



CONFIGURAZIONI 2 (2023)

L'antologia *ristretta*: poesie per gli anni Duemila

Gilda Policastro
Università Telematica Pegaso

Abstract ITA: La dicotomia tra ‘mappatura’ e ‘selezione’, a fondamento delle antologie del Novecento, si radicalizza nel panorama contemporaneo, che vede il campo della poesia conteso tra le macroaree della lirica e della sperimentazione. Le scelte antologiche degli anni Duemila sembrano più orientate verso una militanza ristretta a uno specifico campo (e generazione), con uno sguardo lasco sul circostante e su fenomeni (come la ‘prosa in prosa’) destinati a un’incidenza di lunga durata ancora tutta da verificare.

Keywords: antologie di poesia; letteratura italiana degli anni 2000; Prosa in prosa; Edoardo Sanguineti; poesia di ricerca.

Abstract ENG: The dichotomy between ‘mapping’ and ‘selection’, at the foundation of the anthologies of the twentieth century, is radicalized in the contemporary panorama, which sees the field of poetry contested between the macro-areas of lyric and experimentation. The anthological choices of the 2000s seem more oriented towards a militancy restricted to a specific field (and generation), with a loose gaze on the surrounding environment and on phenomena (such as ‘prose in prose’) destined for a long-lasting impact that is still entirely to check.

Keywords: Poetry Anthologies; 21st century Italian Literature; Prosa in prosa; Edoardo Sanguineti; Experimental Poetry.

Gilda Policastro, “The Narrow Anthology: Poems for the 2000s”
Configurazioni N° 2, 2023, pp. 109-127.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/20996>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



L'antologia ristretta: poesie per gli anni Duemila

di Gilda Policastro

1. Mappatura o selezione?

Una suggestione che ha orientato le mie ricerche degli ultimi anni è stata la profezia apocalittica pronunciata da Edoardo Sanguineti nel 2003, al convegno del quarantennale del Gruppo 63 a Bologna: «dopo di noi il diluvio», citazione storicamente riconducibile a Luigi XV e che valeva a chiosare, nel dibattito, il passaggio sull'etichetta 'novissima' e in particolare sul suo valore 'ambiguo' o 'ambivalente':

da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo (2005: 89).

Tale dichiarazione, come mi è già capitato di osservare, si configurava come una sorta di ribaltamento del proposito manifestato dopo un'altra precedente reunion, avvenuta a Cogolin nell'86, dove tutti e cinque i Novissimi si erano ritrovati per la prima volta dopo venticinque anni (2021: 9). Nella chiacchierata ripresa dalle telecamere, lo stesso Sanguineti aveva manifestato l'auspicio di una nuova antologia, stavolta di «poesie per gli anni Duemila». Se dunque nel primo scorcio del nuovo millennio sarebbe stato predominante l'avvertimento dell'estinzione della specie poetica, persino di quella più vicina alla



sperimentazione, nella fase terminale del Novecento restava invece viva l'aspirazione antologica, insieme alla convinzione (chissà quanto fondata, già allora) di continuare a incidere sul 'contemporaneo', la categoria già programmaticamente convocata da Giuliani nella prima prefazione all'antologia, nel '61, e di incidere «anche per via di opposizione e negazione» (e questo tornerà utile più avanti, nel discorso che qui si introduce). «Se siamo coraggiosi o tracotanti», diceva il Sanguineti di Cogolin, «incideremo sul futuro». Questa idea di essere, di fatto, i soli eredi della Neoavanguardia, replicava o rimarcava l'avversione sanguinetiana (e non solo) nei confronti dell'epigonismo rispetto a qualsivoglia ascendenza, ma a maggior ragione nei confronti di quel tipo di poesia che ancora nella conversazione coi sodali novissimi sprezzantemente identificava col «marasma intimista» (1986: online).

Un tema è allora subito quello dell'antologia come passaggio di testimone, e dunque luogo di soglia e marca di cambiamento. Ovvero l'operazione antologica declinata generazionalmente – ed è qui che propongo una prima declinazione di 'antologia ristretta' –, opposta alla mappatura del campo. Ma è un'opzione, quella antologica in generale, che per Sanguineti non si dà mai in modo semplicemente 'selettivo', a sancire valori che si vadano a considerare o presumere oggettivi o oggettivanti. L'operazione antologica è, all'opposto, per Sanguineti una scelta di «cruda selezione innaturale», «un'ideale arca di Noè letteraria, dove lo spazio è contratto e contrastato»: così nella premessa ai due volumi di *Poesia italiana del Novecento* del '69, dove dalla specola dell'antologia 'larga' il curatore sottolineava la natura 'saggistica' dell'intrapresa, virante verso il bricolage, il collage o il mosaico e procedente per via di «negazione» o «sabotaggio» (1993: LXI). In verità all'interno dello stesso testo Sanguineti oscilla, nella definizione dell'antologista, tra la qualifica militante di 'saggista' e l'altra quasi opposta di 'curatore-narratore': un narratore che ambisce comunque a restituire i fatti (sempre che fatti esistano, nella vicenda poetica, e non si tratti invece di opinioni). Tale fedeltà implicava una presa di posizione esplicita, di natura ideologica, e questa posizione non poteva che dirsi 'politica', con specifica presa in questo caso dalla seconda introduzione, quella del 1970:



Per noi, così andavano le cose, almeno nel ventesimo secolo (1993: XXVIII).

Il radar di Sanguineti sembra così restringersi tanto dal punto di vista della creazione (dei criteri selettivi, cioè), quanto da quello della destinazione (perché l'antologia ha un target, oltre che un curatore). E quand'anche si voglia pensare, nella costruzione del progetto antologico, a un 'lettore allargato', l'operazione antologica di per sé resta un arbitrio, e come tale porta il marchio dell'appartenenza (a un preciso contesto ideale) come dell'esclusione (dei contesti concorrenziali o alternativi). *Ristretta*, dunque, a prescindere dalle intenzioni dell'antologista, e forse anche dalla sua consapevolezza (non è il caso di Sanguineti, naturalmente) o buona fede.

2. Coetanei o contemporanei?

L'opzione generazionale, in termini di costruzione del progetto antologia – specie ove più che di 'manifesto' si tratti di 'museo', secondo la nota dicotomia ancora una volta sanguinetiana – viene fortemente ridiscussa da un articolo di Antonio Prete uscito all'interno di un'inchiesta del 2005 sulla *Poesie Revue* dedicata alla poesia «degli ultimi 30 anni». ¹ Prete già allora poneva in questione un'evidenza che pareva sfuggire ai fautori di progetti incentrati sulla contiguità anagrafica, opponendo a quella di generazione la categoria di «contemporaneità dilatata»: ciò a ridefinire un campo in cui la cronologia non coincideva col recinto generazionale, ma la poesia e i poeti si incontravano, fatalmente, sotto il segno del 'molteplice' e della 'sovrapposizione', da zero a cent'anni (2005: 466). I poeti sono coevi, attraversano la medesima epoca, condividono un orizzonte di senso fatto di comuni riferimenti storici, politici, culturali, a prescindere dalla loro

¹ La nota dicotomia sanguinetiana tra antologia «museo» e «manifesto» si consegna alla primissima riga della seconda introduzione alla *Poesia italiana del Novecento* (1993: XXVII), in cui si parla, più precisamente, di un'oscillazione tra le due istanze all'interno dello stesso «genere anfibio».



appartenenza di area o dalla loro data di nascita, quindi non sono (tutti) coetanei, ma è inevitabile che siano, anche da fronti ideologici diversi, co-esperienziali (2003: 466). Nello stesso anno, all'interno della nota introduttiva all'antologia *Dopo la lirica* di cui era curatore per Einaudi, Enrico Testa rifletteva su un tema simile:

La vicenda delle generazioni, per fortuna, non si sovrappone per intero a quella della poesia. Anzi, affidarsi alle poetiche macroscopiche delle ragioni dettate dall'anagrafe può diventare un grave limite se con ciò si sacrificano storie isolate ed esperienze anomale, irriducibili a parametri di gruppo o tendenza (2005: XVII).

Dunque, esistono antologie *larghe e strette*, come le società umane nel *Discorso sopra lo stato presente* di Leopardi. E in effetti tra i costumi degli italiani (e non solo) c'è sia quello di costruire delle antologie-mappe, che restituiscono un territorio esteso, se non onnicomprensivo (per limiti intrinseci allo spazio disponibile), sia antologie che prendono il campo di taglio e lo ridefiniscono per campioni, assecondando l'idea di poetica dell'antologista. Sono proprio queste ultime le antologie che Sanguineti definiva *manifesto*, e che qui, però, dovendo per onestà critica trovarci a ribadire l'assenza di gruppi (con sparute eccezioni) e manifesti negli anni Duemila, andrò invece a definire *ristrette*'. Esistono, al contempo, né potrebbe essere diversamente dal momento che ogni forma finisce col trascolorare nelle forme vicine e finanche in quelle antagoniste, delle antologie ibride fra i due modelli basilari: un esempio relativamente recente è quella curata da Arnaldo Colasanti, che prende il nome dalla rivista degli anni Settanta *Braci* e che isola la generazione dei nati negli anni Cinquanta (i ventenni degli anni Settanta, dunque), con pochissimi esempi di autori appartenenti alle generazioni successive, e con un indirizzo ideologico preciso, sebbene programmaticamente negato nell'introduzione:



La sola fides del mio metodo è la compenetrazione, è la scommessa sulla “differenza” dei testi, senza automatismi e scorciatoie che inibiscono il rigore della comprensione (2021: 8).

«Fede è sostanza di cose sperate», risponde Dante nel *Paradiso* a san Pietro: la fede di Colasanti consiste nell’auspicio che l’antologia si faccia da sé, in forza di ‘ermeneutica’ (scambiata per ‘infusione divina’). Ma così, con ogni evidenza, non è. Di sicuro le antologie che andiamo qui definendo come *ristrette* sono per i criteri di Colasanti il male, l’antimateria, o, per rimanere in tema, l’anticristo. La sua selezione, precisa a più riprese, non ha nulla a che vedere con la «complessità irriducibile di un testo» e nemmeno con un canone storiografico. E dunque cosa si propone di essere o di fare, quest’antologia ‘divina’? Non ci è dato sapere, o l’antologista di proposito non vuole svelarcelo a priori, lasciando che lo deduciamo dal solito, inaggrabile giochino del chi c’è-chi-non-c’è. Il precedente non immediato di *Braci*, rivista nata letteralmente a casa (o meglio nel garage) di Colasanti, era quello dei *Novissimi* (antologia più che ristretta distillata), che nacque invece totalmente fuori casa, ovvero da poeti non appartenenti allo stesso contesto geografico (da Milano a Roma, passando per l’Emilia Romagna), proprio nel tentativo di smarcare la poesia da una concezione angusta e provinciale, ovvero da quella sua versione (cito direttamente Giuliani) «leziosa, autocompassionevole e un po’ stolda che viene ancora fornendo la quasi totalità dei testi di poesia ai ‘poet’ che compilano i libri per le nostre scuole elementari» (2003: 7).

3. Ristretto o distillato?

E allora: esiste, negli anni Duemila, un esempio di antologia non solo *ristretta* ma ‘neo-novissima’? Ci sono esempi di antologie che oltre a mappare il campo orientino il lettore sulle differenze, le specificità, le idee, le correnti, gli



schieramenti, le tenzoni che rendono il canone contemporaneo più mosso (e forse provvisorio e suscettibile di rapidi aggiornamenti e aggiustamenti) di quelli delle antologie storiche? Proprio a cavallo della morte di Sanguineti (maggio 2010) uscirono due antologie: una immediatamente prima, *Prosa in prosa*, nel 2009, e una immediatamente dopo, *I poeti degli anni Zero* a cura di Vincenzo Ostuni, nel 2011. Dico subito che, tra le due, da inveramento delle 'poesie per gli anni Duemila' di Sanguineti potrebbe, nel caso, fungere più la prima che la seconda, anche se la prima è un'antologia eterologa, dal momento che prevede l'intervento ordinatore di critici non-poeti, estranei al programma o ai programmi di scrittura, a differenza dei *Novissimi*, il cui prefatore era Giuliani, presente nell'antologia anche come poeta. Tra l'altro di recente Marco Giovenale e Andrea Inglese hanno smentito (dai rispettivi profili Facebook) la stessa natura antologica di *Prosa in prosa*, preferendo la definizione di «libro collettivo».² Cominciamo però dalla coda, ovvero da *I poeti degli anni Zero*, antologia ristretta nel senso che sceglie dei campioni (relativamente esigui) di scrittura all'interno del periodo considerato, anche se il criterio selettivo appare a dir poco problematico. Nella quarta di copertina si parla di «antologia della giovane poesia del primo decennio del Duemila», ma una poetica militante a sostegno delle inclusioni e delle esclusioni è resa meno perspicua dalle contraddizioni tra le intenzioni dichiarate e gli esiti verificabili. Il curatore Vincenzo Ostuni nella prefazione definisce la sua antologia «una creatura ibrida: non una mera ricognizione ma neppure un'antologia di tendenza» (2011: 17). I poeti antologizzati sono tredici: Gian Maria Annovi, Elisa Biagini, Gherardo Bortolotti, Maria Grazia Calandrone, Giovanna Frene, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Laura Pugno, Lidia Riviello, Massimo Sannelli, Sara Ventroni, Michele Zaffarano (tutti nati tra il '78 e il '64, quindi una generazione quasi in senso statistico, che abbraccia più o meno un quindicennio). La guida nella scelta è anzitutto cronologica: «poeti compiutamente emersi nel decennio appena trascorso» (2011: 17); a seguire, un primo indirizzo di poetica: sono escluse dall'antologia le opere appartenenti a quella che Ostuni chiama la

² È pur vero che nella prefazione a *Prosa in prosa* Paolo Giovannetti parla esplicitamente di «selezione antologica» (2009: 5).



«koiné elegiaca», o, appoggiandosi ad altra nota categoria di Sanguineti, il «poetese». Ovvero le opere «prive di ogni pur tenue capacità di spostamento delle attese, o anche solo di una minima sorpresa cognitiva e formale» (2011: 18). Una specifica che avrebbe forse meritato una spiegazione più diffusa, con esempi testuali a supporto. L'altra preclusione riguarda la poesia performativa: criterio inderogabile per essere un 'poeta anni Zero' per Ostuni è la tenuta del testo sulla sola pagina, sebbene nel frattempo la poesia si fosse andata ridefinendo, via Gabriele Frasca e Lello Voce, eminentemente come poesia orale (di quella 'oralità secondaria' che il primo riconduceva alla diffusione dei 'media elettrici' già nel 2005, e che oggi più che mai appartiene ai contesti di poesia *espansa*, come vedremo più avanti). Dunque l'«epigonismo lirico» e la «sopravalutazione della performance» sono i due contro-requisiti di appartenenza all'antologia di Ostuni. Già dall'elenco dei nomi prescelti, però, si vede bene come, superando il connotato spregiativo delle premesse, l'area lirica sia invece ben rappresentata da almeno una metà dei poeti presenti, anche a non voler contare autori che hanno fatto registrare consapevoli oscillazioni: è il caso di Marco Giovenale, ad esempio, passato dalla lirica di *Criterio dei vetri* (2007) all'*eavesdropping* di *Quasi tutti* (2010) e che sarebbe a seguire tornato alla lirica con *Maniera nera* (2015), o quello di Sara Ventroni, che fino all'esordio del 2006 con *Nel gasometro* è stata per diversi anni poetessa quasi esclusivamente performativa. L'incongruenza è tanto più forte quanto meglio si vanno precisando i tratti comuni tra i poeti antologizzati, l'aria di famiglia che li coniuga, o che dovrebbe coniugarli. Tali criteri vengono presi a prestito dal saggio di Enrico Testa, *Per interposta persona*, del '99, che li applicava a scritture come quella di Cesare Viviani o di Milo De Angelis. Nulla di più lontano, come si vede, dall'area che Ostuni dichiara di prediligere e che comincia a chiamare, per il momento ancora virgolettando, «area di ricerca» (2011: 19).³ Tratti come gli «incipit stranianti», la «slogatura dell'andamento discorsivo», l'indeterminatezza dei deittici, e, in termini al contempo più astratti e sintetici, la «disidentificazione del soggetto» e «l'opacità del referente-mondo» vengono individuati in poeti diversi e direi quasi opposti

³ All'inneccità delle virgolette si sarebbe poi richiamato un ampio e polemico intervento di Marco Giovenale su *il verri* (2021).



da quelli cui li applicava il saggio-matrice (2011: 20). Si affaccia, infine, nell'introduzione di Ostuni, l'idea di *expanded poetry* che avrebbe più avanti sviluppato e messo a sistema Andrea Cortellessa, a commento del terzo volume dell'opera omnia di Balestrini per DeriveApprodi, nel 2018, sulla scorta dell'*Expanded cinema* di Gene Youngblood (2013): in un ambito, cioè, di poesia fuori dalla poesia, a partire dall'ibridazione con le altre arti, in particolare la fotografia, il video, la musica. Poesia performativa, al dunque.

Altrettanto stridente con le premesse appare la sottovalutazione della portata di *Prosa in prosa*, nominata quasi più come categoria formale che come operazione partita dal singolo oggetto poetico non identificato, e anzi ricordata solo di straforo, alla fine dell'introduzione. Parrebbe, tale operazione, quasi soltanto ricondotta al fenomeno già in atto da tempo per cui i poeti, ogni tanto, scrivono anche prose: il che vale, nei *Poeti degli anni Zero*, indifferente per Bortolotti come per Calandrone o Ventroni, autrici, queste ultime, che nulla avrebbero poi condiviso, a livello tanto di teoresi che di concreta testualità, con gli autori dell'antologia (o 'libro collettivo') di *Prosa in prosa*.

4. 'Operazione' o rivoluzione?

E veniamo, quindi, finalmente alla pietra dello scandalo: l'«operazione» di *Prosa in prosa* del 2009. Operazione di fatto era stata già, per il Giuliani seduto al tavolo di Cogolin, l'adunata poetica dei *Novissimi*, quindi non è specifica da intendersi nei casi in disamina come marca di diminuzione: la nuova chiamata a raccolta dei poeti sperimentali nasce sotto una precisa insegna, da un retroterra di ascendenze comuni, con una dichiarata omogeneità di impostazione e di intenti. L'indecidibilità tassonomica (prosa o poesia), che è l'aspetto dichiaratamente problematico dell'antologia (o libro collettivo, si è detto), è addirittura interna alla pubblicazione del corpus: se si leggono la prefazione di Paolo Giovannetti e la postfazione di Loreto all'edizione *princeps* di *Prosa in prosa* è evidente che non



vi sia pieno accordo nominale, nemmeno per la critica consentanea. La seconda edizione (del 2020, per Tic edizioni) ha una prefazione aggiunta di Giovannetti che sembrerebbe quasi ritrattare la prima, o almeno complicare ulteriormente l'ottica nomenclatoria. Soprattutto perché nella prima versione l'oscillazione (di nome ma anche di sostanza) non entrava nel merito del valore; nel secondo libro, la riserva non tanto sugli autori ma sugli effetti a lungo termine di *Prosa in prosa* sulla 'poesia circostante' è esibita, col ridimensionamento della portata 'scandalosa' dell'antologia a smentire l'iniziale, entusiastica adesione del critico.

Lo sosteneva già Cortellessa in *Parola plurale* nel 2005: i *Novissimi* avevano davvero cambiato la poesia quando *gli altri poeti* avevano cominciato a scrivere in modo diverso, Pasolini e Montale, su tutti (2005: 18). Lo stesso è accaduto con *Prosa in prosa*? La questione è ancora aperta, perché la contaminazione tra prosa e poesia, in Italia, rimonta ad anni precedenti andando dagli *Esercizi di tiptologia* di Magrelli (1992) a *Ritorno a Planaval* di Stefano Dal Bianco (2001) e arrivando, ben oltre il nostro terminus ante quem, a *I mondi* e *La pura superficie* di Guido Mazzoni (2010 e 2017). Ma è pur vero che *Prosa in prosa* non si limita a contaminare i generi e si spinge a ridiscuterli statutariamente. Un'opzione che ha riguardato, peraltro, negli ultimi anni, tanto autori percepiti più come romanzieri e che si sono però cimentati con una poesia 'anomala' e non tradizionale, come il Francesco Pecoraro di *Nodulo* (2021), quanto autori esordialmente più presenti nel campo poetico e poi osmoticamente implicati in una testualità fluida, come il Carlo Bordini delle ultime raccolte, da *I costruttori di vulcani* (2010) a *Poesie color mogano* (2020). Si tratta, in entrambi i casi, di autori generazionalmente distanti (quasi un trentennio all'anagrafe) dagli autori di *Prosa in prosa*, e che sono però entrati a pieno titolo nel circuito virtuoso della contemporaneità dilatata di Prete, trovandosi a condividere gli stessi presupposti ed esiti e finanche gli stessi contesti pragmatici e stessa la casa editrice (l'eroica Tic edizioni del raddomantico Emanuele Kraushaar).



Intanto riprendiamo idealmente in mano l'antologia: uscita per la collana "fuoriformato",⁴ raduna quattro autori del gruppo GAMMM (acronimo di Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale e Michele Zaffarano, più il fuoriuscito Massimo Sannelli), cui si aggiungono Andrea Raos e Andrea Inglese. La prefazione di Paolo Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, propende decisamente per la caratura poetica delle scritture antologizzate, a partire dal caso-Bortolotti e dal suo libro esordiale, *Tecniche di basso livello*, reduce, a quell'altezza, dalla terna finale del Premio Dedalus nella sezione "altre scritture".⁵ In Francia o negli Stati Uniti, secondo Giovannetti, non si sarebbe data alcuna incertezza sulla ricezione del libro e degli altri affini: «il volume di Bortolotti e questo che state leggendo ora sono libri di poesia» (2009: 5). A sostegno della marca poetica, una tradizione teorico-pragmatica relativamente recente, che muoveva da Francis Ponge e arrivava al Jean-Marie Gleize dei primi anni '90 (in particolare lo studio su *A noir. Poésie e littéralité*, del 1992). In dichiarata contrapposizione alla prefazione di Giovannetti, nella postfazione Antonio Loreto inaugura l'analisi dei testi antologizzati dichiarando senza perifrasi: «questo è un libro di prose» (2009: 201). Il percorso dei singoli autori avrebbe fornito a seguire delle pezze d'appoggio tanto all'una che all'altra classificazione di genere, con casi estremi di coesistenza irrocervica delle due nature nella percezione di uno stesso autore: Bortolotti sarebbe ad esempio entrato, di lì a qualche anno, nella rinnovata edizione dei *Narratori anni Zero* a cura di Cortellessa, uscita per L'Orma col titolo di *Terra della prosa* (2014) e sarebbe poi risultato finalista alla quinta edizione del Premio Nazionale di Poesia Elio Pagliarani con *Storie del pavimento* (2018).

Nella prefazione riaggiornata al 2020, all'interrogativo sugli effetti di implementazione di *Prosa in prosa* nella teoria, prima che all'interno della poesia nel suo farsi, Paolo Giovannetti risponde rimandando a due studi critici coevi: il capitolo dedicato alla poesia nello studio su *La letteratura circostante* di Gianluigi

⁴ La collana di testi italiani contemporanei diretta da Andrea Cortellessa prima per l'editore fiorentino Le Lettere poi per i tipi romani de L'Orma dal 2006 al 2018.

⁵ Il premio si legava alle "Classifiche di qualità" nella loro versione originaria, curata da Alberto Casadei, Andrea Cortellessa e Guido Mazzoni (attive dal 2010 al 2013).



Simonetti, che in effetti non pare minimamente scosso dallo ‘scandalo’ di *Prosa in prosa*, e il saggio di un giovane studioso, Marco Inguscio, che ricalcando la tesi della prima prefazione di Giovannetti, riporta la discussione alla necessità di un allargamento dei confini di genere, già ampiamente in atto nell’area francofona e anglofona già più volte evocata. Sulla scorta di una riflessione di Andrea Inglese (cui Inguscio puntualmente rinvia), si recupera la definizione di scrittura da due referenti obbligati per i nostri autori di ricerca:

a metà degli anni Novanta, i curatori della *Revue de littérature générale*, Pierre Alféri e Olivier Cadiot, designano la scrittura come uno spazio, una posizione di frontiera, in cui i confini tra i generi letterari così come il confine tra la “letteratura” e ciò che non lo è, tra prosa e poesia, sono costantemente ridisegnati. Non esiste una regola o una norma codificata che sia in grado di dirci cosa sia la prosa: un volume collettivo, *Hexameron* (Paris, 1990) recava come sottotitolo: *C’è prosa e prosa*. E, d’altra parte, il termine poesia [...] suscita oggi un caratteristico fraintendimento: “per un certo numero di persone, maggioritario in Italia e probabilmente altrove, ‘poesia’ designa ciò che del genere lirico novecentesco è ancora circolante innanzitutto come patrimonio da studiare e conservare, ma anche, seppure in misura ridotta, come eredità suscettibile di sviluppi non puramente epigonali”.

Al di là dell’incertezza di genere, resta la domanda su come e se le istanze presenti nell’antologia siano penetrate nelle scritture di autori esterni all’area, come accadde (o *non* accadde, specie sulla lunga durata, a giudicare dal panorama attuale) all’anti-modello neoavanguardista: l’impressione del ‘secondo’ Giovannetti è che si faccia «davvero fatica a cogliere tracce visibili di un’operosità di ‘prosa in prosa’ fuori da una cerchia molto ristretta» (2020: 5). Quel che segue della prefazione dovrebbe valere come riconferma, ma finisce col suonare da vera e propria ritrattazione di quanto sostenuto nella *princeps*: lì, l’ascendente sui nostri autori dalla tradizione francofona e anglofona serviva a legittimarne l’iscrizione al campo-poesia (quella con l’insegna, proprio); qui, viceversa, si tende a ridurre il gradiente poetico e l’incidenza sul campo allargato della poesia. E dunque a ridimensionarne la gittata in piena e dichiarata consapevolezza: a



differenza di Ostuni, cui va riconosciuto un difetto di prospettiva inevitabile, al momento della compilazione di un'antologia pressoché contemporanea, o di poco successiva, a *Prosa in prosa*.

5. Il 'post' del 'pre'-avanguardismo

Potremmo dedurre da quanto appena riesaminato che l'operazione dell'antologista-saggista del Duemila, ovvero il caso sia di Giovannetti (insieme a Loreto, sebbene non propriamente curatori ma 'avallanti' del progetto in questione) che di Ostuni, non fosse effettivamente riuscita a staccarsi dal paradigma 'pre-post-poesia', se ci è consentito il bisticcio. All'opposto di quanto accadeva nell'antologia di Sanguineti del '69, che mirava dichiaratamente a ricondurre finanche il Novecento pre-avanguardista entro l'area 'novissima'. Lo ricaviamo da un passo tra i meno citati della pur nota introduzione dell'antologia sperimentale archetipica, in cui si accostavano in un forzato 'sposalizio' autori molto distanti (perlomeno due di essi) da Sanguineti e tra di loro, ovvero Pavese, Pasolini e Pagliarani:

[...] la zona di coloro che, ognuno per la strada sua, hanno sognato o stanno ancora sognando il contatto poetico con la realtà, e tentano varie forme di poesia-racconto, di poesia-testimonianza, di poesia-epistola. È lo sperimentalismo, infine, che qui getta il suo ponte storico tra neorealismo e neoavanguardia. Qui l'aggettivo di realistico, è superfluo avvertirlo, non caratterizza i risultati, ma le pure intenzioni. Pavese è colto nei suoi principi, là dove i propositi narrativi sono in piena espansione [...]: insomma, in quel momento antilirico che ne ha fatto un poeta di opposizione assolutamente novecentesco. Per Pasolini, conveniva invece raccogliersi in esclusiva sopra la fase più acuta della sua disperata vitalità, in cui l'io declama patetico, onde esibire tutte le sue passioni frustrate, proclamando la propria impossibilità a risolversi in storia, con l'inconfessabile sogno di risolversi in natura. Con Pagliarani, da ultimo, poiché questa linea diacronica procede per esempi essenziali, cercando di stringersi sopra scelte figure tipiche, siamo già nell'area novissima, e se ne vedono tutti gli effetti. Siamo già al momento del



proclamato ritorno al disordine, che è, per ora almeno, la conclusione di tanta vicenda. Nei termini di Pagliarani proprio, si tratta della testimonianza dell'opposizione (1993: LX).

Sanguineti ha già ribadito, nella premessa ideale e in quella effettiva, la necessità di un'ideologia, per l'antologista che non sia mero compilatore (come da presunta opzione standard), ma testimone critico del periodo poetico che è chiamato a compendiare. Nel corpus antologico riesamina dunque il Novecento sotto una lente critica fortemente ideologizzata, ridimensionando quantitativamente Pascoli e D'Annunzio ed esaltando il proto-campione del verso libero Gian Pietro Lucini, cui riservava quasi un centinaio di pagine, giungendo infine alla poesia 'novissima' attraverso una rilettura ex post di tutti i passaggi fondamentali del secolo che incedeva verso il proprio compimento, da crepuscolarismo, futurismo e vociani ai lirici nuovi (Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale) agli ermetici e agli sperimentali. Proprio venendo a questi ultimi, l'antologista si produceva nell'accostamento inatteso e per certi versi illegittimo tra autori parecchio discosti sul piano generazionale e soprattutto ideale: Pavese (nato nel 1908), Pasolini (1922) e Pagliarani (1927). Ma qual è l'intenzione di questo incongruo connubio e a quale comune matrice Sanguineti riconduce 'le tre corone del '69'? Conviene ribadire la tesi matrice del Sanguineti antologista: la convinzione, cioè, che la poesia della seconda metà del Novecento non potesse che darsi «come via di negazione» (così si concludeva il passo succitato). Negazione di cosa? È presto detto: del 'poetese' come lingua della poesia tradizionale, scolastica, desueta, irricevibile, 'sdata' (come scriverebbe il già citato Francesco Pecoraro). In realtà Sanguineti non si peritava di definirla con la denominazione storiograficamente accreditata: 'poesia lirica', che trovava il proprio 'ambiente' ideale nella ruralità pascoliana e dannunziana, pur con esiti opposti (la religione dei morti, il vitalismo fanfarone) e che veniva poi 'sliricata' dai poeti che l'antologista collocava nello spazio 'tra liberty e crepuscolarismo': Gozzano, Govoni, finanche Marinetti, cui si imputava non tanto o non solo di condurre dritto a Mussolini quanto il tradimento del proposito iniziale di rinnovamento del linguaggio poetico. 'Operazione' che per Sanguineti non prevedeva un mero ricambio immaginifico-



oggettuale (dall'armamentario pre-industriale a quello bellico), ma una decisa azione di rovesciamento. Ed è proprio tale rovesciamento il tratto rivoluzionario degli amati crepuscolari: la poesia che si toglie l'insegna e viaggia libera nel mondo delle cose piccole, quotidiane e non eccezionali (il mondo dell'infra-ordinario, si sarebbe detto più avanti, con Perec).

Chi riannette *Prosa in prosa* all'area lirica commette una forzatura analoga a quella di Sanguineti, ancorché di segno contrario e di vettore temporale opposto: proietta su un movimento latamente d'avanguardia l'ombra lunga della tradizione poetica standard, fortemente avversata dai nuovi poeti. Non si tratta, in questo caso, di un rinnovamento del linguaggio nel linguaggio (ovvero rispetto all'estensione lessicale), ma della sua facies fenomenica e della sua configurazione evenemenziale e finanche (o soprattutto, a sentire Paolo Zublena) «tipografica». Un rinnovamento della funzione poetica, tra l'altro, che passa attraverso una riconsiderazione del contesto. E vado a questo proposito a richiamare nuovamente il concetto di «cornice pragmatica», mutuato da Gian Luca Picconi, che si rivela decisivo anche in seno al dibattito interno alla stessa antologia di *Prosa in prosa*, nella prima edizione per le Lettere. Ancora una volta il campione preso in esame è Bortolotti, autore la cui importanza nel campo letterario attuale, deducibile dai riferimenti critici e dalla discussione che attorno alla sua opera si è sviluppata, è pari alla incomprensibile, ingiusta marginalità nella percezione letteraria di massa. Coerentemente con la percezione dei giurati del Premio Pagliarani, Picconi ritiene che *Storie del pavimento*, graficamente più consentaneo alla prosa, dal momento che non va a capo seguendo la tipica scansione versale, sia assimilabile alla poesia per «gli effetti di opacità» del testo. O meglio, che sia propriamente *destinato* a lettori di poesia più che di prosa (e meno che mai di narrativa). I lettori di poesia sarebbero, infatti, lettori «esperti di opacità», ovvero di metatestualità e cornici. Lo stesso Bortolotti, ricorda Picconi, dichiara di riconoscersi maggiormente nell'area poetica, per le «prerogative di decostruzione del soggetto lirico e di lavoro sull'ordine del mondo» (2020: 73).

Il riferimento obbligato di questo passaggio è naturalmente Gleize, della cui teoresi Picconi ripercorre i singoli passaggi, arrivando a una definizione



cronologicamente più precisa delle categorie implicate nel discorso sulla post-poesia, troppo spesso convocate senza un richiamo puntuale ai loci da cui provengono e perché no alla loro ridiscussione problematizzante. L'idea di Gleize, ricordandolo brevemente (e rimandando alla postfazione di Picconi per una più accurata cronistoria), propone un'idea di poesia che ribalta la tradizionale concezione 'totemica' per privilegiare la cosiddetta *littéralité*: la scrittura che aderisce alle cose e che si presenta in forme discontinue e oppostive, non uniformi e non uniformate ai criteri vigenti della «espressività, armonia, sincerità, autenticità, visione». Ovvero l'orizzontalità del testo (come di appunto lasciato cadere sulla pagina senza la pretesa auratica della marca poetica d'antan), piuttosto che la sua profondità. L'aspetto su cui i poeti italiani della generazione nata tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta hanno cominciato, nello specifico, a ragionare proprio a partire da Gleize è la natura mutevole e 'post-genere' della poesia, anzi delle 'scritture', declinate al plurale e accompagnate da diversi epiteti programmatici: 'non assertive', 'anomale', 'vincolate' (e però in quest'ultimo caso a partire dalla rinuncia al vincolo-matrice della poesia, che è l'obbligo di andare a capo: *versus*, costitutivamente), 'procedurali', 'formaliste', e via così. Ciò che ai poeti e ai critici (spesso l'uno e l'altro insieme) dell'area preme maggiormente sottolineare non è la contaminazione fra prosa e poesia, che come abbiamo visto apparteneva come *modus* già a poeti tradizionali o lirici, e nemmeno la collocazione della lingua poetica in un'«area vicina al parlato» (così per Claudia Crocco, che ha probabilmente misinterpretato la *littéralité* gleiziana). È esattamente la ridiscussione statutaria dei generi, che avviene peraltro, conviene ribadirlo, all'interno della stessa antologia prodromica del dibattito, ovvero *Prosa in prosa*. Ma dunque, alla fine del discorso, alla domanda 'è poesia o no', cosa dobbiamo rispondere? Giovannetti dice sì, salvo evidenziare l'assenza in Italia di un orizzonte d'attesa valevole a percepirla come tale, a differenza dell'area francese in cui era esistito il genere cugino del *poème en prose* (tesi condivisa, almeno in parte, da Guido Mazzoni). Loreto dice no, o meglio: dice sì solo a condizione che il concetto di poesia si dilati fino a poter accogliere testi che poesie (nell'accezione tradizionale) non sono, com'era accaduto per le arti figurative a inizio Novecento con il *ready-made*: «ma che *Fountain* sia una



scultura», scrive Loreto a margine della sua postfazione, «no, non lo direi» (2009: 205).

6. Exit strategy (provvisoria)

Un ultimo concetto che varrebbe la pena di riprendere in successivi approfondimenti della questione de-genere (dalla celebre definizione magrelliana) è quello greimasiano di *debrayage* ('disinnesco'), già convocato dal saggio di Picconi, e che ci consente di tornare, in chiusura, alla declinazione in chiave anti-naturalista della mozione antologica sanguinetiana. In gioco c'è la finzionalità, cioè la scissione tra io e soggetto, e tra aspetto soggettivo (introflesso e intimista) ed enunciazione: i nuovi oggettivismi, per dirla con l'area di ricerca, rincorrono più la materia di cui è fatta l'esistenza che gli stati d'animo, oppure gli stati d'animo reincarnati nella loro versione oggettuale.

E allora, in conclusione (naturalmente provvisoria): quali sono gli ingredienti, ovvero i poeti, dell'antologia *ristretta*? E può avere, questa declinazione antologica, un senso, un ruolo, una funzione nell'orizzonte contemporaneo, laddove appare ormai chiaro che la mappatura, con la dispersione della rete e l'idea di poesia 'lo-fi' che lo stesso Giovannetti ha più volte codificato, non ha probabilmente un vero futuro (e di fatto nell'ultimo decennio se ne sono tentate sempre di meno)⁶? I sessantaquattro poeti di *Parola plurale* sarebbero oggi una minima parte della zona poetica sperimentale nel suo complesso: alla luce di una scrematura anche rigida, guardando solo ai poeti fioriti negli anni Zero, tra *expanded*, installativi, performativi, di ricerca, senza far mancare, in ogni caso, una quota lirica (cui nemmeno Sanguineti aveva potuto rinunciare). Non so se nel lo-fi individuato da Giovannetti rientri la rinuncia definitiva all'antologia

⁶ L'editore Luca Sossella aveva progettato una ristampa e/o una riedizione di *Parola plurale* nel decennale dell'antologia, ma il proposito si è poi purtroppo tradotto in un nulla di fatto e la storica antologia è oggi un oggetto di culto, introvabile sul mercato.



come selezione fior da fiore o crestomazia. Per tornare al ‘caso’ Bortolotti, le *Tecniche di basso livello* sono da un lato il libro che nessun antologista può ignorare (e che addirittura viene conteso da due diverse antologie di genere), dall’altro un manifesto (sin dal titolo) della messa in crisi dell’orizzonte consacrante, che ha come strumento privilegiato proprio l’antologia. «La favola di questo nostro Parnaso», come si esprimeva Sanguineti alla fine di *Poesia italiana del Novecento*, non sarà ‘apocalittica’ perché i poeti non solo non si sono estinti dopo il preconizzato (sempre da Sanguineti) diluvio ma pongono ancora problemi, e ci chiedono di interrogarli. Sarà, probabilmente, una favola assai contrastata, diffratta, dispersa, forse impossibile da raccontare nei modi tradizionali, ma non per questo meno degna di ‘saggismo’ o ‘narrazione’, a voler eludere o archiviare in via definitiva le oscillazioni d’antan tra mappatura e museificazione.

7. Bibliografia

- Alfano, Giancarlo et al., a cura di. 2005. *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Sossella.
- Colasanti, Arnaldo, a cura di. 2021. *Braci. La poesia italiana contemporanea*. Milano: Bompiani.
- Cortellessa, Andrea. 2018. “Expanded Poetry”. Introduzione a *Poesie complete*, di Nanni Balestrini, III (1990-2017), 5-32.
- Crocco, Claudia. 2021. *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*. Roma: Carocci.
- Frasca, Gabriele. 2005. *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi.
- Giovenale, Marco. 2021. “Date e dati su ‘ricerca’, ‘scrittura di ricerca’, ‘ricerca letteraria’”. *il verri*, 75, 110-124.
- Gleize, Jean-Marie e Michele Zaffarano, a cura di. 2021. *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*. Roma: Tic Edizioni.



- Inglese, Andrea et al., 2009. *Prosa in prosa*. Firenze: Le Lettere.
- Inglese, Andrea et al., 2020. *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*. Roma: Tic edizioni.
- “I Novissimi conversano. Cogolin 1986”. <<https://www.youtube.com/watch?v=RWYO9v6Uw94&t=41s>>. Ultimo accesso: 17 febbraio 2023.
- Mazzoni, Guido. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
- Mazzoni, Guido. 2017. “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”. *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 8, 1-26.
- Ostuni, Vincenzo, a cura di. 2011. “Poeti degli Anni Zero”. *L'illuminista*, 30, 17-351.
- Perec, Georges. 1989. *L'infra-ordinario*, Milano: Bollati Boringhieri.
- Picconi, Gian Luca. 2020. *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*. Roma: Tic Edizioni.
- Prete, Antonio. 2005. “1975-2004. 30 ans de poésie italienne”. *Poésies*, 110, 466-468.
- Sanguineti, Edoardo, a cura di. 1969 (1993). *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Testa, Enrico. 1999. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Testa, Enrico. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Zublena, Paolo. 2009. “Come dissemina il senso la poesia ‘di ricerca’”. *Enciclopedia Treccani – Lingua Italiana*,
<https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html>
Ultimo accesso: 26 marzo 2021.