterà, e impudente se ne acconcerà la testa. Farlo felice, che gioia! E soprattutto un felice che mi farà ridere! Pensate a X..., o a Z....! Ah! come sarà comico!" (Baudelaire 461-462)

Senza dilungarci adesso nel commentarlo (si può del resto ben far conto, di nuovo, sulla confidenza che i nostri lettori avranno con le tante, straordinarie letture a cui questo breve ma davvero capitale testo è stato sottoposto) diciamo solo, un po' sbrigativamente, che Baudelaire vi condensa, nella forma altamente memorabile di un apologo icastico e vivido, una diagnosi lucidissima di quella che sarà la condizione del poeta, e della poesia stessa, nel contesto della modernità urbano-borghese. La perdita di aureola, causata al protagonista dall'urto con il "caos frenetico" (461) del traffico metropolitano, è figura di una niente affatto episodica, anzi davvero epocale interruzione del rapporto privilegiato che la parola poetica aveva sempre intrattenuto – per convenzione sancita da una lunga e nobile Tradizione – con le richieste e credenze estetiche più salde, le consuetudini e predilezioni letterarie più profonde dei rispettabili, qualificati, beneducati frequentatori della Repubblica delle Lettere di *Ancien régime*. Nel poemetto in prosa, invece, dei tanti e – possiamo immaginare – un po' meno educati frequentatori del *mauvais lieu* in cui il poeta dis-aureolato può ormai aggirarsi "in incognito" (461), nessuno si cura o interessa più di lui, nessuno lo ha "riconosciuto" (462): ad eccezione naturalmente dell'individuo che, distinguendosi da tutti gli altri ("Voi, voi solo!"), dà avvio al testo rivolgendogli la parola. E che alla fine – superato il primo sconcerto per la noncuranza disinibita con cui l'amico ha rinunciato alle sue "insegne" (461) – di nuovo è l'unico in grado di comprendere e anzi condividere lo sferzante sarcasmo con cui quello già immagina di sorprendere il poetastro vanesio e ottuso mentre si imbatte nell'aureola perduta, la raccoglie dal fango, la indossa di nuovo, senza rendersi conto del *cattivo gusto* del suo gesto, del ridicolo a cui lo espone.

Passiamo al secondo oggetto estetico. In questo caso non si tratta di un testo (anche se al centro *ha* un testo) ma di un videoclip dello youtuber e scrittore Francesco Sole, caricato sul suo canale nel 2017 – nel centocinquantesimo anniversario esatto, dunque, della morte di Charles Baudelaire (a volte il caso sa davvero essere perfido). Il video ha lo stesso titolo della poesia che ne è, per così dire, la protagonista: "La poesia



18



proprietario del canale) ha composto una poesia che lui stesso, senza inutili remore, ci spiega non essere “una poesia qualsiasi”. È infatti una poesia che ha *voluto* scrivere in modo che fosse capace, “come per magia”, di rimetterlo in contatto con una persona morta, una persona amata e ormai scomparsa (difficile dire se intercettando, così, quella tendenza della nostra poesia di fine Novecento ad accogliere – secondo le parole di Enrico Testa – “ciò che le strutture antropologiche della contemporaneità hanno occultato nel segno della rimozione”, come ad esempio “i morti, evocati come partecipanti a un dialogo impossibile, raffigurati in una lancinante parata d’inesistenze o colti, saltata ogni barriera, in comunione con i vivi” Testa, *Dopo XXII*). Fatto sta che, a lavoro ultimato, Sole ha preso una decisione per noi interessante: ha registrato una sua lettura della poesia e si è recato “in centro a Milano per farla sentire ad alcune persone”.

Il video, che ora inizia per davvero, provvederà a illustrarci il senso – e gli effetti – di tale decisione. Le prime immagini ci mostrano Francesco Sole, con un cellulare e delle cuffie in mano, che si aggira non in un *mauvais lieu* ma appunto nell’elegante centro di Milano. Anche se per ora il video non ce l’ha ancora detto o mostrato chiaramente, cosa ci sia andato a fare lo abbiamo già intuito. Dopo aver beneficiato in prima persona della ‘magia’ prodotta, come previsto, dalle sue parole poetiche (che evidentemente si sono davvero rivelate in grado di fare quello per cui erano state scritte), il poeta Sole avverte il bisogno di compiere un gesto per molti versi davvero rivoluzionario, rispetto ai timidi e riservati costumi del poeta lirico almeno dai tempi del Romanticismo in poi. Invece di starsene lì da solo, con le spalle voltate al proprio pubblico, a mormorare fra sé e sé i propri versi silenziosi (tutt’al più confidando che qualcuno allunghi lo sguardo, dietro di lui, per sbirciarli di nascosto), con slancio generoso esce di casa. La ‘magia’ delle sue parole di poeta non vuole tenerla solo per sé. Vuole dividerla con gli altri, con altri. Non con tutti, certo, non è possibile: anche perché forse non tutti, là fuori, sono pronti ad accoglierla. Ma “alcune persone” sì.

Il prosieguo del video ci mostra i loro volti, ci fa assistere al toccante spettacolo del loro essere toccati dalla ‘magia’ della poesia di Sole, al modo in cui tale ‘magia’ avviene. La sequenza dei gesti è grosso modo sempre la medesima, la vediamo replicarsi con qualche variazione per tutti e dieci i soggetti/cavia del videoclip “La poesia dei ricordi” (quattro ragazze giovani, quattro ragazzi giovani, due donne più mature). Dopo un momento iniziale, restituito nel video in modo invero un po’ laconico, in cui Sole e la sua *troupe* procedono a un rapido *casting* in situazione, *on the road*, dei loro comunissimi co-protagonisti (il requisito-chiave per essere scelti sembra essere quello di aver sperimentato la perdita di un proprio caro, di sentirne la mancanza)⁴ vediamo il momento in cui ciascuno di essi – variamente assistito dal #poeta stesso – si infila le cuffie. L’aureola perduta di Baudelaire, insomma, Sole non soltanto l’ha raccolta e indossata: in qualche modo ora la porge anche a quelle persone, la posa – per un

⁴ Un tratto umano cui d’altronde lo stesso Baudelaire, notiamo per inciso, ebbe modo come tutti sanno di mostrarsi ben sensibile – benché nella sua celeberrima “A une passante” (un sonetto, in questo caso, incluso nella sezione “Tableaux parisiennes” di *Le Fleurs du Mal*) il poeta può soltanto intuire il “douleur majestueuse” della donna “en grand deuil” (Baudelaire 188) che gli trascorre accanto, prima che in un lampo (“Un éclair... puis la nuit!”, 190) ella sparisca di nuovo nella folla, sottraendosi per sempre alla possibilità di un vero incontro, di un pieno e compiuto riconoscimento reciproco.



momento – sul loro capo. Isolandoli da tutto il resto, dalla folla che gremisce il centro di Milano, per qualche minuto quelle cuffie fanno sì che su di loro, su ciascuno di loro, si accenda un riflettore. Ecco allora che lo youtuber/poeta si fa da parte e loro rimangono soli, la telecamera stringe sui loro volti, i rumori della città sfumano sullo sfondo e si fa silenzio. Anche noi, come loro, ascoltiamo la voce di Sole pronunciare i primi versi della “Poesia dei ricordi”, su una base musicale la cui melodia procede a singhiozzo, a singulti, continuamente smorzata e trattenuta, a mimare il ritmo di un’emozione che preme nonostante gli sforzi, inutili, di domarla. Da casa, da dietro lo schermo del nostro dispositivo, vediamo i volti delle dieci persone concentrarsi, i loro occhi abbassarsi, poi alzarsi verso il cielo, inumidirsi, poi a un tratto saettare imbarazzati, per un momento, verso il poeta-youtuber che evidentemente, fuori dall’inquadratura, è pur sempre lì con loro, a fare (un po’ defilippescamente, verrebbe da dire) da regista e primo spettatore della loro intensa emozione estetica, della loro performance di autenticità. In piedi in una via del centro di Milano, eppure isolati da tutto e da tutti – di fronte a Sole e a una telecamera –, mentre ascoltano la sua voce registrata colloquiare poeticamente con il proprio nonno morto, anche loro, in qualche modo, partecipano, si sentono chiamati a partecipare, alla “magia” di quel “dialogo impossibile”. Privatissimo e idiosincratico, banalissimo e trito, quel puerile monologo/chiacchiera non solo dà forma a un *sentimento* altamente fungibile, condivisibile: lo fa permettendo a ciascuno di *distinguersi*, di sperimentare una peculiare forma di *distinzione* allargata, riconoscendosi proprio in Francesco Sole, nel popolare youtuber-poeta Francesco Sole, che senza paura o vergogna di esibire i sentimenti che la società ci imporrebbe di nascondere, sa dare voce alle emozioni più ‘vere’ di ciascuno di noi.

All’insegna di questa possibilità di riconoscimento e condivisione è orientato tutto il finale del videoclip. Ascoltato l’ultimo verso della poesia, dopo un istante di silenzio, i marcatori segnaletici dell’*epochè* estetica cominciano a svaporare: sentiamo riemergere i rumori della città, si torna alla vita. Mentre gli ultimi slogan in sovraimpressione incoraggiano ogni fruitore/follower al libero ri-uso appropriante della “Poesia dei ricordi”, vediamo le persone che si tolgono le cuffie, piangono e ridono, si avvicinano a Francesco Sole per ringraziarlo. Lui abbraccia ognuna/o di loro. Si fanno un’ultima foto insieme. Nell’ultimo frame, adesso è Sole stesso – da solo – ad essere ripreso/sorpreso in quella via di Milano con le cuffie in testa. Titoli di coda, con l’immane sigillo del brand a completare il format (il logo della coroncina – altro che *auréole perdue!* –, lo slogan “Una poesia di Francesco Sole”).

Con la sua accurata quanto vistosa struttura motivazionale, auto-promozionale, intensamente *conativa* (avrebbe detto Jakobson), il videoclip “La poesia dei ricordi” dà rappresentazione e al tempo stesso legittimazione – come nel più sofisticato dei trailer, nel più curato degli spot – a una modalità di esperienza della poesia che rovescia tutti i presupposti della più esclusiva, difficile, instabile, mediata tra le forme letterarie moderne, trasformandola in un format transmediale altamente partecipativo, all’insegna di un’emozione elementare e unanimistica, programmaticamente sottratta a qualunque sforzo di elaborazione formale e intellettuale. Un format con tutta evidenza orientato a raggiungere una platea di fruitori sprovvisti di quel minimo (o massimo) di coscienza estetica necessaria a garantire loro una forma di contatto con i territori della



poesia 'istituzionale'; e che nondimeno si rivelano immediatamente disponibili a riconoscere, a colpo d'occhio (o di altri organi: orecchie, cuore...), le primigenie qualità poetiche della #poesia di Sole: la capacità di strappare per un momento il suo 'fraterno' fruitore alla trama banale della sua quotidianità, di dar voce – insieme ai propri – ai suoi sentimenti, di spingerlo a emozionarsi, a commuoversi.

Il successo di Francesco Sole non sarebbe d'altronde nemmeno così interessante, in sé e per sé, se non rappresentasse il sintomo acuto, e se vogliamo l'estremo punto di fuga, di un fenomeno ben più largo e complesso – in corso ormai da tempo – di *articolazione* e *stratificazione* dei territori del poetico *oltre* e anche *ben oltre* i confini del cosiddetto 'campo ristretto'. Per quanto significative e magari anche sfidanti – rispetto ai protocolli storiografico/interpretativi della critica, alle attese del loro smalzato pubblico elettivo – le novità che negli ultimi trent'anni hanno agitato le scritture di coloro che si contendono un posto nella storia 'ufficiale' della nostra poesia letteraria restano tutto sommato inquadrabili in un'ottica di più o meno accidentata continuità evolutiva con le vicende della cosiddetta Tradizione del Novecento. Invece ciò che sta accadendo là fuori, oltre il perimetro delle scritture che l'agguerritissimo pubblico della poesia ritiene pienamente legittime, sembra davvero qualcosa di sostanzialmente inedito, inatteso, perfino sorprendente: qualcosa che sembra riallineare anche il dominio delle scritture in versi a processi di modernizzazione in corso da oltre un secolo in altri ambiti della produzione e del consumo letterari (anzitutto legati alla immaginazione narrativa e romanzesca, ovviamente). Scrivere questo saggio è allora un modo per provare a osservare meglio questo fenomeno, cominciare a prenderne le misure, disporsi a renderne criticamente conto. Senza ovviamente intenti di approvazione faciloni o celebrazione cialtronesca, ma anche senza la pretesa di negare, semplicemente, ogni diritto di esistenza o cittadinanza, nelle nostre mappe della poeticità contemporanea, a proposte che, per quanto lontane dai crismi della critica o dei lettori più attrezzati e consapevoli, si dimostrano in grado di interpretare le attese estetiche di fasce o gruppi di destinatari di composizione assai più eterogenea e consistenza maggiore, o anche molto maggiore, rispetto a quella notoriamente alquanto selezionata e striminzita del tradizionale 'pubblico della poesia'.

PER UNA STRATIGRAFIA DELLA NUOVA POESIA SUB-ISTITUZIONALE

A molti lettori non sarà sfuggita l'allusione abbastanza esplicita, nel titolo di questo saggio, a una famosa antologia curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli giusto cinquant'anni fa, nel 1975: *Il pubblico della poesia*. Nella sua brillante introduzione, intitolata "Effetti di deriva", Berardinelli formulava una diagnosi in presa diretta per molti versi acuta e penetrante – benché forse, col senno di poi, un po' drammatica nei toni – circa il processo di disgregazione a cui stavano andando incontro, nell'Italia post-sessantottesca, quella "struttura del gusto e [...] nozione di poesia" (Berardinelli 56) che fino ad allora avevano sostenuto e garantito la tenuta del 'campo' poetico novecentesco. Senonché, nel registrare il forte "decentramento [...] di quelle strutture ideologiche di legittimazione, codificazione, interpretazione e produzione (...) che in



passato presiedevano all'inquadramento categoriale di una totalità e di un sistema di opere e che ne fondavano i modi di interazione" (Berardinelli 52), ciò che il critico poteva avere e in effetti aveva sotto gli occhi erano soprattutto fenomeni di riconfigurazione e riassetto del polo *autoriale*. Ragionando nei termini di una "sociologia del produttore dei testi poetici" (51), egli registrava una tendenziale perdita di "separatezza", una sempre maggiore "integrazione" fra "intellettualità che produce testi poetici e letterari di consumo ristretto" e "intellettualità di massa" (51). Quanto però al polo della fruizione, con formula lapidaria e divenuta quasi proverbiale, Berardinelli si risolveva semmai a "prendere atto che l'estensione del pubblico della poesia coincide più o meno con quella dei suoi autori reali o virtuali" (Berardinelli 56). Da qui il titolo dell'antologia – e una percezione piuttosto nitida (a sua volta tanto fortunata da sclerotizzarsi presto in luogo comune) dello spazio e del ruolo che il genere poesia avrebbe giocato o continuato a giocare nel sistema della letterarietà tardonovecentesca:

Nonostante questa crescita e ricomposizione del sistema culturale, la nostra ipotesi è che la poesia non potrà (date alcune sue determinanti caratteristiche fisiologiche) superare sostanzialmente quello stato di semi-clandestinità a cui abbiamo accennato. Anche se oggi essa ricomincia a usufruire di un clima favorevole, benigno o almeno tollerante e appena perplesso, il suo luogo di costituzione e di azione resterà drasticamente limitato e insieme "essenziale". Luogo in cui il processo dello scrivere *in generale* si mostra nella sua nudità radicalmente critica dei suoi meccanismi e procedimenti e nella miseria delle sue eterne aporie. Luogo della anti-istituzionalità e della illegittimità per eccellenza, la poesia sembra ricavare ancora oggi la maggior parte del proprio significato e della propria forza indiretta più dal puro e semplice fatto di esistere come momento oggettivamente interrogativo e "atopico" rispetto all'universo delle scienze dell'uomo, che dagli elementi di valore, di alterativa, di reale efficacia contestativa in essa contenuti. (Berardinelli 50-51)

A mezzo secolo di distanza è facile per noi rilevare che il suo pronostico – come spesso capita ai pronostici – era sbagliato. O quanto meno impreciso, parziale. Certo, nel frattempo sono successe molte cose (prima fra tutte, ma non solo, l'avvento della Rete) che Berardinelli non poteva proprio prevedere. E d'altro canto, se limitiamo il nostro sguardo a quello che già il critico chiamava il polo della "produzione ristretta", ancora oggi lo spazio funzionale della poesia assomiglia molto – nella percezione dei suoi animatori e frequentatori più fedeli – a quello descritto nella citazione che abbiamo appena letto. Semmai si può aggiungere che, retrospettivamente, gli stessi elementi di accresciuta tensione o incrinatura interna che a metà anni Settanta Berardinelli vi poteva registrare non ci impediscono, in realtà, di ravvisare comunque una sostanziale continuità di fondo, quanto al posizionamento del genere all'interno del sistema letterario, fra la situazione di quegli anni e quella già in parte stabilizzatasi nei decenni precedenti (in fondo già ad inizio Novecento la constatazione palazzeschiana che "i tempi sono molto cambiati, / gli uomini non dimandano / più nulla dai poeti" (Palazzeschi 298) annunciava una non troppo diversa percezione di consegna della parola in versi a un destino di marginalità "atopica" (Berardinelli 50).

Il fatto è che il sottocampo della poesia – indubbiamente anche in ragione di "alcune sue determinanti caratteristiche fisiologiche" (50) – ha rappresentato a lungo una sorta di eccezione, di anomalia, di spazio o luogo di antimoderna frizione o



resistenza inerziale ad alcune delle dinamiche di trasformazione più vistosamente distintive e caratterizzanti del sistema della letterarietà novecentesca. Proprio il Novecento è stato infatti, si sa, il secolo in cui anche da noi si è assistito all'avvio di un processo lungo, faticoso e contrastato, ma nel complesso potente e in definitiva irreversibile di articolazione, stratificazione, fluidificazione di un'idea di letteratura che per secoli si era modellata soltanto sui gusti e le attese di una *élite* culturale selezionata e ristrettissima. Persino la polarizzazione ottocentesca fra una letteratura colta, alta, pienamente legittima e una (sub)letteratura popolare, dozzinale e grossolana, a scarso quoziente di riconoscimento estetico, si rivela presto insufficiente, superata, di fronte alla ben più complessa fisionomia che l'offerta letteraria viene ad assumere nel corso del XX secolo. Vittorio Spinazzola ha ben individuato i frangenti salienti di questa transizione "Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento" (Spinazzola, *romanzo* 635) nell'età fra le due guerre, dapprima, con l'aurorale codificarsi dei 'generi speciali' e di una letteratura rivolta a un pubblico medio di tipo già sostanzialmente interclassista; e poi naturalmente nella fase del secondo dopoguerra, dal boom economico in avanti, con l'accelerazione dei processi di alfabetizzazione e acculturazione e l'approdo a una società di massa (Spinazzola, *popolare*). Quella di *letteratura di intrattenimento* è in effetti una categoria centrale nella proposta teorico/descrittiva di Spinazzola, in quanto assolve la funzione strategica di identificare e mettere con forza l'accento sulla presenza emergente, nel sistema letterario novecentesco, di un'ampia area di produzione/fruizione letteraria intermedia fra quella della letteratura più autorevolmente codificata (corrispondente, nel suo modello, alle due fasce produttive più alte, elettivamente rivolte ai lettori con competenze più solide e addestrate: la *letteratura avanguardistico/sperimentale* e soprattutto la *letteratura istituzionale*, vero baricentro del sistema); e quella della letteratura di riconoscibilità più incerta e precaria (la *letteratura marginale o residuale*, rivolta a lettori dotati di una cultura letteraria solo rudimentale).

La prospettiva di metodo che Spinazzola adotta è di indole funzionalistica e relazionale, si basa cioè sull'idea che una mappatura efficace del sistema dell'*offerta* di scritture esteticamente connotate non può non muovere da una ricognizione delle stratificazioni del *pubblico* cui tale offerta è rivolta, del polo insomma della *domanda*. In questo senso l'articolarsi progressivo dei livelli di produzione letteraria, nel corso del Novecento, secondo gradi di complessità formale molto differenziati (distinguibili anzitutto a partire dai diversi equilibri che le opere collocabili in ciascun livello propongono fra i poli dell'originalità inventiva e della ripetitività convenzionale) è una funzione diretta – oltre e più che del protagonismo sempre più forte dell'industria editoriale e insomma delle ragioni del mercato (che pure certo giocano la loro parte cruciale) – dello straordinario ampliamento democratizzante del pubblico dei lettori disponibili, che via via porta alla ribalta della Repubblica delle Lettere attese estetiche prima d'ora ignorate, bisogni immaginativi mai tenuti in considerazione. Ad esprimerle sono gruppi di lettori con competenze spesso ancora grezze, rozze, o comunque in via di legittimazione, e nondimeno capaci – nel medio-lungo periodo – di clamorosi processi di dinamizzazione e vivacizzazione dei modi, delle forme, dei temi del discorso



letterario. Anche per questo studiarle con attenzione è un'operazione critica preziosa, delicata, ineludibile.

Fatto sta che se provassimo ad applicare lo sguardo di Spinazzola a una mappatura della nostra poesia novecentesca, la sua griglia descrittiva si rivelerebbe inservibile o comunque decisamente mal calibrata, disfunzionale. Certo, le sue maglie potrebbero tornarci utili per distinguere, abbastanza tradizionalmente invero, una fascia di proposte di indole avanguardistico-sperimentale da una fascia di proposte più istituzionali: peraltro anche qui, magari, con qualche esigenza di puntualizzazione, visto che il livello di competenze letterarie comunque richiesto per l'apprezzamento di una *poesia* che potremmo definire istituzionale (giusto per fare qualche nome: da Saba Ungaretti Montale a Sereni – in una serie diacronica che però comporta già anche una gradazione crescente di complessità) è di norma decisamente più alto di quello richiesto per l'apprezzamento di un *romanzo* istituzionale; con un tendenziale schiacciamento del genere poesia, dunque, fra la prima fascia e la parte altissima della seconda. Lo stesso Spinazzola, del resto, colloca quasi in blocco la poesia novecentesca nella prima fascia, al netto di pur vistose eccezioni come l'antinovecentismo sabiano: "la produzione poetica va rubricata in misura preponderante al livello più alto, secondo la scala della complessità tecnica" (Spinazzola, *coordinate* 44; cfr. anche *articolarioni* 65). Ma sono soprattutto le fasce inferiori del modello – quelle riservate a censire le proposte 'sub-istituzionali' – che resterebbero inutilizzate, tristemente sguarnite.

Una poesia letteraria 'di mercato' o 'di intrattenimento', in effetti, nel Novecento non è mai veramente esistita. Al di là dell'intermittente manifestarsi di qualche occasionale possibilità di fuoriuscita della poesia dal proprio ghetto/fortino di separatezza, sull'onda vuoi di certe spinte socio-culturali nel segno di una ricerca di orizzontalità comunicativa motivata da uno spontaneismo espressivistico a sfondo ideologico e/o emotivo (come nella fortunata quanto effimera stagione dei *reading* e dei festival di poesia nella seconda metà degli anni Settanta, 'allegoricamente' culminata – secondo la lettura di Mazzoni *storia sociale* – con il fragoroso crollo del palco durante il Festival di Castelporziano), vuoi di certi fenomeni di 'divismo pop' ingeneratisi intorno a singole personalità autoriali avvertite come fascinosi e magnetici (il caso paradigmatico è quello di Alda Merini, il cui straordinario successo 'popolare', dalla metà degli anni Ottanta in poi, è sì parallelo ma in larga misura indipendente rispetto al processo di riscoperta e valorizzazione critica avviatosi, al termine della terribile esperienza dell'internamento psichiatrico, a seguito della pubblicazione di opere chiave come *La Terra Santa*, 1984, e *L'altra verità. Diario di una diversa*, 1986), il pubblico della poesia, a differenza appunto di quello dei romanzi, fino a tempi recentissimi è sempre stato *uno*, ha continuato ad essere sostanzialmente *uno*.

Proprio nel primo scorcio del Duemila, tuttavia, ciò a cui stiamo assistendo è l'avvio di un processo nel complesso abbastanza vistoso, benché davvero piuttosto inatteso, di tendenziale ri-allineamento delle dinamiche della produzione/fruizione poetica a quella logica di stratificazione e differenziazione interna in una pluralità concorrenziale di proposte, volte ad assecondare una pluralità concorrenziale di domande, che da oltre un secolo identifica bensì il principio di funzionamento del sistema letterario contemporaneo nel suo complesso: ma dalla quale la parola in versi



sembrava dovesse rimanere esclusa (qualcuno direbbe: sembrava *potesse* rimanere *immune*) proprio in ragione dei più impegnativi requisiti di competenza che il genere di fatto prevede per poter essere apprezzato (per certi versi da sempre – ma tanto più nel Novecento, in età versoliberista) e che sembravano destinati a mantenere più selezionata e omogenea (meno modernamente spuria e stratificata) la fisionomia dei suoi destinatari elettivi. Nell’arco di un ventennio, invece, l’emersione e il progressivo ramificarsi di una produzione poetica schiettamente ‘di successo’, rivolta a segmenti di pubblico diversi – più ampi, meno o anche molto meno qualificati rispetto a quello dei tradizionali lettori di poesia – ha infranto l’illusione di questa apparente refrattarietà. Darsi fino in fondo ragione del perché ciò stia accadendo proprio ora non è così facile, o lo è meno di quanto potrebbe sembrare a prima vista: anche se un ruolo cruciale, nell’innescare di questa marcata accelerazione e intensificazione della praticabilità di forme di poesia ‘sub-istituzionale’, lo ha giocato e lo sta giocando senz’altro lo sviluppo dei nuovi spazi di produzione e condivisione di contenuti messi a disposizione dalla Rete, dalle piattaforme dei social network. Nondimeno, la varietà spiccata dei fenomeni a vario titolo inquadrabili in questo processo legittima la possibilità di provare a usare lo schema di Spinazzola per tentare un inquadramento preliminare, provvisorio ma già orientato alla costruzione di un’immagine in qualche modo sistemica, del piccolo corpus di autori e opere dell’odierna poesia ‘sub-istituzionale’ che abbiamo provato a leggere e studiare e di cui nelle prossime pagine renderemo analiticamente conto.

Al livello infimo della nostra scala, proprio sul crinale che separa (e congiunge) l’area para-letteraria della produzione ‘residuale o marginale’ e le forme più rudimentali di quella che già si può definire una ‘poesia di intrattenimento’, si situa il caso emblematico da cui abbiamo preso le mosse, quello della “#poesia” di Francesco Sole. I contrastanti argomenti che legittimano questo posizionamento di soglia, un po’ incerto e indeciso, sono in fondo già emersi nel primo paragrafo: a fronte di un livello di controllo testuale davvero ai limiti della grossolanità irriflessa, la riconoscibilità della sua fisionomia autoriale – indice minimo che trattiene la sua produzione appena al di qua dell’anomia paraletteraria – dipende soprattutto dalla relativa cura e destrezza dell’elaborazione (trans)mediale cui le sue poesie sono sottoposte; e che d’altronde, collocando il vero baricentro della sua attività all’interno del suo canale Youtube, potrebbe per altro verso corroborare la sua ascrizione a una dimensione di marginalità rispetto ai circuiti della poesia letteraria (in accordo d’altronde con le abitudini fruibili e le frequentazioni medialì caratteristiche del suo pubblico elettivo). A una caratterizzazione analoga si potrebbero ricondurre anche i casi di altri *instapoets* come Giorgia Soleri (*La signorina Nessuno*, Vallardi, 2022) o magari Gio Evan (ad esempio *Ci siamo fatti mare*, Rizzoli, 2021): anche se la produzione di quest’ultimo si avvantaggia di una sensibilità linguistico/formale appena più rilevata, declinata attraverso un gusto fantasioso – benché un po’ meccanico – per il *calembour*, il gioco di parole ad effetto (chissà quanto implicato, di nuovo anche dal punto di vista dei fruitori, con l’estetica di certo rap e la sua coazione alle *punchlines* a getto continuo).

Salendo un po’ di livello, nel cuore della terza fascia, un esempio davvero paradigmatico di poesia di intrattenimento è rappresentato dalla dinoccolata ma francamente simpatica poesia/cabaret di Guido Catalano (ad esempio *Ogni volta che mi*



baci muore un nazista, ebook, Rizzoli, 2017) – ben inscrivibile peraltro nel solco di una tradizione tutt'altro che esigua di poeti/comici o comici/poeti variamente in bilico fra attorialità e autorialità. Catalano è spesso fatto bersaglio del dispregio infastidito di protagonisti e frequentatori del campo poetico ristretto, forse sviati da certe sue *boutades* autocelebrative un po' fanfarone ma in effetti del tutto innocue, da non prendersi troppo sul serio (come la ricorrente predizione del proprio sicuro approdo *post-mortem* nella Bianca Einaudi, cfr. *infra*, par. 4). A distinguere e qualificare la sua proposta – che fa aggirare peraltro su una intensa e assai fortunata pratica di *performer* dal vivo in locali, teatri, circoli, festival – è semmai proprio il ricorso sistematico alle risorse dell'ironia e dell'autoironia, impiegate per movimentare e stemperare i rischi di svenevolezza e melensaggine di una tematica sentimentale/amorosa in effetti un po' monocorde (anche se nella "ballata trisallegra" dell'ultimo *Cosa fanno le femmine in bagno?*, Feltrinelli, 2024, i suoi collaudati moduli seriali si arricchiscono di armoniche più mosse e si inquadrano in un meno prevedibile arco narrativo).

Ciò che sembra accomunare questa prima gamma di proposte, ad ogni modo, è la loro più o meno accusata natura emergente, la loro tendenziale provenienza 'dal basso', da un'area di esperienze e pratiche culturali sostanzialmente priva di contatti con la poesia istituzionale. Il più o meno elementare, precario, rudimentale grado di coscienza formale che manifestano, la maggiore o minore ricchezza immaginativa che le anima, sembrano cioè rappresentare l'esito di un processo di prima elaborazione e formalizzazione in senso poetico/letterario di un patrimonio di suggestioni e materiali di matrice *pre-* o *extra-* letteraria. In questo senso si tratta di proposte che, nel loro carattere relativamente grezzo o incompiuto, sembrano comunque lasciare campo aperto alla possibilità di future riprese o sviluppi, da parte di altri e magari più avvertiti attori, in forme più complesse smaltite consapevoli.

Al contrario, una seconda gamma di proposte censite nel nostro corpus della poesia sub-istituzionale sembrano invece accomunate da una matrice discendente, dalla propensione cioè a un abbassamento addomesticante, a una divulgazione o trivializzazione semplificante di un patrimonio di soluzioni e moduli poetici di provenienza alta, colta, pienamente istituzionale. Hanno o sembrano avere questo tipo di genealogia esperienze poetiche che si collocano semmai nella zona di confine fra la poesia di intrattenimento e quella istituzionale, come quelle di Chandra Livia Candiani, o Franco Arminio, o Mariangela Gualtieri: tutt'altro che prive di una riconoscibile autocoscienza estetico-formale, e di una udienza non episodica (benché non sempre sintonica, anzi) anche nel mondo della poesia-poesia, con la quale possono d'altronde condividere i medesimi circuiti editoriali (Candiani e Gualtieri sono ormai da tempo autrici della Bianca Einaudi; meno stabili e meno 'poeticamente' connotate le collocazioni editoriali delle opere di Arminio, che di recente – dopo una serie di titoli apparsi per Bompiani – è a sua volta approdato a Einaudi, ma non nella Bianca), a determinarne il successo sembra essere però soprattutto l'apprezzamento di un più largo pubblico di buoni lettori che di norma non leggono versi. E che sembrano messi a loro agio, anzitutto, dalla capacità di questi autori di riproporre, in chiave più o meno blandamente aggiornata, moduli e posture enunciative tradizionali che la poesia



novecentesca ha per lo più emarginato, in quanto viziate da una fiducia nei valori e privilegi tradizionali della parola poetica avvertita come non più proponibile.

Vicina per certi versi all'atteggiamento 'continuista' di questo gruppo di autori – soprattutto sul piano delle compasate, perfino un po' contegnose scelte stilistico-formali –, ma caratterizzata da una ben più potente carica extra-istituzionale sul piano dei contenuti rappresentativi, è la poesia di Giovanna Cristina Vivinetto: è sintomatico d'altronde che il suo primo libro *Dolore minimo* (Interlinea, 2018) ben articolato canzoniere che ha per tema-guida la transizione di genere dell'io lirico, abbia ispirato niente meno che una serie TV su Prime Video, *Prisma*.

Questo è dunque il corpus degli autori e delle opere su cui abbiamo condotto la nostra campionatura analitica della poesia di area sub-istituzionale. Osservatane la stratificata distribuzione entro l'intero arco della fascia intermedia fra la letteratura residuale e marginale e quella della poesia istituzionale, non resta ora che esaminarne più da vicino le caratteristiche ideologiche, tematiche, formali.

"INSOMMA, QUALCOSA CI DEVI FARE": UN'ESTETICA STRUMENTALE

Prendere sul serio la variegata galassia della poesia sub-istituzionale implica innanzitutto un'analisi dei suoi presupposti estetici. A questo proposito, è utile soffermarsi sui giudizi decisamente critici pronunciati dagli addetti lavori, il cui argomento principale è una negazione di legittimità espressa in termini sostanzialisti: "questa non è poesia" – nella sua stroncatura di Arminio, Davide Brullo usa proprio la famigerata etichetta crociana, mostrando per converso alcuni esempi di poesie legittime (Brullo, *crede*; Brullo, *poesia italiana* su Catalano, in cui si adotta un'analoga struttura contrastiva). Giudizi del genere sottendono un marcato conflitto tra valori estetici, oltre a mostrare il bisogno dei detentori del gusto (o 'addetti ai lavori') di assolutizzare il gusto legittimo traducendolo in un discrimine di tipo ontologico. Ne *La distinzione*, Pierre Bourdieu ha descritto con chiarezza il rapporto dialettico che lega l'estetica colta a quella popolare:

È proprio come se l'"estetica popolare" si fondasse sull'affermazione della continuità tra arte e vita, che implica la subordinazione della forma alla funzione o, se preferiamo, sul rifiuto di quel rifiuto che costituisce il principio stesso dell'estetica colta, di quel taglio che separa nettamente le attitudini ordinarie dall'atteggiamento estetico in senso proprio. (Bourdieu, *distinzione* 34)

A differenza dell'estetica colta, che prevede una ricerca perlopiù mirante all'"oscurità" (Bourdieu, *distinzione* 36) o comunque alla messa in forma, l'estetica popolare implica "una profonda attesa di *partecipazione*" (35). D'altra parte, è proprio "il rifiuto di qualsiasi forma di *coinvolgimento*, di adesione ingenua, di abbandono 'volgare'" a fondare il "gusto per le ricerche formali e per le rappresentazioni senza oggetto" (37). Al netto di una certa necessità di sfumare il modello di Bourdieu per valorizzarne il potere esplicativo, è utile applicare la dicotomia 'estetica popolare/estetica colta' al sottocampo poetico di oggi, con particolare riferimento



appuntamento alla poesia sub-istituzionale. Leggiamo un interessante articolo su Franco Arminio apparso nel 2022 su *Rivista Studio*, a firma di Fabrizio Spinelli:

Non bisogna aver letto Hegel o Adorno per capire che in letteratura, nella stragrande maggioranza dei casi, non sono importanti le cose ma come sono dette. E che questo è il contenuto sociale di un testo letterario. Per quanto Arminio voglia ammantare la propria operazione poetica di ambizioni politiche e carica civile (perché sì, per lui la poesia può cambiare il mondo), essa risulta invece colma di narcisismo e cattiva soggettività, seduce, non trasforma. È conservatrice, non rivoluzionaria. (Spinelli)

L'articolo stronca con pacati e solidi argomenti la poetica di Arminio, distinguendosi dal più facile coro di insulti in cui spesso si risolvono gli interventi critici sui poeti marginali o di intrattenimento (per un campione di insulti accorati e creativi, cfr. Brullo, *crede*; Brullo, *poesia*; Ponte; Vescovi; si veda anche lo spassoso contenuto Youtube "Poetry RAZZI Awards 2019-2020", ideato da Simone Burratti). È interessante soffermarsi sull'assunto estetico formalista dichiarato da Spinelli: in poesia importa "come" le cose "sono dette", e quindi il narcisismo di Arminio (che però è considerabile solo in parte un aspetto formale) inficia le sue ambizioni da vate. Poco più avanti, Spinelli impiega proprio categorie bourdieusiane per qualificare l'esperienza del lettore 'implicito' o lettore tipo della poesia di Arminio:

La poesia di Arminio è una sorta di cura omeopatica di massa attraverso cui ogni lettore rafforza il proprio senso di unicità (non c'è niente di più conformistico e consumistico di sentirsi unici), la propria distinzione sociale, assume capitale simbolico a basso costo, in una sorta di fast-food dell'anima. Avvalora la sensazione di stare dalla parte giusta della storia (dalla parte degli alberi, degli anziani, delle cose desuete, a chi non piacciono?), si sente gratificato. Ed è una sensazione che non richiede sforzi: le singole poesie che incontra nelle raccolte sono ad alta comprensibilità, immediate, interscambiabili le une con le altre; le metafore che le compongono sono meccaniche, elementari, quando non esplicitamente patetiche o casuali. (Spinelli)

I termini sono decisamente quelli della *Distinzione*: negli usi espliciti (*distinzione sociale, capitale simbolico*), ma soprattutto nella stigmatizzazione sarcastica del lettore ingenuo, in cerca di consolazione e di gratificazione a buon mercato. D'altra parte, istanze di coinvolgimento e consolazione sono invocate dallo stesso Arminio, in un autocommento implicito riportato poco prima da Spinelli. Si tratta di brani dell'articolo "Il cielo che cambia della scrittura", pubblicato sul *Corriere* il 10 settembre 2020:

Semplicemente bisogna prendere atto che oggi nessuno ha tempo da perdere con la letteratura che non sa consolare, non sa orientare. Le persone non leggono, ma se leggono vogliono essere consolate e orientate. [...] La letteratura che si ritiene seria e complessa e colta spesso è semplicemente una letteratura arrogante che odia i lettori per il fatto che hanno uno sguardo sulle cose che gli scrittori non hanno. (Arminio, *il cielo*)

Gli accenti populistici non devono distrarre dalla chiarezza delle posizioni estetiche: il lettore comune è in cerca di consolazione, mentre la letteratura legittima ("che si ritiene seria") parla – per dirla sempre con Bourdieu – "sopra la testa del pubblico" (Bourdieu,



distinzione 36). E del resto Arminio si appella proprio a questo argomento nelle sue dichiarazioni di poetica, che non a caso insistono molto sulla prospettiva del lettore:

Il lettore non è interessato alla nostra sapienza ma a un testo che gli consente di vedere meglio parti di sé o del mondo. [...] Ognuno può scrivere quello che vuole, ma non si può pretendere che i testi disertati dai lettori siano i migliori in via di principio, come se il lettore fosse sempre colpevole e il poeta fosse sempre innocente. (Arminio, *appunto*)

Si capisce del resto come la contrapposizione tra estetica popolare ed estetica colta sia particolarmente sentita in poesia, che è genere letterario tra i più segnati da una “marginalizzazione [...] nell’universo del consumo” (Testa XLIX), specie nell’ultimo Novecento. Traducendo in termini rozzamente bourdieusiani: il sottocampo poetico è caratterizzato da un minimo di capitale economico, a cui corrisponde un massimo di capitale simbolico. Ciò si verifica da un lato per le basse tirature e la dimensione ridotta del mercato della poesia,⁵ dall’altro per l’*illusio* (Bourdieu, *regole*) – se possibile ancora più forte oggi che all’epoca del poeta-vate – per cui la poesia è investita *de iure* di un alto valore conoscitivo e di comprensione del reale (a questo antichissimo prestigio simbolico va ad esempio ricondotto anche il mito del mandato sociale, cfr. Mascitelli, Cardilli, Spampinato). D’altra parte, questa *illusio* è condivisa anche dagli autori o dal pubblico della poesia di intrattenimento o marginale, sebbene in modalità molto meno smalziate e ambiziose, specie in relazione ai contenuti trasmessi e alle scelte formali. Un video di Francesco Sole o una raccolta di Gio Evan, così come una poesia di Milo De Angelis o Marco Giovenale, si basano sulla credenza (*illusio*) nell’assunto che la poesia sia intrinsecamente portatrice di un contenuto conoscitivo superiore a quello dell’esperienza e del discorso comuni. Ciò che cambia radicalmente sono gli argomenti a cui questa credenza viene applicata, cioè quali contenuti valoriali – esplicitamente dichiarati o pragmaticamente annessi alle scelte formali – sono ritenuti degni di essere sottoposti al ri-uso rituale della poesia. Ad esempio, nella fascia più alta troveremo uno sperimentalismo di marca adorniana, volto a suscitare uno straniamento cognitivo con finalità etico-politiche; oppure, nella fascia istituzionale, un esistenzialismo più o meno tragico, magari alle prese con l’immersione problematica del soggetto nella natura o nella storia. Nelle fasce più basse fa invece capolino una concezione di poesia *ready-made*, da usare alla bisogna, specialmente per affrontare e risolvere problemi emotivi o sentimentali. In ogni caso, non dimentichiamo che anche per la poesia di qualsiasi fascia o livello vale ciò che Brioschi scriveva sul confronto Joyce-Invernizio, in materia di gratificazione estetica:

se Voltaire intendeva battersi fino alla morte perché anche il suo più accanito avversario avesse diritto di parola, non vedo per quale ragione io dovrei mettermi a eccepire sui giudizi estetici del mio anziano vicino di casa. Il mio apprezzamento riguardo alle *Variazioni Goldberg* o all’*Ulisse* non è più esteticamente legittimo del suo riguardo a *Papaveri e papere* o *Il bacio di una morta*. Arrogarmi di dichiarare “degradati” i valori estetici che sono tali per lui sarebbe un mero *non sequitur*, qualcosa come “dissentire” dall’umore che prova stamani. (Brioschi 36-37)

⁵ Su cui si vedano almeno Berardi e Ghidinelli.



Tenendo fermo che riconoscere legittimità estetica non significa equiparare qualità e ricchezza delle diverse esperienze di lettura, non potrebbe valere lo stesso per un fan di Guido Catalano, che Ponte ha appunto definito “la Liala al maschile”? Spinazzolianamente, qualsiasi esperienza di lettura mira al soddisfacimento dei bisogni estetici del lettore, che variano secondo il capitale culturale, la traiettoria sociale e la maggiore o minore prossimità all’“universo della cultura legittima” (Bourdieu, *distinzione* 28). Tuttavia, è possibile che *habitus* distantissimi condividano paradossalmente istanze simili:⁶ un arcinemico della consolazione, convinto che la poesia debba e possa soltanto straniare, non cerca proprio consolazione nel bandire la consolazione, cioè nell’atto che separa la poesia da un linguaggio e da un presente sentiti sempre come imperfetti, illegittimi e collusi? Tale forma di consolazione è tra l’altro anche socialmente marcata: far parte a pieno titolo del pubblico della poesia ‘ristretta’, infatti, implica sempre la condivisione di un *ethos*, cioè l’istituzione di una comunità che si riconosce in un insieme di pratiche e di valori (e di valorizzazioni o “consacrazioni”, secondo la terminologia di Bourdieu).

Tornando alle specificità dell’estetica popolare, è interessante rilevare che le opere sub-istituzionali – specialmente marginali o di intrattenimento – presentano spesso paratesti che si appellano a istanze di tipo strumentale (la poesia che ‘serve’ a qualcosa) e democratizzanti (la poesia ‘per tutti’), in aperta contraddizione con la religione estetica dell’autonomia, della forma e degli *happy few*. Si veda ad esempio la sofisticata nota di apertura in *Se c’è un posto bello sei te* di Gio Evan:

Il mondo è troppo robusto per chinarsi di fronte a tanta tenerezza. Il mondo ha guerre nel sangue, fucili nei baci, ha porti chiusi, navi piene di amori nuovi che non trovano terra ferma, qui, nel mondo.

Perciò la poesia non può cambiare il mondo, è vero, però può cambiare me, può cambiare noi.

Può aiutarci in un periodo di merda, può consigliarci la prossima mossa, può farci venire un’idea buona, può aiutarci a realizzare i sogni, può cambiare l’approccio del cuore.

La poesia, ecco, la poesia non può cambiare il mondo però può cambiare un bambino, una signora, un padre, un giardiniere, noi.

E noi possiamo cambiare il mondo. (Evan, *posto*)

La poesia viene apertamente concepita come uno strumento di autoaiuto, che può soccorrere il lettore durante le immancabili traversie della vita, favorendo una trasformazione interiore. I più sorrideranno e bolleranno il *concept* come un rifacimento/rovesciamento pop, non privo di accenti demagogici, del verso-insegna che dava il titolo al libro d’esordio di Patrizia Cavalli. Si veda però questa lettera di

⁶ La co-dipendenza tra posizione e funzione di una determinata pratica o atteggiamento è un principio base della teoria dei campi di Bourdieu. Si veda questa definizione seminale del concetto di “spazio dei possibili”, che verrà poi dettagliato e approfondito ne *Le regole dell’arte*: “Gli atteggiamenti costitutivi dell’*habitus* colto si formano, funzionano ed hanno valore solo in un campo, nel *rapporto* con un campo, che, come afferma Bachelard a proposito del campo fisico, è esso stesso un ‘campo di forze possibili’, una ‘situazione dinamica’ in cui determinate forze si manifestano solo nel rapporto con determinati atteggiamenti: è per questo che le medesime pratiche possono ricevere sensi e valori opposti in campi diversi, in situazioni diverse o in settori opposti del medesimo campo” (Bourdieu, *distinzione* 94).



Contini e Montale del 1940, in cui il critico dichiara di usare le *Occasioni* come un oracolo per la divinazione:

Da quando ho ricevuto le *Occasioni*, e tranne la parentesi elvetica, passo con loro le mie sere, con un'ostinazione da idea fissa che mi fa percorrere sempre i medesimi itinerari. Mi par di essere uno dei quaccheri di Verne, solitari nell'isola, che cercavano la soluzione ai loro casi frugando nella Bibbia ad apertura di libro. Ma anche lì qualcosa di *mio* (o che mi aspetta) mi pare che sia stato consegnato. (Isella 61)

L'antica pratica della *Sortes Apostolorum* (aprire un libro sacro a caso per interrogarlo) sembra a tratti più irrazionale del pragmatismo omiletico alla *Image* di Evan. Tuttavia, tenendo ferma l'incommensurabilità delle ambizioni e del risultato, la funzione attribuita alla poesia è comparabile: il lettore può cercare qualcosa per sé nella lettura dell'opera, nella convinzione (che agisce pertanto in modo produttivo, performativo) che questa parli *a lui*, ai 'casi' della sua vita.

Nell'introduzione di *Ogni volta che mi baci muore un nazista* (Rizzoli, 2017), Guido Catalano è ancora più esplicito nel rimarcare la concezione strumentale della poesia. Il libro di poesia (*ldp*) può addirittura diventare un manuale da utilizzare alla bisogna, specie agli estremi delle storie d'amore:

Oltre a essere un *ldp*, questo libro è altresì una sorta di manuale. Le poesie in generale e quelle d'amore in particolare possono essere utilizzate per fini pratici.

Lo sapevi?

In questo libro ci sono poesie che, se le usi con dovizia, tipo dedicandole alla donna dei tuoi sogni, poi lei si innamora di te.

Un po' anche di me, ma fregatene.

Nel caso tu voglia fare innamorare un uomo, è uguale.

Mi raccomando però: ricorda di cambiare il genere del tuo oggetto d'amore, che se no, non funziona.

Troverai alcuni pregevoli esemplari di queste poesie alle pagine 29, 145 e 242. (Catalano, *ogni*)

Il paratesto oscilla tra colloquialità scanzonata e ammiccante, da un lato, e le istruzioni per l'uso, dall'altro. Catalano apostrofa direttamente il lettore, fornendogli anche i numeri di pagina dei pezzi migliori. "Le poesie in generale [...] possono essere utilizzate per fini pratici": l'importanza della funzione nell'estetica popolare non potrebbe essere spiegata più chiaramente che in questo enunciato poetologico, che è anche "condizionale", cioè basato su un'ipotesi vincolata pragmaticamente agli "usi" e al "pubblico possibili" (Bourdieu, *distinzione* 41) e non su un argomento di tipo essenzialista. Tra l'altro, questo genere di impiego 'utilitaristico' della poesia è in linea – nell'odierna mediasfera digitale, specialmente social – con le abitudini del *prosumer*, impegnato di frequente ad allestire e consumare testi brevi e *catchy*. Scendendo più in basso verso la fascia marginale, troviamo delle significative istruzioni per l'uso nel quasi-prosimetro di Francesco Sole *L'aggiustacuori. Storia del Piccolo poeta e delle sue cento poesie che cambiano la vita*:



Una volta letta, con quella poesia ci farai quello che vuoi! Insomma, qualcosa ci devi fare... la invii a un'amica, la riscrivi sulla tua pelle, la usi per una lettera, per un messaggio, per un murales o un dipinto, la carichi su un social network taggando qualcuno, la scarabocchi su un post-it, trovi un nuovo sfondo per il tuo cellulare... (Sole, *aggiustacuori*)

Il *concept* del libro gioca proprio sul potere taumaturgico della poesia: il prologo e i quattro capitoli in prosa che ne costituiscono la prima metà raccontano le avventure del "piccolo poeta", un tecnico dei cellulari che in realtà è una specie di angelo custode vivo da secoli e anche un po' *voyeur*. Sbirciando le chat dei suoi clienti, ne intravede le crepe interiori, che vengono poi sanate dall'invio giornaliero di cento poesie, simili a quelle che leggiamo nella seconda parte dell'opera. Ci troviamo ai gradi più bassi della scala. A una poesia fortemente prosastica, punteggiata qua e là da qualche figura iterativa o di significato, pare sufficiente l'atteggiamento terapeutico-sapientziale o l'effusione patetica:

Non lasciarti convincere da chi ha sempre paura di decidere
e non accettare chi non è mai disposto a far decidere te.
Trova chi sa misurare la bilancia, equilibrare le cose. (poesia no. 9)

I tuoi occhi parlano, non consumarli per chi non li ascolta. (poesia no. 12)

Insomma, il carattere strumentale dell'estetica popolare emerge nei paratesti, oltre che nelle particolari scelte tematiche e di allestimento macrotestuale (e persino nella performance inscenata ne "La poesia dei ricordi"). L'atteggiamento parenetico o sapientziale si collega anche a una concezione della poesia come espressione paradigmatica dell'interiorità. L'idea che la poesia parli sempre *del* e *al* cuore è un altro primitivo estetico della produzione di più largo consumo, che in questo eredita e sviluppa un assunto della lirica romantica e poi di molta poesia novecentesca non sperimentale o avanguardistica. Si legga un brano tratto da un breve articolo militante di Gilda Policastro:

Quando si legge un romanzo, mettiamo, i *Promessi Sposi* o il *Conte di Montecristo*, si conserva un senso della distanza storica, si sospende, come dicono i teorici, l'incredulità. Quando si legge una poesia no: ci si aspetta che parli sempre di verità assolute, a un cuore eternamente palpitante, e che riferisca di un'interiorità assorta, meditativa, in assetto di patimento e in dialogo imperituro con la natura, con i suoi elementi, alcuni dei quali implausibili nell'orizzonte cittadino in cui per lo più viviamo immersi. [...] chi ha vent'anni oggi si consente di ignorare esperienze di scrittura che sarebbero fondamentali a offrire strumenti di conoscenza e di approfondimento del presente e preferisce continuare a pensare che la poesia sia un modo di connettersi a un'interiorità unidimensionale, svenevole e strabocchevole di fiore-cuore-mare-ricordi d'infanzia. Ecco perché conoscono, al più, Gio Evan o Franco Arminio [...], ma non Christophe Tarkos o Sergio Garau. (Policastro)

Il passo mette bene a fuoco il rapporto dialettico tra estetica popolare ed estetica colta; proprio nella piccata stigmatizzazione, Policastro descrive bene ciò che il pubblico profano (non introdotto alla poesia sperimentale e quindi incapace di goderne la complessità) *si consente* (il lettore "sempre colpevole" di Arminio) di ignorare. La



rappresentazione di “un’interiorità unidimensionale” e “strabocchevole” è in effetti proprio quella che emerge in Gio Evan o Arminio, ma è anche ciò che permette a questi autori di rivolgersi a un pubblico ampio, ancora legato a una concezione romantica e otto-novecentesca della poesia. Per converso, Policastro propugna l’idea tipicamente avanguardistico-sperimentale (ma anche modernista) della poesia come latrice di un’istanza critica e straniante verso il presente. Del resto, come già accennato il polo della produzione ristretta è caratterizzato da una forma ‘pragmatismo’ estetico analogo nella forma ma diverso nel merito; si veda questo rilievo di Gianluigi Simonetti, che assegna alla letteratura della modernità un valore antagonista rispetto alla società borghese:

la grande letteratura moderna si è spesso distinta per i propri attacchi alle magagne dell’individualità e della società borghese. [...] E cosa resta, oggi, di quell’individuo e delle sue magagne? Il sogno dell’industria culturale odierna consiste probabilmente in un’opera che risolva questa e altre contraddizioni sostituendo l’aspirazione moderna a un’arte come infinito possibile, onnicomprensivo e antagonista, con quella, più terra terra, a un molteplice concreto, il più possibile accogliente, adatta ai bisogni del mondo globale e del suo azionista di riferimento, l’individuo di massa [...]. L’arte, comunque, non importa che scavi. (Simonetti 33)

Anche questo tipo di progetto, nel suo intrinseco disprezzo per l’uomo-massa e per l’intrattenimento, risponde a necessità strumentali e in ultima analisi consolatorie, buone per chi si riconosca nell’*illusio* che assegna all’arte una funzione critica e politica. Riferendosi più nello specifico alla poesia, si può riflettere sulle prese di posizione di Fortini negli anni 60. Proprio laddove mette in questione la legittimità della poesia – denunciandone l’irrelevanza sociale – Fortini perpetua il paradigma aristocratico della “salvezza nella forma” propugnato dell’amato/odiato Montale. “La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi” (Fortini 218), recita infatti la chiusa di “Traducendo Brecht”, su cui si vedano gli acuti rilievi di Salvatore Spampinato:

Nel momento in cui la scrittura diventa la lotta morale e intima dello “scrivi”, essa sta facendo appello a un pubblico, proponendo dei valori: intransigenza contro connivenza, audacia contro prudenza. E in questo segno d’elezione coinvolge il lettore, lo sceglie e si fa scegliere. [...] In Fortini l’intellettuale senza partito viene a coincidere con lo scrittore senza mandato, presentando come universale la credenza stessa del mandato e presentando se stesso come colui che, con Brecht, ne riconosce la crisi, e con una poesia altamente allegorica dai tratti iniziatici ne pratica la resistenza affermandone i supposti valori morali. (Spampinato 226-228)

L’EFFETTO BACIO PERUGINA: EPIDISSI, ORATORIA, SENTIMENTO

Quali sono i principali caratteri formali e strutturali della poesia sub-istituzionale? Innanzitutto, bisogna notare che questo genere di produzione in versi esibisce uno spiccato carattere lirico, specie in riferimento alla concezione di Jonathan Culler della lirica come discorso epidittico (Culler 109-125). In linea con quanto osservato al termine del paragrafo 2, le raccolte di poeti e poete come Franco Arminio, Mariangela Gualtieri o Chandra Livia Candiani recuperano con disinvoltura la funzione sapienziale della



poesia, che specialmente nel secondo Novecento è interdetta o praticabile legittimamente solo se accompagnata da una serie di correttivi. Tra questi ultimi figurano, ad esempio, un alto tasso di oscurità/difficoltà, una stretta dipendenza dall'occasione lirica (si pensi a "L'estate", nelle *Occasioni*: "Occorrono troppe vite per farne una", Montale 175) o l'idea – concepita a partire dai più vari abbrivi ideologici – che il poeta non può insegnare veramente nulla, che nessuno comunque lo ascolterà e che la sua rilevanza sociale è segnata. Si veda invece un componimento da *L'infinito senza farci caso* (Bompiani, 2019) di Franco Arminio:

A volte può accadere
tutto in silenzio,
con un buio buono, con la stanza
ferma, con un fervore lentissimo
che fiorisce dalle ossa.
Fare l'amore
è un lavoro prezioso.
Non si è solo mariti e mogli
o solo amanti,
è un lavoro da restauratori
del sacro. (Arminio, *infinito*)

Il rapporto tra occasione ed epidissi è qui rovesciato rispetto a ciò che avviene, in genere, nella poesia istituzionale di ascendenza novecentesca. Il determinante temporale iterativo dell'incipit (*a volte*) imposta subito il discorso su un piano generale, rafforzato dalla vaghezza delle immagini e del lessico (*la stanza ferma, tutto*). Al primo periodo seguono due asserzioni sentenziose pienamente epidittiche, atte a valorizzare un'esperienza comune nobilitandola attraverso il flogisto del sacro. Un vero e proprio topos, quest'ultimo, in Arminio, che in *Sacro minore* (Einaudi, 2023) allestisce una raccolta di 150 brevi poesie (spesso epigrammatiche) che iniziano con la 'macro-anafora' *Sacr**. Ma un'analogia tensione verso l'epidissi si trova pure in Mariangela Gualtieri, in questo caso correlata a un pedagogismo di sapore cosmico-panico:

Hanno detto che è stata una cometa
che impattando col duro della terra
ha portato l'acqua fra le pietre
del nostro pianeta.

Una cometa hanno detto.
Un ghiaccio volante di luce
come scagliato da altre stelle
fin qui. E dentro c'era
la legge della specie, la formula
del sangue e delle linfe
il timbro di ogni voce.

L'acqua è la perfetta chiave
che apre le forme scatenate.
L'acqua che ancora beviamo



è stata strascico di luce
viaggiante. Bastimento abbagliante
nel buio fra i mondi. (Gualtieri, *bestia* 11)

Anche in *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore* (Einaudi, 2014) di Candiani – poeta sempre collocabile, come Gualtieri, appena sotto la fascia istituzionale – si ritrovano inserti epidittico-sapienziali. Ad esempio in “Mappa per l’ascolto”, in cui il tono sapienziale e l’effusione lirica si amalgamano in un dettato latamente (neo)simbolista:

Per ascoltare bisogna aver fame
e anche sete,
sete che sia tutt’uno col deserto,
fame che è pezzetto di pane in tasca
e briciole per chiamare i voli,
perché è in volo che arriva il senso
e non rifacendo il cammino a ritroso,
visto che il sentiero,
anche quando è il medesimo,
non è mai lo stesso
dell’andata. (Candiani, *bambina* 14)

Scendendo ai piani più bassi, il registro sapienziale si fa più intenso e scoperto, meno temperato dall’*ornatus*. Si legga ad esempio Gio Evan in “Guardate che”:

la vita scorre come i fiumi
non ristagna come le pozzanghere
non siate pozzanghere diamine
non trattenetevi
sgorgate ovunque
il cuore batte per ricordarci
che dobbiamo vivere in movimento,
[...]
guardate che non è difficile la felicità
basta non attaccarsi ai beni terreni
spegnere la tv
basta regalarci
Dio non è né uomo né donna
Dio è: dona! (Evan, *posto*)

La scansione anaforica sostiene la pronuncia apertamente parenetica, alleggerita e insieme sostenuta dal *calembour* (strategia tipica di questo autore fin dalla scelta dei titoli: *Ci siamo fatti mare*, *Passa a sorprendermi*, *Ormai tra noi è tutto infinito*). Di fronte a un testo come questo, è facile fermarsi alla banalità del contenuto valoriale proposto (tutto scorre, spegniamo la tele, fuggiamo i beni terreni). È invece utile – praticando l’*epochè* ‘funzionalista’ – chiedersi cosa giustifichi una tale sovrabbondanza di luoghi



comuni e di oleografico⁷ buon senso. L'effetto 'bacio perugina' di molta poesia di intrattenimento e marginale risponde a una logica aggregativa simile a quella rilevata da Ong per le società a oralità primaria (Ong 67-68). Essendo il lettore di riferimento dotato di una scarsa competenza specifica relativa al genere (in molti casi la competenza di lettura poetica si ferma al livello scolastico), il testo lavora su tessere molto riconoscibili e di carattere formulare, spesso affastellate in sequenze iterative. Il *calembour* interviene poi come strumento per rielaborare originalmente i materiali, e insieme fornisce un accattivante rinforzo all'argomentazione. Si vedano questi altri passi di "Imparate", componimento esemplare fin dal titolo:

non abbiate paura di rimanere soli,
non abbiate paura di diventare sole
[...]
siamo fiori
ma non tutti vanno bene al nostro bouquet,
bisogna farsi il mazzo per farsi il mazzo giusto,
[...]
siete nati per stare con tutti
ma non per rimanerci,
non rimanete con chiunque,
fate il cambio di stagione negli armadi della vita. (Evan *posto*)

Anche in Guido Catalano si può trovare qualcosa di simile, sebbene il tono parenetico sia molto più sfumato dalla presenza del registro comico-autoironico e del motivo metapoetico:

Questa poesia d'amore non è una poesia d'amore
perché a Torino non si scherza un cazzo
perché è l'amore ai tempi di Torino

⁷ Interessante riflettere sul concetto di oleografia, facilmente applicabile come stigma a molta poesia rivolta al largo pubblico. Si tratta di una poesia di buoni sentimenti, che fa leva su immagini e tropi altamente stereotipati. A questo proposito, nel nostro campione spicca il motivo del pane, collegato a un'autenticità senza compromessi magari colorata di tinte antimoderne; si veda qualche occorrenza, a titolo d'esempio: "Come il lampo nel vino / come il bacio nelle labbra / come il lievito nel pane" (Candiani, *bambina* 26); "in fondo tra me e il pane a lievitare / non esiste poi così grande differenza" (Evan, *posto*); "Il presente squarciato per venire alla luce, ha impregnato lei [la poesia] di fragranza del presente, di caldo pane di oggi, di questo cielo dell'adesso, con colmo respiro dell'adesso" (Gualtieri, *incanto*); "Usiamo il corpo come una fetta di pane, / il silenzio buono di una fetta di pane, / il desiderio come il pane e l'acqua" (Arminio *infinito*). Un altro tormentone è il sempreverde cuore, già definito dal Siti lettore del neorealismo "luogo privilegiato della condensazione [...] in cui si concentra tutta la natura" (Siti 147); gli usi sono diversissimi, a seconda del tasso di figuralità e della collocazione della poesia sull'asse verticale del sistema: "Bisogna / chiedere grazia al ghepardo del cuore / alla sua falcata che disegna / la profondità del fitto / l'altitudine paga del vuoto.", in cui si veda anche il cocktail analogico-patetico-astrattizzante (Candiani *bambina* 42); "Sacro avere il cuore come una mano aperta, / un cuore che chiede sempre qualcosa" (Arminio *sacro*); "Scusa se quando ti abbraccio cerco di toccarti il cuore.", con bisticcio forse involontario (Sole, *aggiustacuori*). Lo stesso Bourdieu cita l'avversione del piccolo borghese per i "temi da 'oleografie' come paesaggi di montagna, tramonti sul mare e sottoboschi, o fotografie-ricordo", prediletti invece dalle classi popolari (Bourdieu, *distinzione* 58).



perché Torino ha i tempi dell'amore
ma è roba dura
è roba che te la devi faticare
è un amore che ci sta poco da scherzare. (Catalano, *ogni* 45)

La poesia di Catalano, del resto, dimostra maggiore consapevolezza estetica e creativa, riscontrabile anche nella diversa grana e complessità dei rimandi intertestuali. Si vedano il titolo *Eterno notte* o i seguenti versi da *Una mattina di settembre*, che incrociano una citazione da *L'avvelenata* con un'autoironica *boutade* 'editoriale', poco comprensibile a un non addetto ai lavori:

ti ritrovi
con quarantaquattr'anni e mezzo
sul groppone
e i postumi
di una sbronza da coglione
e la lucida
lucida certezza
che vendere o no
passa
e di brutto
tra i miei rischi.

Poi tanto l'Einaudi
aspetta che muoio
per mettermi
nella Bianca. (Catalano, *ogni*)

Come anticipato nel paragrafo 2, man mano che si sale avvicinandosi alla fascia istituzionale gli autori esibiscono una maggiore complessità stilistico-formale. Lo stile resta tendenzialmente aggregativo e omiletico, ma è più raro incontrare il *calembour* condotto su una formula proverbiale o comunque di dominio pubblico. Si vedano i seguenti stralci da *Studi sull'amore* di Arminio, perlopiù basati sull'antitesi paradossale: "L'amore possiede la semplice evidenza / che siamo qui per poco / e questo poco è la nostra eternità" (Arminio, *studi* 99); "il mistero di raggiungere / nello stesso tempo il corpo di un altro / e il nostro" (Arminio, *studi* 103); "Cerco una donna / che sappia dare / quello che non ha / e che si faccia dare / quello che non ho." (Arminio, *studi* 87), anche se in questo caso agisce il richiamo a una nota formula del repertorio cantautorale ("Quello che non ho" di De André).

Ad ogni modo, è utile proporre qualche considerazione generale sullo stile e sulle modalità enunciative della poesia sub-istituzionale. Nelle scritture esaminate è possibile rilevare due tendenze principali, simili al doppio polo "*oratorio-sentimentale*" che Walter Siti (Siti 44) aveva rilevato nel suo studio del 1980 sulla poesia neorealista.⁸ Da un lato

⁸ Il neorealismo nella poesia italiana di Siti presenta molti spunti euristici utili per la nostra analisi, e si occupa di un *corpus* di testi caratterizzato da diverse analogie con la galassia di opere indagata in questo saggio: se la poesia neorealista ambisce (senza successo) a intercettare nuove fasce di lettori, in nome di un "folklore progressivo" che riduce la cultura popolare a "esotismo prezioso" (Siti 92), al contrario la



abbiamo il polo *oratorio*, basato su “luoghi comuni usati per la loro ben nota efficacia emotiva e persuasiva” (Siti 144) e caratterizzato dall’impiego della ripetizione sia in funzione strutturante (che compensa la semplicità della sintassi), sia come forma di *amplificatio*.⁹ Il polo *oratorio* è facilmente ravvisabile negli esempi di poesie epidittico-parenetiche citate più sopra: in esse si verifica in pieno ciò che Siti ha ben definito come “reciproco inestricabile (e contraddittorio) intreccio tra conoscenza, persuasione e espressione poetica” (Siti 145). La seconda polarità è quella *sentimentale*: quando si discosta dal grado zero della prosa, l’effusione lirico-sentimentale è spesso articolata attraverso una “vaghezza condensativa” (Siti 112) o un’esibita “universalità di corrispondenze simbolista [...] spesso orientata verso un panismo parareligioso”, talvolta legato “a temi civili” (Siti 111). In altre parole, specialmente gli autori con più alte pretese di poeticità adottano spesso un linguaggio genericamente simbolista, caratterizzato da un tasso metaforico/analogico medio-alto, personificazioni e animazioni della natura, uso vago delle preposizioni, ecc. Anche in questo caso, vale ciò che Siti ha rilevato per la poesia neorealista, dimostrando particolare attenzione per gli effetti dei tropi sul lettore:

Proprio perché la poesia neorealista non può impedirsi di essere ‘lirica’, essa mantiene uno standard nel quale è del tutto naturale la presenza frequente di nessi metaforici. La stessa naturalezza ci indica che queste metafore non invitano a nessuna riduzione il lettore, il quale dà per scontato che ci si debba muovere in un’atmosfera vaga, dove nulla è semplicemente letterale perché tutto è ‘poetico’. Le metafore finiscono per essere un segnale di disponibilità alla condensazione. (Siti 113)

Il discorso si può generalizzare all’impiego di diverse figure di significato, più o meno frequenti e ardite a seconda dell’autore. Ad esempio, i seguenti versi di Chandra Livia Candiani contengono un’analogia preposizionale, una similitudine e una *distributio* antitetico-parallelistica:

Guardo con reverenza
la tua faccia di terra arata
come fanno le bestie
con l’alba e il tramonto,
col potere che gli decide

poesia sub-istituzionale duemillesca riesce nell’impresa di annettersi nuove fasce di pubblico. Liberata da preoccupazioni ideologiche e di classe, la poesia sub-istituzionale si rivolge a una gamma diversificata di lettori, accomunati dalla loro più o meno marcata estraneità verso la ‘poesia legittima’, nel senso stabilito dalla comunità degli addetti ai lavori (resta poi da verificare se i prodotti più marginali siano irricevibili da chi possieda un minimo di capitale culturale familiare o scolastico). In ogni caso, sia la poesia neorealista che quella sub-istituzionale sembrano condividere alcuni presupposti estetici di orientamento bourdieusianamente ‘popolare’, come il contenutismo e l’eteronomia. Più in generale, l’approccio di Siti resta un esempio metodologico per la spiccata sensibilità estetico-formale e specialmente retorica, per la coraggiosa analisi storicizzante di testi di scarso valore (legittimo), e per l’idea che esista un rapporto dialettico “tra la poesia brutta o mediocre e quella grande” (Siti XII).

⁹ “La ripetizione serve, abbiamo detto, per suggerire la declamazione e tendere il tono della pronuncia; ma ripetere un elemento è anche il modo più semplice per strutturare un insieme caotico” (Siti 39).



fiamma o brivido
crepacuore o lago ghiacciato. (Candiani, *bambina* 16)

In “Nel silenzio dei fiori” di Gualtieri, invece, il ricorso all’animazione della natura combina unanimità e fervore anti-antropocentrico:

Nel silenzio dei fiori
in quel silenzio al centro.
Nell’umiltà
del seme nel tacito afferrarsi
di radici al terreno
il brulichio delle menti umane
appare parlato di bene.
Uno spasmo di portata inutile
dentro il destino terrestre. (24)

Anche in questo caso è facile venire distratti dall’enfasi e dal tono leggermente catechetico; bisogna tuttavia riconoscere che testi del genere – al netto di una grana formale e concettuale spesso stereotipata ed emotivamente survoltata – svolgono un’opera di mediazione tra cultura alta e cultura bassa, veicolando concetti e prospettive che possono suonare come novità assolute a un pubblico più ampio e meno partecipe al dibattito poetico e letterario-culturale. Nel caso di Candiani, ad esempio, la critica ha di recente notato che nei suoi versi emergono alcuni principi del buddismo, come la “causalità circolare”, l’“impermanenza”, la “de-individuazione” e l’“interdipendenza degli enti” (Della Casa 2-3);¹⁰ si legga ad esempio “E mi vieni a cercare”, in cui l’io si scoglie negli altri e nelle cose: “Io sono gli altri / sono il mondo, / mischiata a tutti, invisibile / angusta fisionomia. / [...] ma io assomiglio / e non sono, mi confondi / con altri sembianti” (Candiani, *bambina* 94-95; nella scoperta citazione di Battiato del titolo notiamo un altro richiamo ‘consonante’ al cantautorato); oppure la sezione “Il sonno della casa” in *Fatti vivo*, in cui oggetti animati che prendono la parola si alternano a una serie di metamorfosi di persone umane, che si trasformano in entità antropiche o naturali (Della Casa 5, nota 28). L’armamentario di artifici e soluzioni tipico della poesia simbolista – animazione della natura, personificazioni, analogismo – viene rifunzionalizzato e adattato a questi contenuti, e d’altra parte serve a veicarli in un linguaggio poetico facilmente riconoscibile e perciò accessibile a un pubblico più ampio.

Anche in Mariangela Gualtieri risuonano armoniche analoghe, specie nell’esplorazione dello scarto tra esperienza individuale e dimensione cosmico-panica, oppure nella rappresentazione della morte come ricongiungimento al tutto: “Noi tutti non siamo solo / terrestri.” (Gualtieri, *Bestia* 128); “Conduce a sé il morire dei corpi non è / che l’entrare fuori misura. / Senza chili, senza metri, senza / particelle. Alleluie” (Gualtieri, *Bestia* 130).

In Arminio, invece, colpisce il culto della comunità organica e della vita rural-naturale (“Sacro il piccolo gregge che passa il mattino / nelle nebbie di un dicembre irpino.”,

¹⁰ La fonte originale è in inglese; tutte le traduzioni sono mie.



Arminio, *sacro*), motivo ricorrente insieme a quello erotico (“Il sesso ti leva la faccia / che ti ha dato il mondo / e ti rimette la faccia / che ti ha dato Dio”, Arminio, *studi* 90). Il primo tema è declinato in una specie di oleografismo neo-pasoliniano, collegato a una significativa attenzione per la questione del depopolamento/ripopolamento dei borghi, diffusa non solo in ambito letterario (si vedano ad esempio i lavori e le attività di animatrice della poeta Azzurra D’Agostino, in relazione alle aree depresse dell’Appennino Tosco-Emiliano). Da più di una ventina d’anni l’irpino Arminio ne ha fatto un brand di successo, brevettando la *paesologia* e sponsorizzandola attraverso molteplici canali (documentari, narrativa, poesia, promozione di iniziative culturali). Il neologismo *paesologia* è persino registrato in una voce del 2017 del Vocabolario Treccani, in cui si menziona esplicitamente Arminio e il suo ruolo di “inventore” della ‘disciplina’. Anche questo genere di attività – comunque ne si giudichi la postura e il tentativo di blandire e insieme edificare il lettore – può essere considerata un’opera di divulgazione culturale e sensibilizzazione di massa rispetto a temi per nulla marginali per l’attualità e la storia recente.

Per riassumere, la poesia sub-istituzionale fa largo uso di moduli oratori – specialmente collegati alle strutture iterative – e di una figuralità latamente neosimbolista, specie quando ci si sposta verso le due fasce più alte. La miscela degli ingredienti varia molto da poeta a poeta e da opera a opera: ciò che pare costante, invece, è la tendenza ad assumere e attendersi un atteggiamento epidittico-sapientiale. Il poeta dice qualcosa sulla realtà, e questa presa di posizione si offre ritualmente al pubblico, messo di fronte a un pensiero memorabile che è tale perché sanzionato dall’istituzione letteraria. A garanzia del valore di questi contenuti sta la cornice rituale del testo poetico, più o meno suffragata da artifici riconoscibili dal pubblico come marche della poesia, non solo linguistiche (al limite, è sufficiente la presentazione di un testo o di un contenuto multimediale ‘come poesia’). Si va quindi dal grado zero e quasi prosastico di Francesco Sole, agli stili molto più tradizionalmente riconoscibili di Gualtieri o Candiani, passando magari per l’autoironia palazzeschiana di Catalano. Ciò che pare costante – pur nella multiforme qualità e ambizione dei prodotti afferenti alla galassia sub-istituzionale – è proprio la cornice pragmatica, a prescindere dal fatto che resti implicita o venga esplicitata nel paratesto o in qualche inserto metapoetico. La poesia è un discorso-epidittico cerimoniale disponibile al ri-uso individuale, e insieme offre un’esperienza estetica qualificante. In altre parole, contiene qualcosa da ritenersi a un tempo *utile* e *bello* (a prescindere che poi lo sia davvero, al netto delle competenze e delle aspettative del lettore reale). In questo connubio quasi manzoniano si trovano le ragioni estetiche, sociali ma anche stilistiche dei versi collocati ‘fuori le mura’, all’esterno del polo di produzione ristretta.

CONCLUSIONI

Immaginiamo che diversi lettori, giunti eroicamente alla fine del lungo scritto, resteranno con l’amaro in bocca, o comunque con una buona dose di scetticismo nei confronti del merito e del metodo dell’operazione. Perché dare spazio alla poesia brutta,



legittimando criticamente dei prodotti sotto molti profili impresentabili? Se la poesia non promuove un senso critico o un cambio di orizzonte, ma è solo conferma, consolazione a buon mercato, come può dirsi veramente tale? Abbiamo provato a chiarire le questioni estetiche sottese all'*habitus* popolare e a quello colto, cercando anche di mostrare come i due mondi – a prima vista remotissimi – condividano qualcosa; abbiamo poi cercato, attraverso dei campioni significativi, di mostrare la pluralità di forme e posizioni che affolla la poesia sub-istituzionale (il cui confine con la fascia appena superiore è molto più poroso del previsto: sono possibili sconfinamenti e contaminazioni verso l'alto ma anche verso il basso: tutte dinamiche che sarebbe interessante studiare). In generale, la comunità degli addetti ai lavori (il blasonato pubblico della poesia) e la pletora dei lettori comuni sembrano destinati a non incontrarsi mai, come se abitassero continenti separati. Si veda a questo proposito un'arguta citazione di Frye:

Popular literature has been the object of a constant bombardment of social anxieties for over two thousand years, and nearly the whole of the critical tradition stood against it. The greater part of the reading and listening public has ignored the critics and censors for exactly the same length of time. (Frye 23)

Le cose non devono però per forza andare così. È possibile guardare con un occhio critico, disincantato e curioso a questo tipo di produzione: innanzitutto perché c'è, e rappresenta un fenomeno che non è possibile ignorare solo perché non risponde agli standard di qualità degli intendenti. D'altra parte, la presenza di un pubblico più ampio, e di una produzione diversificata che risponde alla sua domanda di lettura, si collega al processo di democratizzazione e sviluppo del sistema letterario in atto almeno da un paio di secoli. Nei terreni vaghi della letteratura sub-istituzionale, fin dall'inizio della modernità letteraria, hanno agito innovazioni e tendenze in grado di modificare in profondo le dinamiche della produzione scritta. Lo stesso può valere per la variegata galassia della poesia sub-istituzionale che abbiamo cominciato a mappare. Sia nel loro apparire in forme via via più degradate ed evanescenti, sia nelle fierissime, scandalizzate proteste che sono in grado di suscitare, queste scritture attestano un impensato e forse addirittura capillare stato di persistenza – quando non di salute – della poesia.

BIBLIOGRAFIA

- Arminio, Franco. "Il cielo che cambia della scrittura." *Il Corriere della Sera*, 10 set. 2020. www.corriere.it/opinioni/20_settembre_10/cielo-scrittura-che-cambia-264e8822-f374-11ea-88b9-39ac85c19851.shtml. Consultato il 14 feb. 2025.
- . *L'infinito senza farci caso*. E-book, Bompiani, 2019.
- . "L'infinito senza farci caso. Un appunto e un Manifesto". *Doppiozero*, 11 nov. 2019. www.doppiozero.com/un-appunto-e-un-manifesto. Consultato il 19 feb. 2025.
- . *Sacro minore*. E-book, Einaudi, 2023.



- . *Studi sull'amore*. Einaudi, 2022.
- Berardi, Karen. "Strategie di distribuzione e promozione della poesia: analisi di alcuni casi scelti." *Configurazioni*, no. 3, 2023, pp. 76-96. [Riviste.unimi.it/index.php/configurazioni/article/view/23341](http://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni/article/view/23341). Consultato il 19 feb. 2025.
- Baudelaire, Charles. *Opere*. Mondadori, 1996.
- Berardinelli, Alfonso. "Effetti di deriva." *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Castelvechi, 2015, pp. 47-61.
- Bourdieu, Pierre. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. il Mulino, 1983.
- . *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. il Saggiatore, 2005.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Brullo, Davide. "Ma davvero qualcuno crede che quella di Arminio sia poesia? Leggete Scipione, Villa e Romagnoli." *MOW*, 30 Gen. 2022. mowmag.com/culture/ma-davvero-qualcuno-crede-che-quella-di-arminio-sia-poesia. Consultato il 14 feb. 2025.
- . "Poesia italiana, mettete da parte le scemenze di Guido Catalano e leggete questi altri quattro." *Linkiesta*, 19 Ago. 2017. www.linkiesta.it/2017/08/poesia-italiana-mettete-da-parte-le-scemenze-di-guido-catalano-e-legge/. Consultato il 14 feb. 2025.
- Burratti, Simone. "Poetry RAZZI Awards 2019-2020." *Youtube*, 21 mar. 2020. www.youtube.com/watch?v=f_rXCpVWARl&t=412s. Consultato il 14 feb. 2025.
- Candiani, Chandra Livia. *Fatti vivo. 2006-2016*. Einaudi, 2017.
- . *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*. Einaudi, 2014.
- Cardilli, Lorenzo. "Apparati di legittimazione e poesia 'indistruttibile'." *Configurazioni*, no. 3, 2023, pp. 1-14.
- Catalano, Guido. *Ogni volta che mi baci muore un nazista*. Rizzoli, 2017.
- . *Cosa fanno le femmine in bagno?* E-book, Feltrinelli, 2024.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.
- Della Casa, Claudia. "Chandra Livia Candiani's Buddhism: Crossing Cultural and Species Boundaries to Become a Codividual." *Italian Studies*, 2024.
- Evan, Gio. *Ci siamo fatti mare*. E-book, Rizzoli, 2021.
- . *Se c'è un posto bello sei te*. E-book, Fabbri, 2020.
- Fortini, Franco. *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*. Einaudi, 1978.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, 1976.
- Ghidinelli, Stefano. "La valorizzazione del testo poetico nel secondo Novecento. Un modello e qualche esperimento." *Configurazioni*, no. 3, 2023, pp. 15-51. riviste.unimi.it/index.php/configurazioni/article/view/23337. Consultato il 19 feb. 2025.
- Gualtieri, Mariangela. *Bestia di gioia*. Einaudi, 2010.
- . *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*. E-book, Einaudi, 2022.
- Isella, Dante, a cura di. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*. Adelphi, 1997.



- Mascitelli, Giorgio. "Sul mandato sociale degli scrittori". *Nazione Indiana*, 18 mag. 2018. www.nazioneindiana.com/2018/05/18/sul-mandato-sociale-degli-scrittori. Consultato il 14 feb. 2025.
- Mazzoni, Guido. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia." *Ticontre: Teoria Testo Traduzione*, no. 8, nov. 2017. www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236. Consultato il 14 feb. 2025.
- Montale, Eugenio. *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa. Mondadori, 1990.
- Ong, Walter. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. il Mulino, 1986.
- Paesologia*, voce del vocabolario Treccani – Neologismi, 2017. [www.treccani.it/vocabolario/paesologia_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/paesologia_(Neologismi)/). Consultato il 19 feb. 2025.
- Palazzeschi, Aldo. *Tutte le poesie*. Mondadori, 2002.
- Pistolesi, Giulio Aureliano. "Guido Catalano, preso sul serio." *Le parole e le cose*², 4 apr. 2024. www.leparoleelecose.it/?p=49023. Consultato il 14 feb. 2025.
- PolICASTRO, Gilda. "Mito dell'interiorità e cattiva poesia." *Snaporaz*, 19 feb. 2025. www.snaporaz.online/mito-dellinteriorita-e-cattiva-poesia/. Consultato il 19 feb. 2025.
- Ponte, Max. "Guido Catalano, la poesia alla deriva." *La poesia e lo spirito*, 3 nov. 2015. www.lapoesiaelospirito.it/2015/11/03/guido-catalano-la-poesia-alla-deriva/. Consultato il 14 feb. 2025.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. il Mulino, 2018.
- Siti, Walter. *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*. Einaudi, 1980.
- Sole, Francesco. *L'aggiustacuori. Storia del piccolo poeta e delle sue cento poesie che cambiano la vita*. E-book, Mondadori, 2018.
- . "La poesia dei ricordi". *Youtube*, 20 dic. 2016. www.youtube.com/watch?v=RV7Ldvhz1Zk. Consultato il 14 feb. 2025.
- . *TI VOGLIO BENE. #poesie*. E-book, Mondadori, 2017.
- Soleri, Giorgia. *La signorina Nessuno*. E-book, Vallardi, 2022.
- Spampinato, Salvatore. "L'età dello straniamento, da Pasolini alla neoavanguardia." *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*, a cura di Anna Baldini e Michele Sisto, Quodlibet, 2024, pp. 215-246.
- Spinazzola, Vittorio. "Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento." *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 635-700.
- . "Le articolazioni del pubblico novecentesco." *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, il Saggiatore, 2005, pp. 62-82.
- . "Le coordinate del sistema letterario". *Critica della lettura*, Editori Riuniti, 1992, pp. 39-52.
- Spinelli, Fabrizio. "Il successo delle brutte poesie di Franco Arminio." *Rivista Studio*, 9 feb. 2022. www.rivistastudio.com/franco-arminio. Consultato il 14 feb. 2025.
- Testa, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi, 2005.



Vescovi, Cino. "Arminio poeta: leggete, risate grasse garantite per tutti!" *Pangea*, 7 apr. 2023. www.pangea.news/franco-arminio-sacro-minore/. Consultato il 14 feb. 2025.

Vivinetto, Giovanna Cristina. *Dolore minimo*. Interlinea, 2018.

Lorenzo Cardilli è professore associato di Letteratura Italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Udine. Ha insegnato presso l'Università Statale di Milano e il Politecnico di Milano. Si interessa prevalentemente di poesia novecentesca e contemporanea, storia della critica e teoria della letteratura, con particolare riferimento al rapporto tra poesia e immagine e alla struttura del testo critico. Ha pubblicato il volume *Figura e ripetizione in Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto* (Mimesis, 2021). È vicedirettore della rivista *Configurazioni* e membro del comitato scientifico de *L'Ulisse*.

<https://orcid.org/0000-0002-8823-915X>

lorenzo.cardilli@uniud.it

Stefano Ghidinelli è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Statale di Milano. Ha pubblicato i volumi *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico* (LED, 2007), *L'interazione poetica* (Guida, 2013), *Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale* (Unicopli, 2022) e curato gli apparati testuali delle opere di Mario Soldati nei Meridiani. È membro del Consiglio di indirizzo del Centro APICE e fa parte del Comitato ordinatore del Master in Editoria organizzato dall'Università Statale di Milano con Fondazione Mondadori e AIE.

<https://orcid.org/0000-0002-2014-5464>

stefano.ghidinelli@unimi.it