



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Forme di immaginario sociale e rappresentazioni del pubblico della poesia nei testi poetici recenti

Giulia Martini
Università degli Studi di Siena

Abstract ITA: L'articolo, di taglio tematico-comparativo e con un focus cronologico incentrato sulla produzione di autori nati negli anni Ottanta e Novanta, si propone di indagare le forme entro cui i testi poetici recenti rappresentano l'immaginario sociale, in particolare modo le posture del soggetto-poeta di fronte al suo pubblico e la funzione dello stesso rispetto al messaggio poetico. La seconda parte si concentra invece sul singolo caso di Ophelia Borghesan, un progetto di Luca Rizzatello e Angela Grasso.

Keywords: poesia italiana; poesia contemporanea; soggetto lirico; immaginario sociale; pubblico finzionale.

Abstract ENG: Drawing from a corpus of poems by Italian authors born in the Eighties and Nineties, the article focuses on the ways in which recent poetry encodes aspects of social imagination, especially in respect of the self-positioning of the subject-poet before their audience, and of the role of the audience in relation to the poetic message. The second part is a case study devoted to Ophelia Borghesan, a project by Luca Rizzatello and Angela Grasso.

Keywords: Italian poetry; Contemporary Poetry; Lyrical Subject; Social Imaginary; Fictional Audience.

Giulia Martini, "Forms of social imaginary and representations of poetry audience in recent poetic works"
Configurazioni N° 1, 2022, pp. 244-268.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19807>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Forme di immaginario sociale e rappresentazioni del pubblico della poesia nei testi poetici recenti

di Giulia Martini

In un articolo del 2008 confluito, a distanza di un decennio, nel saggio *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Gianluigi Simonetti aveva individuato «nella produzione in versi degli ultimi trent'anni [...] l'esigenza di comunicazione, riflessione e affabulazione (e quindi un rapporto più 'sano' e diretto col pubblico)» (2008: 146). Questo intervento si propone di indagare le forme di interazione tra soggetto autoriale e consorzio sociale da una prospettiva testuale, tramite lo scandaglio e la messa in relazione di componimenti che evocano il rapporto tra poeta e pubblico o problematizzano il «passaggio epocale», per dirla con Stefano Ghidinelli (2017: 26), dell'«inedita espansione e stratificazione progressiva del pubblico dei lettori» di poesia recente. I testi campionati afferiscono quindi alla scena letteraria degli ultimi anni, e in particolar modo alla produzione di autori italiani nati nei decenni '80-'90, considerati come corpus poetico di riferimento. Un corpus necessariamente cursorio, che difficilmente potrà obbedire a un'interrogazione orizzontale; infatti, come scrive Sinfonico (2014: 12),

le opere degli ultimi decenni vivono in osmosi con la situazione concreta, politica, sociale e culturale del loro tempo, tuttavia nessuna può essere considerata isolatamente come la conseguenza o la rappresentazione esemplare della nostra



epoca; se ciascuna di esse può condensare in un nodo tutta la problematicità e ricchezza del nostro tempo, ognuna lo fa a modo suo, secondo il suo stile, le sue prospettive, i propri modelli, la propria autonomia.

Il primo dei due paragrafi di cui si compone il presente contributo prende in considerazione le liriche in cui il personaggio che dice “io” si posiziona come poeta, analizzandone di volta in volta la postura di fronte all’uditorio; vengono quindi individuati modelli diversi di quello che può essere chiamato *sentimento del destinatario*, inteso come percezione di sé di fronte a una platea di ascoltatori (o di un ascoltatore specifico) e della funzione di questi rispetto al proprio messaggio poetico. Dal pubblico-zero degli spettacoli di magia (rappresentato soprattutto nei testi di autori legati alla scena orale), che subisce passivamente la *performance* di un soggetto parlante; al pubblico della poesia (più presente invece nelle poesie di stampo lirico destinate alla lettura su pagina), contraddistinto da un’attiva resistenza al messaggio, che lo trasforma in una sorta di antagonista rispetto all’artista-poeta, costretto a subirne le umiliazioni o a reinventarsi in strategie volte ad accentrare l’attenzione e trasmettere un contenuto. Sono soprattutto queste rappresentazioni testuali a rendere conto di una questione su cui si è soffermato Gherardo Bortolotti (2014: 102-103), con specifico riferimento al pubblico-utente dei *social network*, vale a dire «l’ampliamento del proprio ambito di azione»:

Se fino a pochissimi anni fa era normale fissare dei ruoli ben precisi (gli autori, il pubblico, i mediatori) e dei flussi che li legavano in schemi di relazione relativamente leggibili [...], in uno scenario come quello che ci presenta la rete lo spaesamento è immediato. Soprattutto quel soggetto più o meno fantasmatico e ipostatizzato che era il pubblico (declinato eventualmente, secondo i dibattiti e le posizioni, anche come popolo, nazione o gente) e sulla cui presenza più o meno muta si è costruita una parte non secondaria delle nozioni moderne di autore, di opera d’arte e di cultura, si dissolve in un pulviscolo autoriale, in una specie di insorgenza mediatica diffusa, più partecipativa che creativa ma comunque gestita in prima persona, attivamente e non in termini di mera ricezione. Attraverso la produzione di contenuti, milioni di soggetti si sono riposizionati rispetto al sistema generale di quello che siamo soliti intendere per cultura (o, nello specifico



del nostro caso, letteratura) e di colpo il sistema si è squilibrato, portato oltre le proprie forme da chi è andato oltre il proprio ruolo. Non si tratta, è ovvio, del fatto che queste persone abbiano rinunciato al ruolo di fruitori. Al di là dell'impossibilità di una tale rinuncia, la questione è piuttosto l'ampliamento del proprio ambito di azione a cui hanno assistito.

Il secondo e più breve paragrafo approfondisce le forme testuali dei canali di trasmissione (quali l'editoria libraria, l'universo digitale, il circuito di fiere e reading) che accolgono e veicolano il messaggio artistico, concentrandosi sul lavoro di ricerca di Ophelia Borghesan, un progetto fondato nel 2013 da Luca Rizzatello e Angela Grasso che si occupa di scrittura, grafica e installazioni; grande centro tematico della produzione di Borghesan, infatti, è proprio l'«attività poetica di massa» (Bagnoli 1996: 5), rappresentata e parodicamente interpretata nelle sue varie propaggini.

Dalla messa in rapporto di questi testi, esemplari di altrettante declinazioni del gesto poetico, emerge come dato potenzialmente accomunante un soggetto a vari livelli consapevole di detenere un'informazione o un sistema di competenze ignorato dalla comunità di lettori o fruitori del prodotto artistico cui si rivolge. In questo senso, la costruzione di un immaginario sociale che ostacola il messaggio o il contenuto che il poeta-artista intende veicolare tramite la sua opera, più che rimandare a un'effettiva marginalità della poesia d'oggi, sembra rispondere alla «consapevolezza etica di un limite individuale» (Borio 2018: 252) e, allo stesso tempo, evidenziare la dimensione etica di una voce autocosciente, intenzionata a trasmettere qualcosa ritenuta importante, o almeno presentata come tale: «la poesia contemporanea ha molto da dire» (Mazzoni 2017: 22). Per usare le parole di Armando Massarenti in una recente prefazione antologica (2016: 8), «I poeti ci sono. Sono molti e hanno molto da dire. Sono consapevoli della tradizione cui appartengono, ma anche fieri di far udire la propria voce unica e attuale. Dispongono di capacità di approfondimento, di sguardo critico, di una lingua riformata»



1. Il sentimento del destinatario: modelli testuali di rapporto con il pubblico

In questa prima parte vengono presi in analisi i testi in cui il personaggio che dice “io” si posiziona come poeta-artista inserito in un determinato contesto sociale, con cui interagisce a vari livelli di «entropia e dissacrazione» (Mazzoni 2017: 10); tali livelli rappresentano infatti quei «dispositivi pragmatici, sociali, istituzionali di organizzazione dell’interazione fra chi scrive, pubblica, legge poesia» (Ghidinelli 2017: 24). Una prima postura su cui sembra opportuno soffermarsi, in quanto condivisa dalla maggioranza dei testi considerati, è quella di un soggetto consapevole del fatto di detenere un contenuto da trasmettere ai suoi interlocutori o con cui addirittura proteggerli; è quanto accade, per fare un primo esempio, in un testo di Paolo Febraro intitolato *Il poeta* (2019):

Guarda il teschio così perfettamente
da sostituirlo
[...]
È come la porta della Legge
in Kafka: il teschio è lì per lui
in esclusiva, anche se tutti
dovrebbero vederlo (magari soltanto
nel cuneo dello sguardo).
Gli dicono naturalmente che il teschio
è il simbolo della morte; ma lui
non vede perché la morte dovrebbe
lasciare teschi, e soprattutto
tollerare simboli. Risponde
senza mostrare i denti «Dal teschio
io vi proteggo perché non lo comprendo.
Se me ne andassi svanirebbe
e allora finalmente ne sareste
invasi. Guardatevi,
vi prego, da quel momento».



Il componimento di Febraro permette di introdurre la figura di un poeta messianico, il cui sguardo ha una forza conoscitiva tale da superare il *medium* simbolico e accedere all'esperienza diretta del senso («Guarda il teschio così perfettamente | da sostituirlo»). Tale rapporto privilegiato con il contenuto lo distingue e lo separa dagli altri individui, privi di quella profondità di osservazione riservata invece all'artista («il teschio è lì per lui | in esclusiva, anche se tutti | dovrebbero vederlo»); nondimeno, questi generici e indistinti *voi-tutti* si rivolgono al poeta, dimostrando piena fiducia nella loro parziale prospettiva. I versi finali della lirica riportano quindi la risposta del soggetto-poeta, che ribadisce senza mezzi termini la necessità e l'insostituibilità della propria funzione sociale, invitando con partecipazione emotiva a far sì che questa non venga meno. Pur indicando un atteggiamento contrario, il sintagma «senza mostrare i denti» finisce per evocare l'idea di uno scontro, di una conflittualità che può risolversi a vari livelli di ferocia.

Il sistema d'interazione poeta-consorzio sociale rappresentato nella lirica di Febraro è riscontrabile, con varie declinazioni, in una nutrita serie di testi, dove chi parla si rivolge al pubblico per una ragione specifica, in quanto latore di un messaggio che interessa (o dovrebbe interessare) la comunità che l'accoglie, non di rado, ostacolandolo. Per esempio, organizzando reading poetici in vinerie affollate di avventori rumorosi e distratti («Il Poeta aspettava, seduto, paziente, il suo turno tra | i frammenti dei discorsi che udiva. | Poi si alzò e diffuse il suono dei suoi versi nell'ambiente. | La sua presenza solida e la voce più | sicura riuscirono a zittire il pubblico insensibile», Guarino 2019), misconoscendo e ignorando il gesto e il contenuto del messaggio: «non scrivere, davvero, lascia stare, | ti stanno raccontando che là fuori | qualcuno vuole leggerti, ma è falso» scrive Borghesan (2020), riattivando una memoria pasoliniana, «Nessuno ti richiede più poesia!» (*La mancanza di richiesta di poesia*, 1964), e ancor prima palazzeschiana, «gli uomini non dimandano | più nulla dai poeti» (*E lasciatemi divertire!*, 1910).

D'altro canto, la convinzione implicita del soggetto-poeta di detenere un'arte e un messaggio si realizza nei termini di un'auto-investitura testuale, per cui risultano numerosi i componimenti in cui chi dice "io" si rappresenta nell'atto di



scrivere, si auto-definisce “poeta” o lascia che qualcun altro lo faccia per lui: «per questo non giungo, ma dico. per questo in un solo momento. nella gravità della vita, nella più incessante scrittura» (Corsi 2017); «ora che scrivo» (Fùrnari 2020); «dovemmo raccontare noi» (Gezzi 2016); «ho già scritto troppe poesie» (Ortore 2020); «scrivevo scevro in poesia» (Ottonello 2020); «Compitiamo poesie [...] scriviamo insieme» (Rusconi 2012). Una simile postura può essere considerata un riverbero testuale dell’«ansia della fama, l’illusione di questa, dopo il crollo sociale del poeta, il crollo letterario della poesia nella funzione sociale» (Frolloni 2020: 6) al centro di tanti dibattiti sulla poesia recente.

Non di rado, questa auto-investitura si traduce in una progressiva specializzazione letteraria e presa di consapevolezza della specificità del gesto artistico, inteso come mestiere e lavoro da cui non bisogna distrarsi, anche quando si realizza nei termini di *performance*, di esibizione su un palco; in un testo da *L’ultima volta in Italia* di Maddalena Bergamin (2017), anzi, è proprio la finzione di un destinatario («*ho recitato fingendoti seduta*») a inverare lo stesso gesto artistico e a permettere l’auto-investitura finale:

*Ti ho tenuto il posto
qui tra i passanti che non sanno
che la nebbia si tocca
e ti rimane sulla faccia
ho recitato fingendoti seduta
in mezzo al pubblico, le gambe
accavallate come si rispetta.
Così, non alzando la voce
per non essere scoperta,
mi è riuscito finalmente
di sembrare una poetessa.*

L’avverbio *finalmente* sembra indicare lo sforzo compiuto dal soggetto per ottenere il riconoscimento di *poetessa*, titolo che trova un’ulteriore attenuazione nell’uso del verbo *sembrare* in luogo di un più assertivo *essere*. Allo stesso tempo, chi dice “io” assume una postura introspettiva, determinata da meccanismi di



autodifesa che vengono spiegati con un enunciato che illumina ambigualmente l'intero testo: «*per non essere scoperta*». La domanda che questo verso suscita, *in cosa non vuole essere scoperto l'io parlante?*, può avere infatti una risposta duplice: o non vuole far trasparire la soggezione che prova nel *recitare* di fronte a un pubblico, e quindi parla a voce bassa per non tradire l'emozione; oppure si riferisce proprio allo statuto di *poetessa*, per cui l'atteggiamento di chiusura sarebbe volto a nascondere il fatto di *esserlo* effettivamente (e non solo *sembrarlo*).

In questo senso, il testo di Bergamin permette di introdurre un'altra istanza ricorrente negli autori presi come campione, profondamente connessa alla questione dell'auto-investitura poetica. Nell'*incipit*, il sentimento del destinatario si dimostra improntato su una sorta di casualità dell'incontro, per cui gli ascoltatori del reading poetico altro non sono che fuggevoli «passanti», subito connotati negativamente da un non-sapere («*i passanti che non sanno | che la nebbia si tocca | e ti rimane sulla faccia*»). Questo passaggio testuale suggerisce implicitamente un soggetto poetico isolato dagli altri (il pubblico occasionale) proprio in virtù di questa differenza d'informazione: *sa* quello che loro «non sanno». In molteplici testi, fra quelli analizzati, il soggetto sembra infatti mosso da una consapevolezza del proprio messaggio che lo porta a isolarsi dai suoi interlocutori o ammonirli a non prendere la parola, rivendicando per sé la postura di chi ha qualcosa da dire e non deve essere distratto: «non dire una parola, non parlare» (Ibello 2019); «e io al contrario ho ancora | qualcosa da dirti, vedi, nonostante tutto, | cara» (Malvestio 2020); «Non parlarmi sto tentando | di capire qual è il suono» (Rafaiani 2020).

Il potere locutorio dell'io parlante sembra portato alle estreme conseguenze nei testi legati alla scena orale e performativa, dove il pubblico viene a trovarsi passivamente inerte, totalmente ammansito da una voce protagonista di cui subisce l'incantamento. Sulla scia di quanto Biagio Cepollaro (2004: 27-28) aveva formulato a proposito della serie “Pseudosonetti Rorschach” (1999) di Lello Voce, in cui il coinvolgimento diretto del pubblico e del rituale della *performance* instaura «la questione del valore “sociale” della poesia» entro i termini di un paradosso («Se la poesia ha ancora un senso questo non può essere che pratico, non può che essere verificabile nei suoi effetti»), sembra emblematico il testo di



Luigi Socci *Poesia visiva*, raccolto in *Prevenzioni del tempo* (2017), che comincia dicendo:

adesso vi faccio vedere una cosa
adesso vi faccio vedere una rosa
adesso vi faccio vedere la spina
dorsale di quella rosa
perché vedere è un'azione
concreta che si fa una cosa.

Poesia visiva è il lungo annuncio di una fattura che l'autore si prepara a scagliare sul pubblico. La litania successione di 87 versi si chiude con la promessa certa di un'illusione ottica («adesso vi faccio vedere doppio»), in linea con il motivo conduttore del vedere che detta la struttura dell'intero componimento: l'enunciato «adesso vi faccio vedere» ricorre infatti 32 volte (26 in posizione anaforica e 6 in *enjambement*), senza contare le varie forme in cui viene rimodulato (come quella dialettale «adesso ve faccio vedè» o l'enunciato constativo «adesso vi ho fatto vedere»). Questo «processo di disvelamento graduale e poi fulminante che si svolge davanti ai nostri occhi» è stato messo in luce anche da Fabio Zinelli (2014: 96), che scrive: «penso si possa applicare a Socci un'ulteriore incarnazione del *performer*, quella del mago illusionista». Nell'attesa che si compia l'allucinazione visiva, gli interlocutori, connotati solo tramite la forma debole del pronome personale di seconda persona plurale, subiscono l'allucinazione uditiva creata dall'inesorabile catena fonica di continui slittamenti e bisticci paronomastici. Il pubblico di *Poesia visiva* viene quindi riportato alla sua funzione primaria di ricettore, de-potenziato di qualsiasi vettorialità rispetto al soggetto che, parlando, compie un'azione ed esercita il suo influsso; non a caso, è stato accostato al pubblico degli spettacoli di magia, per cui «la meraviglia e lo smarrimento sono sintomi comuni e auspicabili» (Pacini 2018).

In questo senso, il testo di Socci propone un sentimento del destinatario lontano da quello di «*Ti ho tenuto il posto*» di Bergamin, per cui la sola proiezione



dell'ascoltatrice finzionale ha il potere di mettere in moto la *performance*. Il destinatario massimamente agente del testo di Bergamin e quello massimamente agito di Socci possono quindi essere considerati come i due punti estremi di due opposte forme di pubblico: ognuno di questi testi, infatti, si inserisce a vario livello nella gamma di patti, contese e concessioni entro cui soggetto lirico e consorzio sociale si ripartiscono il potere. Un esempio notevole, in questa direzione, è una lirica di Marco Villa dalla raccolta *Un paese di soli guardiani* (2019: 16):

Ho tentato la diffrazione
ma niente, non è un gioco di specchi
che basta a ingannare questi ascoltatori.
Ho cercato, piuttosto,
di dire qualcosa mentre nessuno guardasse:
non per cogliere io alla sprovvista
ma perché le parole
avessero la più alta efficacia
solo nella loro distrazione,
la colpissero senza romperla.
Parlare a voce molto calma, ma non priva di sussulti
mentre non mi ascoltano quasi:
infilare nella loro distrazione
il germe di qualcosa
di sempre meno irrilevante,
salvarlo dall'enfasi dei loro occhi aperti.

Nel testo di Villa, il rapporto tra soggetto lirico e pubblico sembra basato sulla tattica: la *performance* diventa la mossa strategica di un io-poeta perfettamente consapevole di avere «qualcosa | di sempre meno irrilevante» da dire, mentre «questi ascoltatori [...] non mi ascoltano quasi». L'esibizione viene concepita come il terreno deputato allo scontro diretto tra l'artista, che tenta di *salvare* il suo messaggio, e un consorzio sociale ostile, nel senso peggiore di indifferente (la parola-chiave del componimento è infatti «distrazione», che ricorre in un



sintagma formulare: «solo nella loro distrazione», «infilare nella loro distrazione»).

Se il componimento di Socci sembra guardare al pubblico-zero degli spettacoli di magia, vale a dire a un insieme di spettatori disarmati, in attesa di subire un incantamento, la lirica di Villa presenta un pubblico più attrezzato e scettico, disubbidiente e restio, disincantato rispetto all'illusione ottica e, in ultima analisi, difficilmente ammansibile. In altre parole, chi dice "io" in «*Ho tentato la diffrazione*» si rivolge proprio al pubblico della poesia, che, rispetto al pubblico-zero degli spettacoli di magia, come osservava già Montale (1976: 118-119) in un intervento del 1949, è «formato in gran parte di poeti sconosciuti o addirittura clandestini» (per contro, nessuno si aspetta che coloro che assistono all'esibizione di un prestidigitatore siano prestidigitatori a loro volta):

bisogna prima di tutto chiedersi *chi* compra i libri dei poeti recenti, da *chi* è formato il loro pubblico. Ahimè, non può esservi dubbio: è un pubblico formato in gran parte di poeti sconosciuti o addirittura clandestini. Una clientela, purtroppo, di «specialisti». [...] maestri di scuola, preti, madri di famiglia, commercianti, industriali che fanno tremare i loro dipendenti ma che tremano essi stessi per il timore che si scopra il loro «vizio» poetico, medici, ragionieri, sottufficiali dell'esercito: tutto un mondo che produce (clandestinamente) e che acquista (quando può) poesia.¹

Il sentimento del destinatario proprio di quei testi che chiamano in causa il pubblico specifico della poesia si rivela non di rado connesso a un nodo problematico, declinato in molteplici gradi e forme di ostilità, dall'indifferenza allo scherno. Di fronte a questo pubblico verrebbe quasi la tentazione di desistere, ma la consapevolezza del messaggio presidia e giustifica l'impresa: «"Io ti tormenterò e tu mi amerai!"», disse, infine, socchiudendo | gli occhi dritto sul

¹ Ma cfr. anche Mazzoni (2017: 12): «A metà degli anni Settanta diventa chiaro che il campo della poesia non è più fatto in questo modo. Il triangolo è diventato una linea, un sistema dentro il quale vige una logica orizzontale. Per un verso, gli autori e il pubblico sono le stesse persone: i lettori o ascoltatori sono a propria volta aspiranti poeti [...]. In poesia la distanza che il lettore o l'ascoltatore percepisce fra sé e l'autore diventa minima o nulla».



volto del passante inconsapevole» (Guarino 2019); «Ciò che la tua mano trova da fare, | – disse – fallo con tutte le tue forze» (Italiano 2020); «Vi daremo informazioni e parole | vi uccideremo per quello che ne avrete fatto» (Villa 2019: 24).

Anche nei componimenti in cui il ruolo di poeta e il messaggio poetico vengono coinvolti in una scena squalificante o connessi a un immaginario degradato, il gesto dell'auto-investitura non viene meno; al contrario, il soggetto-poeta sembra acquistare il merito della tenacia e della persistenza («Sotto io, come dei cipressi erbacce, poeta | a me rimane la scattarrata di chi ha macchiato il caffè | con la schiuma di latte», Marra 2019) e il testo poetico, sia pure declassato a «brutta poesia», continua a essere indicato come il luogo tradizionale della catabasi infernale e del superamento dell'esperienza sensibile: «Se ci credi sulla tua scrivania c'è un verme | i tuoi cassetti sono pieni di vermi [...] Continua. Se giri bene | da qualche parte in questa brutta poesia || puoi trovare il demonio» (Tipaldi 2019: 34).

Quest'ultima citazione è tratta dalla raccolta *Spin 11/10* di Francesco Maria Tipaldi, che Bernardo Pacini (2021: 119) ha definito «un interregno oscuro del poetico [...] Di fronte a un pubblico di curiosi (l'abituale “clientela della morte”), “migliaia di piccioni” attaccano un “neonato nell'erba” e lo fanno sparire prima di volare “famelici [...] verso l'inferno”». Il sentimento del destinatario a cui danno voce le liriche di Tipaldi risulta infatti connesso alle trame simboliche di una vicenda arcana e declinato nel motivo originale del cannibalismo; un esempio efficace sembra l'anomala terzina «*voi dovrete mangiarmi | voi dovrete | voi*» (Tipaldi 2019: 62). Nella sua brevità essenziale, questo testo presenta alcuni elementi già emersi nel corso di questa rassegna: primo, un rapporto non pacificato con gli interlocutori, qui espresso addirittura in una cruda immagine antropofagica; poi, una voce che dimostra sicurezza di sé, tanto da impartire un ordine secco, rafforzato dall'uso dell'indicativo futuro semplice in luogo della forma al presente, conferendo all'enunciato un valore profetico; infine, l'azione metaforica del darsi in pasto rimanda allo stesso gesto artistico: che vale sia come cristologico sacrificio (accettare che tutti ne mangino) sia come imposizione del



proprio messaggio, che i voi-interlocutori *dovranno* ingerire (verrebbe da dire, volenti o nolenti).

Si registra, infine, una serie di testi che rappresentano una forma di pubblico-privato: è il caso dei componimenti in cui il personaggio che dice “io” si posiziona come poeta-artista nel contesto più intimo dell’ambito familiare o all’interno di un gruppo ristretto di amici. Un esempio di questo modello può essere indicato in una lirica intitolata *movimenti II*, dalla raccolta *corpo striato* di Riccardo Frolloni (2021):

La prima a leggere le poesie fu mia sorella, per anni
nascosi questo me stesso, poi un libro e anche mio padre
ebbe la sua copia, non festeggiammo, nessuno disse niente, io
non volevo se ne parlasse, era difficile da spiegare e mi sbagliavo.
Dopo qualche tempo
passeggiando per il pincio chiesi
se lo aveva letto, se gli era piaciuto –
[...]
rispose
 quelle poesie
 sono terribili, e in una di quelle scrivevo

se papà è stanco/dio è stanco [...].

Anche in questo testo di Frolloni, dove appunto il pubblico a cui si fa riferimento è quello più strettamente familiare, risulta attivato un sentimento del destinatario improntato su una generale avversione, come mostra l’accoglienza fredda del libro di poesie, che si ripercuote sul soggetto parlante nei termini di un’identità irrisolta, di una prolungata clandestinità e inibizione a posizionarsi in quanto poeta. La prima parte del componimento si chiude con l’enunciazione della domanda a lungo trattenuta («chiesi | se lo aveva letto, se gli era piaciuto»), la cui risposta ritarda fino ai versi conclusivi: «rispose □ *quelle poesie* □ *sono terribili*». All’impietoso giudizio dell’interlocutore segue quindi una sorta di microevento testuale, per cui l’io-poeta (si) rammenta «una di quelle» poesie



appena valutate come «*terribili*» dal lettore-padre: «in una di quelle scrivevo || *se papà è stanco/dio è stanco*». In questo collegamento intertestuale, tuttavia, emerge un contenuto di tipo etico, cioè riguardante «le strategie testuali adottate dall'autore per trasmettere un contenuto di conoscenza attraverso la lirica» (Brancati 2020: 22): all'interlocutore refrattario viene infatti conferito uno statuto divino proprio tramite lo strumento artistico, per quanto suscettibile di farsi segno di incomprensione a posteriori. In altre parole, anche l'io autoriale di *movimenti II* si costruisce come poeta rappresentandosi nell'atto di tenuta di fronte all'ostacolo agito dal pubblico, analogamente ai testi di Bergamin e Villa precedentemente analizzati.

Commentando *Quei bambini che giocano* (1965) di Sereni, Paolo Giovannetti parla di significato etico di una poesia in relazione alla «funzione *pubblica* di tipo *rituale*» che questa finisce per assumere nei confronti del lettore: «la poesia tende a configurarsi come una sorta di evento, nel corso del quale si delineano dei contenuti per noi preziosi. [...] Alle poesie affidiamo un sapere a modo suo irrinunciabile» (2017: 20-21). Come si è cercato di mostrare, anche i campioni testuali proposti indicano come dato acquisito e punto di partenza la consapevolezza dell'inderogabilità del gesto poetico; inoltre, la dimensione etica che presiede a questi componimenti risulta potenziata dal fatto di non essere iscritta all'interno di un rapporto triangolare, dove il lettore effettivo non è che l'interlocutore assente di un soggetto indirizzato ad altri, ma di instaurare una dualità con il consorzio sociale a cui si riferisce. Una linearità contrastata, per cui i tentativi del soggetto-poeta di far passare un contenuto nonostante le resistenze incontrate finiscono per valorizzare la dimensione etica del suo stesso gesto; la rappresentazione del pubblico sembra quindi rispondere a una strategia retorica specifica, la costruzione di un ostacolo: «E allora penso | che non c'è niente di più bello | se si viene ricordati | all'interno di un contrasto» (Burbank 2018); «fummo molto insultati nel cammino | e nel deserto ci tiravano le ossa dei cammelli | [...] e noi continuammo» (Tipaldi 2019: 17).



2. Il rapporto con i canali di diffusione: il caso di Ophelia Borghesan

Oltre alla rappresentazione testuale del pubblico, un'altra prospettiva per indagare l'immaginario sociale in rapporto al messaggio poetico è offerta dai componimenti che fanno riferimento ai canali mediatori del prodotto artistico, testimoniando la varietà dei modi in cui «la poesia riesce ad abitare il web» (Fioravanti 2014: 104) o a muoversi «lungo circuiti esoeeditoriali o carsici» (Sinfonico 2014: 9). Per quanto i testi che interagiscono con questi temi siano numericamente inferiori rispetto a quelli che rimandano a un sentimento del destinatario, emergono tuttavia alcuni campioni notevoli, uno su tutti il caso di Ophelia Borghesan, un «tamagotchi poetico» ideato e gestito da Luca Rizzatello e Angela Grasso:² questa definizione, data dagli stessi curatori, rimanda all'idea di uno sviluppo diacronico della postura autoriale, che sembra costruita sulla progressiva dismissione del personaggio che dice “io” a favore di un'unica voce sovraperonale, che opera «sulla base di paradigmi distanzianti di tipo ironico e parodico, tuttora operativi, spesso in composizione con altre arti» (Brancati 2020: 9).

Tra le numerose diramazioni interne del progetto, programmaticamente avulso dai circuiti editoriali tradizionali e quasi interamente portato avanti su Facebook e Instagram, di recente approdato sulla piattaforma online © *Ophelia Borghesan* (2019), dove l'intera produzione è consultabile gratuitamente, il momento che fa da cerniera tra le «opere giovanili» e quelle più mature coincide con una serie di dieci sonetti raccolti sotto il titolo di sezione “Madreperla, domani” nell'*ebook* autoprodotta *Not a saudade* (2019). Questi testi, dedicati ad altrettanti esponenti della scena della poesia italiana ipercontemporanea,³ sono concepiti sul modello delle tenzoni medievali e tutti riconducibili opportunamente alla questione del rapporto tra poesia e immaginario sociale. In

² *Bio* e *Portfolio* sono consultabili alla URL <opheliaborghesan.wixsite.com/portfolio/bio>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.

³ Rispettivamente: Francesco Terzago, Julian Zhara, Alessandro Burbank, Alberto Cellotto, Bernardo Pacini, Alessandra Cava, Erika Crosara, Gilda Policastro, Marco Malvestio e Marco Giovenale.



particolare, le tematiche messe in campo dal ciclo di sonetti riguardano: il «meccanismo di self-publishing totalitario» (Bortolotti 2014: 96) e l'auto-promozione dei testi poetici sui *social network*, ironicamente indicata come un momento di passaggio obbligatorio, ridotto spesso a un mero darsi in pasto agli utenti-*haters*:

«È stato già postato un nuovo testo | o meglio una raccolta, tutta quanta», *Sonetto 2*;
«arriva un redattore (con la falce) | di quindicianni a dirti che si fa || così, si posta sempre e che lo scopo | è presidiare, è fare il test dell'alce | ai testi; Julian, è pubblicità», *Sonetto 2*;⁴
«ci mettiamo a fare l'autopromo | divisi tra i mi piace ed il parnaso», *Sonetto 5*;
«I post di notte sono tutti bigi | [...] ma poi i litigi | esplodono alle dieci», *Sonetto 6*;

la grande massa, troppo impegnata a citare il Poeta nazionale per interrogarsi sull'utilità delle forme artistiche («c'è gente che non sa a che cosa serva | versificare, tutta una nazione | che cita a caso Dante», *Sonetto 3*); i premi di poesia, dove trovano spazio operazioni scritte sapientemente calcolate a tavolino per soddisfare le richieste e le diverse sensibilità del pubblico, con dediche che professano un impegno civile e un intento commemorativo immediatamente fatto cozzare con l'esaltazione della musica leggera («al premio di poesia; non

⁴ Il test dell'alce è un test di sicurezza ideato in Svezia per verificare che un determinato modello di automobile riesca a evitare in tempo alci o altri animali selvatici in attraversamento improvviso della carreggiata; in altre parole, la tenuta di fronte a un ostacolo. Postare una poesia, o addirittura «una raccolta, tutta quanta» sui *social* corrisponderebbe quindi a «fare il test dell'alce | ai testi», almeno a detta di «un redattore [...] di quindicianni», raffigurato, in linea con l'iconografia mortuaria, «con una falce». L'immagine della falce, inoltre, sembra rispondere a quell'idea di falcidiazione, di neutralizzazione delle differenze che contraddistingue la logica del web, per cui «ogni contenuto vale quanto un altro», come ha messo in luce Gherardo Bortolotti: «Rispetto all'equivalenza dei contenuti, è interessante notare anche come il testo letterario, sul web, perda la propria separatezza logica dagli altri testi [...]. Costruiti sulla nozione di linguaggio poetico come lingua 'altra', ora si devono misurare con testi destinati ad uno spazio in cui la logica neutralizzante dei motori di ricerca ed il grado zero della riduzione a contenuti consumano qualunque differenza tra i discorsi [...]. Quello a cui si dà luogo non è una rielaborazione, anche radicale, del canone ma la generazione di un contesto in cui il canone non è istituibile. O, meglio, in cui ogni canone è costituibile» (Bortolotti 2014: 99-100).



recitava, | e la poesia l'aveva dedicata | ai corpi dei cosacchi nella drava, | e a Vasco
Brondi [...] Tornando al testo per il premio: sconcio | il giusto, miscelando un po'
di schiaffi || e un po' di seta, esposta ma pudica, | poesia del corpo più poesia del
broncio», *Sonetto 10*); l'industria editoriale, per cui le collane di poesia vengono
accostate, in un incipit dissacrante, ai «collari» per cani, mentre la riuscita di
progetti quali le antologie poetiche appare amaramente vincolata alle collette e
misurata con divertito cinismo sul successo di popolo della televisione di
intrattenimento, che lo stesso soggetto lirico confessa di preferire:

«Ci sono le collane ed i collari | per quanto a prima vista sia da poco | la
differenza», *Sonetto 4*;

«non ci stupiamo se le antologie | non fanno l'undicesima edizione: | X Factor fa
la decima, e la guardo», *Sonetto 4*;

«se la raccolta fondi vien dal basso, | se da editore opera pro bono, | e poi magari
scappa con l'incasso», *Sonetto 8*.

L'immaginario sociale che emerge da questa serie di testi, in riferimento
specifico allo statuto del poeta e al destino pubblico del suo messaggio, passa
attraverso uno sguardo irridente e disincantato: la sacra vocazione al gesto
poetico, infatti, non è sufficiente per compensare le forche caudine da cui l'artista
deve necessariamente passare per venire allo scoperto («schiacciati dagli abusi del
poetare | con l'ansia da gettone di presenza», *Sonetto 3*; «come se quel fuoco |
innato di chi scrive (ma magari!) | rendesse conveniente stare al gioco», *Sonetto
4*). In linea con i testi considerati nel primo paragrafo, nei sonetti di Ophelia
Borghesan la rappresentazione del destinatario ha la funzione di costruire un
conflitto. L'immaginario a cui si fa riferimento è soprattutto quello della
«catastrofe semiotica» (Bortolotti 2014: 92) legata al pubblico-utente dei *social
network*, rinomato per il comportamento passivo-aggressivo e logorante,
irriducibile a qualsiasi contro-opinione:



In ogni confronto acceso in un blog [...] si esprimono valori e contenuti assolutizzanti, muscolari, perentori. Si ha, cioè, l'impressione che i partecipanti si sentano sicuri delle proprie posizioni e che anzi le reputino indiscutibili e definitive. Prova ne è la rabbia e l'indignazione che scaturiscono dalle eventuali obiezioni mosse ai loro ragionamenti. [...] Dove tanti gridano tutti assieme, il frastuono complessivo diventa suono bianco, brusio assordante in cui ogni significato scompare (Giovannetti 2017: 105).⁵

D'altro canto, è il poeta stesso (o presunto tale) il primo oggetto preso di mira da Ophelia Borghesan, che ne caricaturizza le pose e il complesso di atteggiamenti che questo assume di fronte al pubblico; ne è un esempio il *Sonetto 7*, che, per tornare alle forme di sentimento del destinatario rappresentate nel primo paragrafo, si conclude sull'immagine della *performance* come un «algoritmo» strategico e un «gioco di prestigio» (a cui aggiunge quella del fuoco di segnalazione):

Ho scritto la poesia quand'ero in viaggio
stamane, per poi dirlo, con maniera:
vi leggerò qualcosa, che è un assaggio
dal nuovo libro (scatta la leggera

esitazione), è in fase di montaggio,
con testi scritti in treno ed in corriera;
oppure: non è altro che un omaggio
ai miei maestri (e questa scelta azzera

le resistenze di chi sta ascoltando).
Facciamo un algoritmo che consenta
di ottimizzare le emozioni in sala

⁵ Ma cfr. anche Mazzoni (2017: 19): «Molte cose colpivano nei dibattiti on line degli anni Zero. Innanzitutto la mancanza di maniere: accadeva spesso che gli scrittori e i critici si delegittimassero, si insultassero e si trollassero reciprocamente; tutti si davano del tu a prescindere; la discussione procedeva per microconflitti e microaccordi, per fraintendimenti sistematici, per equivoci – scrittori conosciuti discutevano con perfetti sconosciuti, magari eteronimi, e ne uscivano distrutti; persone che avevano una firma si scontravano con personaggi dal nickname idiota che potevano tranquillamente avere sedici anni, e a volte li avevano davvero».



mettendoci ad esempio il dove e il quando,
e il come. Quindi, Erika, diventa
un gioco di prestigio, od un bengala.

La produzione di Ophelia Borghesan risulta quindi centrale, all'interno di questa indagine, per il grande spazio che vi trovano le forme dell'immaginario sociale in relazione alle dinamiche di divulgazione e ricezione del messaggio poetico. Anche in questo caso emblematico, inoltre, sembra riconfermata una postura autoriale pienamente consapevole di detenere un sistema di conoscenze ignorato dalla comunità cui ci si rivolge. Lo dimostrano, per fare un esempio in linea con l'opera *sui generis* dell'autrice, i due ebook intitolati *I prossimi tutorial di Ophelia Borghesan* (2019), testi di carattere regolativo (frequenti nella poesia di ricerca, che spesso manifesta «una strategia fatta di ordini e prescrizioni», come nota Giovannetti 2017: 51) in cui un soggetto spersonalizzato che parla alla prima persona plurale si posiziona come dissacrante *magister vitae* annunciando, in quaranta *slides* consecutive, che cominciano tutte con la formula identica «nel prossimo tutorial ti insegneremo a», una serie di abilità che ripromette di apprendere agli utenti ancora inconsapevoli. In questo senso, sia pure diversamente dai testi analizzati nel primo paragrafo, anche *I prossimi tutorial di Ophelia Borghesan* rinviano a un contenuto di tipo etico, in quanto forme di

una poesia che non basta a se stessa, perché rinvia a una realtà espressiva diversa, ulteriore, suscettibile di essere attivata, prima o poi. [...] un testo fortemente spersonalizzato afferma una regola, un dover essere anche mediale (“bisogna fare un film”, ad esempio); questo messaggio non è rivolto a me, e anzi tende a oggettivarsi, a farsi cosa, a sembrare del tutto chiuso su se stesso; però è vero che con quel testo-oggetto sono chiamato a realizzare qualcosa. In parole povere, il testo poetico installativo invita il lettore-spettatore-esecutore a un'azione. È proprio la disumanizzazione della prassi di ricerca a reclamare un di più di impegno epidittico, un ingresso nell'opera che la metta in movimento anche sul piano pratico (Giovannetti 2017: 52).



Questi insegnamenti, che coprono una gamma di abilità vastissima e imprevedibile (dal «togliere un chewingum dalla pelliccia» al «capire se sarebbe potuta essere la tua anima gemella»), quando non vistosamente assurde, finendo così per restituire l'idea di un soggetto che dispone di una scienza illimitata e paradossale (in grado, per esempio, di «mandare in orbita le lanterne cinesi» e «comprare la carne ma solo dal contadino»), hanno non di rado come oggetto l'esercizio dell'attività poetica, considerata in tutti i suoi aspetti specifici, dalla scrittura alla *performance*: «comporre un triplo haiku», «trasformare il tuo bisogno di rivalsa in una poesia in comic sans allineata al centro», «scegliere il cardigan perfetto per la foto in quarta di copertina», «ideare una coreografia di accompagnamento al reading di poesie» e «leggere qualche poesia inedita a bologna». In questo senso, i destinatari a cui *I prossimi tutorial di Ophelia Borghesan* si rivolgono continuano ad afferire al pubblico della poesia; ma i «passanti che non sanno» di Bergamin vengono sviluppati nella forma di grotteschi e dissacrati educandi.

Un'ulteriore (e non ultima) tipologia interazionale all'interno del multiforme progetto firmato da Grasso e Rizzatello è stata approfondita in un recente intervento di Chiara Portesine (2021) ««Il podcast su Montale in biblioteca»: Ophelia Borghesan e l'iper-cozzare dell'aulico col prosaico». Nell'intervento, Portesine si sofferma anche sulla pratica dei sondaggi interattivi nel canale Instagram di Ophelia Borghesan, in cui gli utenti vengono chiamati a esprimersi in merito ad alcune questioni tecniche attinenti, ancora una volta, al gesto poetico (per esempio: alla domanda «Chi fa poesia può essere credibile anche dentro i social?»). Così facendo, come mette in luce la studiosa, Ophelia Borghesan crea una nuova forma non solo di rapporto con il pubblico, ma anche di strumento critico ed eventualmente poetico, basata appunto sul coinvolgimento diretto dei *followers*.



3. Conclusioni

In conclusione, questa breve indagine sulle rappresentazioni dell'immaginario sociale nei testi poetici di autori recenti e recentissimi mostra l'emergere di una postura del soggetto-poeta epistemicamente superiore rispetto a un pubblico-utente a cui intende veicolare un contenuto saliente o addirittura salvifico, con vari esiti e gradazioni di forza assertiva ma comunque sotto la spinta di un intento precettivo-costruttivo, fondato sulla consapevolezza della specificità della propria voce. In particolare, l'intervento ha inquadrato due opposte polarità rappresentative di un modello di pubblico, secondo una prospettiva scalare per cui, una volta individuati i campioni prototipici alle due estremità, è possibile collocare ogni testo nei vari gradini intermedi: il pubblico massimamente passivo degli spettacoli di magia e quello della poesia massimamente attivo e 'agente', la cui azione principale è l'ostacolo, variamente declinato in forme di disobbedienza e disconferma del messaggio. La pluralità di strategie raffinate e complesse che il soggetto-poeta mette in atto per far fronte a destinatari ostili e superare la loro disattenzione (indifferenza, ostilità, recalcitranza e via dicendo) finisce quindi per conferire ulteriore credito e valore etico al messaggio e alla missione di trasmetterlo; in altre parole, la rappresentazione del pubblico come un ostacolo diventa una funzione dell'autoinvestitura poetica del soggetto.

Preme infine sottolineare lo statuto ancora preliminare di quest'indagine, che si inserisce nel quadro di un più ampio studio dedicato alla funzione della *nostalgia creativa* nelle opere degli autori nati nei decenni '80-'90 (Martini 2021). Più precisamente, lo scandaglio dei temi e dei motivi ricorrenti nei testi aveva portato alla luce elementi apparentemente dicotomici, per cui un nutrito immaginario di frantumi, cocci, relitti e scorie (correlativi oggettivi di una presa di consapevolezza della disgregazione del mondo e della cellula sociale) entra in relazione con una serie di altri elementi che segnalano invece la volontà edificante della voce principale: una voce che scava in caverne millenarie ma parla di frequente all'indicativo futuro, mostrando di mantenere aperto il rapporto con il tempo (e dei tempi fra loro); o ancora, una voce che si rivolge a un destinatario



ostile e recalcitrante allo scopo di insegnargli qualcosa, irrilevante o cruciale che sia. Anche attraverso *tutorial*, se necessario.

4. Bibliografia

- Bagnoli, Vincenzo. 1996. *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*. Padova: Esedra.
- Bergamin, Maddalena. 2019. «*Ti ho tenuto il posto*». In *L'ultima volta in Italia*, 75. Novara: Interlinea.
- Borghesan, Ophelia. 2019. *I prossimi tutorial di Ophelia Borghesan*. Vol. 1, <opheliaborghesan.wixsite.com/portfolio/nelprossimotutorial1>. Vol. 2, <opheliaborghesan.wixsite.com/portfolio/nelprossimotutorial2>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Borghesan, Ophelia. 2019. “Madreperla, domani”. In *Not a saudade. Poesie 2015-2019*, 39-50, <opheliaborghesan.wixsite.com/portfolio/notasaudade>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Borghesan, Ophelia. 2020. «*Sei lì che fai la spesa, che fai spinning*». In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. II, a cura di Giulia Martini, 112. Latiano: Interno Poesia.
- Borio, Maria. 2018. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Venezia: Marsilio.
- Bortolotti, Gherardo. 2014. “Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete”. *Nuova Prosa*, 64, 77-146.
- Brancati, Francesco. 2020. “Lo spazio dell’etica nella poesia contemporanea”. *Forum Italicum*, 10 dicembre, <doi.org/10.1177/0014585820977167>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Burbank, Alessandro. 2018. *Infanzia*. In *Salutarsi dagli aerei*, 44. Latiano: Interno Poesia.
- Cepollaro, Biagio. 2004. *Perché i poeti? Saggi e interventi sulla poesia italiana alla fine del millennio (1986-2001)*. <www.cepollaro.it/poeti.pdf>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.



- Corsi, Marco. 2017. «*un diagramma così, fra boschi e mari*». In *Pronomi personali*, 111. Novara: Interlinea.
- Febbraro, Paolo. 2019. *Il poeta*. In *La danza della pioggia*, 35. Roma: Elliot.
- Fioravanti, Samuele. 2014. “Per una teogonia dei poetry blog”. *Nuova corrente*, 153.1, 99-106.
- Frolloni, Riccardo. 2020. “Ok boomer. Per una storia della poesia recente”. *Le parole e le cose*², 10 dicembre, <www.leparoleelecose.it/?p=40112>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Frolloni, Riccardo. 2021. *movimenti II*. In *corpo striato*, 17-18. Massa: industria & letteratura.
- Fùrnari, Gianluca. 2020. «*Ma fratello impossibile, mio solo*». In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. II, a cura di Giulia Martini, 144-145. Latiano: Interno Poesia.
- Gezzi, Massimo. 2016. *Variazione su un'ossessione*. In *Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, a cura di Paolo Febbraro, 126. Roma: Elliot.
- Ghidinelli, Stefano. 2017. “Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento”. *Enthymema*, 17, 22-35, <doi.org/10.13130/2037-2426/8582>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Giovannetti, Paolo. 2017. *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*. Roma: Carocci.
- Guarino, Anita. 2019. «*Tutto era già pronto per il reading di poesie*». In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. I, a cura di Giulia Martini, 17-18. Latiano: Interno Poesia.
- Ibello, Giovanni. 2019. «*Cercava la risacca nelle pinete*». In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. I, a cura di Giulia Martini, 109. Latiano: Interno Poesia.
- Italiano, Federico. 2020. *Villanelle di Qobèlet*. In *Habitat*, 48. Roma: Elliot.
- Malvestio, Marco. 2020. *Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria*. In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. II, a cura di Giulia Martini, 126. Latiano: Interno Poesia.
- Marra, Demetrio. 2019. *Ogni giardino è un poliambulatorio*. In *Riproduzioni in scala*, 36. Latiano: Interno Poesia.
- Martini, Giulia. 2021. “La funzione della nostalgia creativa”. *Polisemie*, II, 137-158.
- Massarenti, Armando. 2016. Prefazione a *Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, a cura di Paolo Febbraro, 7-11. Roma: Elliot.



- Mazzoni, Guido. 2017. “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”. *Ticontre*, 8, 1-26.
- Montale, Eugenio. 1976. “La poesia si vende”. In *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, 117-122. Milano: Mondadori.
- Ortore, Michele. 2020. *La Sorgue*. In “Alcune poesie di Michele Ortore”, a cura di Tommaso Di Dio. *Le parole e le cose*², 26 luglio, <www.leparoleelecose.it/?p=38922>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Ottonello, Francesco. 2020. *Ricordo dopo la partenza*. In *Isola aperta*, 28. Latiano: Interno Poesia.
- Pacini, Bernardo. 2018. “La promessa, la svolta, il prestigio: illusionismo e disillusione nella poesia di Luigi Socci”. *formavera*, 4 giugno, <formavera.com/2018/06/04/la-promessa-la-svolta-il-prestigio-illusionismo-e-disillusione-nella-poesia-di-luigi-socci/>. Ultimo accesso: 10 settembre 2021.
- Pacini, Bernardo. 2021. Recensione a *Spin 11/10*, di Francesco Maria Tipaldi (2019). *Semicerchio*, 64.1, 119-120.
- Palazzeschi, Aldo. (1910) 2002. *E lasciatemi divertire!* In *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, 238. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. (1964) 2003. *La mancanza di richiesta di poesia*. In *Tutte le poesie*, I, a cura di Walter Siti, 1157. Milano: Mondadori.
- Portesine, Chiara. 2021. “«Il podcast su Montale in biblioteca»: Ophelia Borghesan e l’ipercozzare dell’aulico col prosaico”. Paper presentato alla conferenza *Leggere, (ri)scrivere e condividere: Vecchie e nuove pratiche di significazione*, Dipartimento LILEC, Università degli Studi di Bologna, 16 giugno.
- Rafaiani, Mariachiara. 2020. «*Mi viene incontro tutta uguale*». In *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, vol. II, a cura di Giulia Martini, 172. Latiano: Interno Poesia.
- Rusconi, Giulia. 2012. «*Mio padre – il quarto –*». In *I padri*, 17. Borgomanero: Giuliano Ladolfi.
- Sereni, Vittorio. 1965. *Quei bambini che giocano*. In *Gli strumenti umani*. Torino: Einaudi.
- Simonetti, Gianluigi. 2008. “Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana”. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 37.1, 145-156.
- Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino.



- Sinfonico, Damiano. 2014. "Autori e poetiche nel contesto contemporaneo". *Nuova corrente*, 153.1, 9-17.
- Socci, Luigi. 2017. *Poesia visiva*. In *Prevenzioni del tempo*, 27-32. Livorno: Valigie Rosse.
- Tipaldi, Francesco Maria. 2019. *Spin 11/10*. Faloppio: LietoColle-Pordenonelegge.
- Villa, Marco. 2019. *Un paese di soli guardiani*. Venezia: Amos.
- Voce, Lello. 1999. "Pseudosonetti Rorschach". In *Farfalle da combattimento*. Milano: Bompiani.
- Zinelli, Fabio. 2014. Recensione a *Il rovescio del dolore (Poesie 1990-2004)*, di Luigi Socci (2013). *Semicerchio*, 50.1, 96-97.