



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

La valorizzazione del testo poetico nel secondo Novecento. Un modello e qualche esperimento

Stefano Ghidinelli

Università degli Studi di Milano

Abstract ITA: L'articolo si propone di indagare la specificità delle dinamiche e dei circuiti della *valorizzazione poetica* nel secondo Novecento, assumendo che la condizione di 'marginalità resistente' del genere poesia nelle società contemporanee è pragmaticamente correlata ai peculiari rapporti che vi si instaurano fra *comunità poetica* e *comunità letteraria*. In questo quadro, i circuiti dell'editoria di poesia possono essere osservati come un complesso dispositivo di valorizzazione selettiva di opere e autori: nella verifica critica dei suoi modi di funzionamento, gli strumenti del *distant reading* possono offrire una risorsa preziosa, non alternativa ma complementare allo studio ravvicinato di singoli autori riviste collane. Il saggio mette alla prova le potenzialità di questa prospettiva attraverso alcuni primi esperimenti o sondaggi parziali: in particolare propone un confronto fra le scelte di catalogo delle tre maggiori collane di poesia italiana contemporanea (Lo specchio di Mondadori, la Verde Garzanti, la Bianca Einaudi) e le selezioni variamente "canoniche" di un campione di influenti antologie.

Keywords: Editoria di poesia; Poesia Italiana del Secondo Novecento; Lo specchio Mondadori; Antologie Poetiche; Distant Reading.

Abstract ENG: This paper aims to investigate the specific dynamics and circuits of *poetic valorization* in the latter half of the Twentieth century, assuming that the condition of 'resistant marginality' of the poetry genre in contemporary societies is pragmatically correlated with the peculiar relationships established between *poetic communities* and *literary communities*. Within this framework, the circuits of poetry publishing can be observed as a complex system of selective valorization of works and authors: in the critical examination of its functioning, *distant reading* tools can offer a valuable resource, not as an alternative but as a complement to the close study of individual authors, publishing series, journals. The paper tests the potential of this perspective through some initial experiments or partial surveys: in particular, it proposes a comparison between the catalog choices of the three major contemporary Italian poetry series (Mondadori's Lo Specchio, Garzanti's Verde, Einaudi's Bianca) and the variously "canonical" selections proposed from a sample of influential anthologies.

Keywords: Poetry Publishing; Italian Contemporary Poetry; Mondadori's Lo Specchio; Poetry Anthologies; Distant Reading.

Stefano Ghidinelli, "La valorizzazione del testo poetico nel secondo Novecento.

Un modello e qualche esperimento"

Configurazioni N° 3, 2023, pp. 15-51.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23337>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



La valorizzazione del testo poetico nel secondo Novecento. Un modello e qualche esperimento

di Stefano Ghidinelli

1. Premesse di metodo

A quasi mezzo secolo dai pionieristici rilievi che Berardinelli muoveva a riguardo, nella sua suggestiva introduzione all'antologia *Il pubblico della poesia*, l'esigenza di riflettere sugli «apparati di legittimazione» della poesia nell'età contemporanea non ha certo perso di attualità. Anzi. È pur vero che, con il maggior agio prospettico di cui possiamo disporre, la sua diagnosi in presa diretta circa gli «effetti di deriva» e «disgregazione» in corso nel campo poetico post-sessantottesco appare oggi forse un po' enfatica. Di sicuro ci è più facile inscrivere i fenomeni e le tensioni che Berardinelli coglieva in un processo trasformativo di più dilatato periodo – che nei decenni successivi sarebbe andato incontro a ulteriori e anche più traumatiche svolte, benché con effetti nel complesso più mossi e ambivalenti di quanto allora si potesse prevedere. Nondimeno sarebbe difficile non riconoscere la produttività dei termini in cui il problema era impostato. Anche dalla postazione ormai ben dentro il nuovo secolo in cui ci troviamo, in effetti, ragionare su quanto e come ancora tiene, su quanto e come (e *quando*) si è dissolto o è mutato, negli ultimi cinquanta/sessant'anni, di quella «nozione di poesia» e «struttura del gusto» (Berardinelli e Cordelli 1975: 56) intorno a cui, nella prima metà del secolo scorso, si era costituita e consolidata la cosiddetta 'tradizione del Novecento', implica un serrato confronto con il modo



in cui, nello stesso arco di tempo, si sono via via ridefinite «le modalità e le condizioni generali della lettura e la dinamica degli apparati della produzione e riproduzione culturale (scuola, università, editoria, comunicazioni di massa)», cioè a dire i dispositivi basilari di «funzionamento della macchina della cultura» (55-56). A prenderne davvero sul serio le implicazioni teorico-metodologiche, insomma, l'uso della formula *apparati di legittimazione* comporta di per sé l'opzione per un'ottica descrittiva di indole pragmatica, anti-sostanzialista, ben ancorata alla consapevolezza del radicamento *irrefutabilmente* storico-sociale, e dunque negoziale, di qualunque tavola dei valori estetici. Dismessa ogni spocchiosa presunzione di privilegio veritativo del punto di vista dei 'detentori del gusto', ciò significa per intanto abituarsi all'idea che la poesia stessa, come genere letterario o forma estetica, *non ha in sé alcuna legittimità intrinseca, alcun capitale di valore oggettivo* al di fuori di quelli che le vengono riconosciuti (o disconosciuti, nel caso) all'interno di una data *comunità letteraria*.¹ Ma riconosciuti come?

Rispetto a questa domanda di ricerca, quella che proverò a delineare nelle prossime pagine è al momento soprattutto un'ipotesi di lavoro, una prospettiva di indagine: di cui peraltro ho già avuto modo di presentare altrove, di recente, i principali presupposti e le coordinate ideali, insieme ai risultati di un primo, circoscritto ma esemplare test analitico (Ghidinelli 2023). Nelle prossime pagine richiamerò in sintesi i contenuti di quella prima presentazione – non senza approfittarne per qualche puntualizzazione ulteriore–, per provare poi a sviluppare un poco il ragionamento attraverso un altro piccolo sondaggio esemplificativo.

Quale sia il riferimento teorico-metodologico che ha orientato la mia riflessione lo suggerisce implicitamente il titolo che ho scelto di dare al mio intervento: il rinvio, quasi letterale in effetti, è a un importante saggio di Vittorio Spinazzola di una trentina d'anni fa, *La valorizzazione del testo* (1992), che si

¹ Riprendo la nozione di *comunità letteraria*, su cui più avanti in questo saggio è esemplata anche quella di *comunità poetica*, da Franco Brioschi (Brioschi e Di Girolamo 1984: 18-19), che l'ha introdotta modellandola su, e confrontandola con, quella di *comunità scientifica* proposta da Thomas Kuhn nel suo classico saggio su *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (Einaudi 1962).



contraddistingueva appunto per l'ottica spregiudicatamente funzionalista con cui provvedeva a rendere conto del peculiare rimodularsi della questione del *valore letterario* in un contesto di modernità avanzata. La premessa era il rifiuto opposto, per l'appunto, a qualunque ipotesi di messa a punto di un sistema attendibile di indicatori universali di misurazione del valore estetico-letterario delle opere. A Spinazzola era ben chiaro che il valore estetico, ben lungi dal dipendere da qualche specifica proprietà *dei* testi letterari, viene sempre attribuito loro da qualcuno, sulla base di motivazioni che, spesso composite e spurie soggettivamente, risultano spiccatamente variabili ed eterogenee anzitutto in termini intersoggettivi. E ciò soprattutto in un ambiente come quello secondo novecentesco, in cui l'ulteriore, clamoroso ampliamento delle possibilità di accesso all'esperienza letteraria non può che determinare una inedita stratificazione e differenziazione interna del pubblico della letterarietà. Mai come in questa fase la platea dei lettori appare composta da una pluralità screziata e mobile di *pubblici* eterogenei, portatori di competenze gusti interessi diversificati, anzi contraddittori e fra loro in competizione concorrenziale. Ecco allora che, per rendere ragione in modo serio del modo in cui l'irriducibile *universalità soggettiva* dei giudizi di gusto individuali può trovare una *sintesi intersoggettiva* nella vita delle comunità letterarie contemporanee, l'accento era posto da Spinazzola sulla necessità di tenere conto: 1) della *pluralità eterogenea di attori, individuali e collettivi*, a vario titolo coinvolti in questo processo sociale di quotazione negoziale del valore estetico delle opere; 2) della *pluralità difforme e discordie dei criteri* in base ai quali quegli attori concretamente agiscono nel parteciparvi; 3) dell'assai *variabile e differenziata possibilità di incidenza relativa dei singoli pareri e giudizi così formulati*, a seconda delle differenti posizioni che chi li emette occupa (e dunque dello specifico ruolo che assolve) all'interno del sistema letterario.

Ora, non c'è dubbio che lo schema a cinque tappe che alla fine Spinazzola proponeva, per modellizzare il «processo di valorizzazione» delle opere letterarie nella fase matura e tarda del Novecento (e che in sintesi prevedeva questa sequenza: «giudizio di pubblicabilità»; «impressione di leggibilità letteraria»; «successo»; «fama critica»; «sanzione di classicità», Spinazzola 1992: 102-103



e sgg.), necessiterebbe di una non superficiale verifica e messa a punto, per risintonizzarlo anche sulla fase più recente della nostra vita letteraria, successiva ai riassetti dell'industria editoriale di fine Novecento (la cosiddetta «*Age of Acquisitions*») e più ancora allo sviluppo della Rete (la cosiddetta «*Age of Amazon*»).² Non si tratta solo di registrare assestamenti o rimodulazioni di alcuni singoli momenti del processo (come nel caso della vertiginosa crescita di rilievo, in relazione alle esigenze di *scouting*, della figura dell'agente letterario),³ ma di rilevare che praticamente ogni nodo del modello novecentesco ha ormai un doppio mutante nello spazio del web – che a seconda dei casi può funzionare, rispetto al suo corrispettivo offline, come un incubatore propedeutico o un contraltare alternativo/concorrenziale, una cassa di risonanza o un orizzonte di deriva centrifuga. Quel che si tratterebbe di valutare, allora, è fino a che punto e in quali maniere l'interferenza asimmetrica, sghemba, ricorsivamente attrattiva/repulsiva fra le differenti logiche che governano i due circuiti⁴ può giungere a revocare in dubbio, o a riconfigurare altrimenti, la stessa linearità processuale del modello novecentesco e dunque la sua implicita razionalità complessiva (in particolare quanto a capacità di garantire o favorire, nel medio/lungo termine, un orizzonte di sia pur relativa ricomposizione e sintesi stabilizzante delle tavole dei valori intorno a cui una comunità letteraria si riconosce).

Anche a patto di questa cautela – che non dimenticheremo, anche se la terremo per ora sullo sfondo –, rifarsi al modello di Spinazzola è utile ai fini del nostro discorso per almeno due ragioni. La prima è che ci permette di rendere conto in modo più equilibrato della singolare condizione di 'marginalità resistente' a cui il genere poesia nel suo complesso è andato incontro dal secondo dopoguerra ad oggi. Intanto perché ci aiuta a non confonderci circa le ragioni che

² «Una periodizzazione inevitabilmente approssimativa, considerando le differenze tra i diversi contesti locali e internazionali, vede una prima cesura farsi strada fra gli anni Settanta e Ottanta, ovvero i decenni nei quali il sistema statunitense e europeo ha vissuto la crisi degli assetti precedenti (la *Age of Acquisitions*), e una seconda ondata di trasformazioni a partire dai primi anni del nuovo millennio, con l'imporsi delle piattaforme digitali (la *Age of Amazon*)» (Benvenuti 2023: 3).

³ Cf. Thompson 2021: 1-19; Benvenuti 2023: 10-14.

⁴ Si veda a riguardo il classico Manovich 2009 (ripreso da noi, con qualche eccesso di drammatizzazione, da Bortolotti 2014).



ne sono all'origine: è proprio l'esiguità *relativa* della domanda sociale di letterarietà in versi, o detto altrimenti l'assottigliarsi *relativo* dei lettori ancora disposti a considerare la poesia un genere importante o anche solo ammissibile nel proprio menu di letture,⁵ a riflettersi nella generale cautela con cui gli editori (o quanto meno gli editori maggiori) ospitano i poeti nei propri cataloghi; e non certo il contrario. Se gli effetti di dispersione e disorientamento che ne derivano sono innegabili, quanto a visibilità/accessibilità delle sedi e dei circuiti di pubblicazione, non sembra d'altronde che ciò comporti una limitazione davvero significativa rispetto all'ampiezza e varietà dell'offerta che i ben addestrati lettori interessati al genere hanno a disposizione. Anzi. Le pur rare e spesso un po' spurie informazioni⁶ che si possono ricavare dai documenti messi a disposizione da istituzioni come AIE o Istat, ad esempio, sembrano indicare che quello della poesia è un mercato sì molto piccolo, se si guarda ai volumi di vendita, ma con una 'densità di popolazione' interna (quanto a numero di titoli pubblicati) comunque sensibilmente sopra la media.⁷

D'altro canto l'impressione di una perdita di rilevanza della poesia nel sistema letterario contemporaneo è molto nitida, per l'appunto, se ci si ferma alle fasi iniziali del processo di valorizzazione – quelle insomma del successo e

⁵ Su questo si vedano anche i rilievi avanzati qui più avanti, alle pp. 31-33.

⁶ Nei rapporti Istat, come è noto, le categorizzazioni di genere dei prodotti librari aggregano la poesia al teatro (nella voce specifica complessiva *Poesia e teatro*). Fra i rarissimi documenti dedicati specificamente al comparto della poesia segnalo l'interessante rapporto *Un mercato fatto di tanti mercati. Poesia*, presentato da Giovanni Peresson (AIE) e Monica Manzotti (Nielsen) alla rassegna milanese "Tempo di libri", il 21 aprile 2017 (alcuni materiali sono tuttora disponibili sul sito del *Giornale della Libreria*: <www.giornaledellalibreria.it/presentazione--un-mercato-fatto-di-tanti-mercati-poesia-3083.html>. Ultimo accesso: 20 dicembre 2023).

⁷ Confrontando i dati sulle vendite del comparto poesia (desumibili, per gli anni 2011-2016, dal rapporto AIE-Nielsen citato nella nota precedente: siamo fra le 500 mila e le 600 mila copie annue, per un corrispettivo a valore fra i 6,3 e i 7,6 milioni di euro) con quelli generali della Varia adulti nello stesso torno di tempo (facilmente reperibili sempre dal sito AIE) si desume che il valore relativo del mercato della poesia resta sempre ben al di sotto dell'1% (siamo fra lo 0,5% e lo 0,6%). Se però replichiamo il confronto per il numero di titoli annui dati alle stampe (qui i dati vengono dai rapporti Istat sulla produzione libraria in Italia), risulta che nel comparto *Poesia e teatro* si pubblicano, fra il 2012 e il 2020, una media di circa 2300 titoli l'anno (fra 1600 e 2800): quota che vale poco più del 3% della produzione complessiva di Varia (fra il 2,8% e il 4,5%). Ma la percentuale torna sotto all'1% per copie complessive stampate (fra 0,4 e 0,7%), con tirature medie fra le 675 e le 1200 copie a titolo. Insomma: a giudicare da questi numeri (sia pure, ripeto, un po' spuri), quello della poesia sembra poter essere descritto come un mercato sì minuscolo, ma con un'offerta di titoli ampia e vivace, benché a basse tirature.



riconoscimento di pubblico immediato (e dunque della presenza nei cataloghi editoriali o sugli scaffali delle librerie). Lo è però meno, o meno univocamente, se si considerano i ‘gradi di giudizio’ successivi. Certo è giusto rilevare il diffondersi, anche entro la comunità critica, di una certa tolleranza per un atteggiamento di disinteresse alla conoscenza approfondita e larga della scena poetica contemporanea (peraltro di norma giustificato proprio dall’impressione di eccessiva proliferazione quantitativa delle proposte).⁸ Ciò sembra d’altronde tradursi in una sorta di delega implicita ad un sottoinsieme di più tenaci e fedeli specialisti, cui è demandata la sorveglianza/esplorazione di un territorio di genere caratterizzato, ad ogni buon conto, da un’incidenza non certo esigua anzi piuttosto abnorme di frequentatori con profili da lettori professionali o diciamo pure da studiosi. Vero è che un altro sintomo di crisi del campo poetico contemporaneo risiederebbe proprio nella sua apparente indescrivibilità, nella sua crescente resistenza agli sforzi di mappatura e gerarchizzazione messi in opera dall’agguerrito contingente di critici che ancora se ne occupano. Eppure il fatto stesso che la ‘linea d’ombra’ della (prima) storicizzazione non riguardi più, ormai, la generazione di poeti che aveva in mente Berardinelli,⁹ né in fondo le voci che esordirono nel quindicennio successivo all’uscita della sua antologia, ma semmai i poeti affacciatisi sulla scena editoriale a partire dagli anni Novanta/Duemila (per i quali le tavole di valori appaiono sì ancora alquanto fluide – anche se forse neppure in questo caso del tutto informi e anomiche), qualcosa vorrà pur dire. Seppur con laboriosità maggiore e metabolismo più lento, la mediazione critica sembra in fondo ancora in grado di esercitare, o bene o male, il proprio ruolo di descrizione panoramica del campo e insieme di valorizzazione selettiva di una rosa di voci di primo piano anche in relazione alla poesia recente (se non proprio recentissima). Quanto poi ai processi di piena canonizzazione, se è vero che non solo la poesia, ma l’intera letteratura italiana dell’ultimo mezzo secolo fatica a

⁸ Lo rilevavano già, con fastidio, i curatori di *Parola plurale*, in avvio dell’introduzione generale all’antologia (Alfano et al 2005: 7-29).

⁹ I sessantaquattro poeti censiti da Franco Cordelli nello schedario di *Il pubblico della poesia* hanno tutti date di nascita comprese nel quindicennio che va dal 1936 (Ferruccio Brugnaro, Cesare Greppi, Dacia Maraini, Elio Pecora, Raffaele Perrotta) al 1951 (con i soli Eros Alesi e Milo De Angelis), con forte concentrazione intono a metà anni quaranta (circa un terzo dei censiti è nato fra il ’44 e il ’46).



tutt'oggi ad entrare nei programmi, nei manuali, e tanto più nelle lezioni di letteratura delle scuole superiori, si potrà guardare alla più recente manualistica universitaria, per sua natura più votata ad allargare l'orizzonte del racconto fin quasi al presente (assumendosi tutti i rischi del caso, va da sé), per avere sotto gli occhi una sorta di osservatorio privilegiato dei processi in corso. E qui andrà pur registrata, anzitutto, la problematica e nondimeno ostinata tenuta del tradizionale schema descrittivo a due fuochi, che scandisce il racconto del campo letterario facendo riferimento ai suoi due maggiori generi formali (narrativa e poesia, prosa e versi): pur nelle significative oscillazioni quanto a pesatura dei suoi equilibri interni,¹⁰ la stessa scelta di continuare ad affidarsi a quel criterio è uno degli esempi dei contrappesi che in qualche modo ancora agiscono, almeno a certi livelli del processo, nelle dinamiche della valorizzazione letteraria contemporanea.

Ma al di là di queste osservazioni generali, il modello di Spinazzola si rivela prezioso anche e soprattutto in un secondo, più obliquo ma importante modo. Se appena proviamo ad immaginare di ri-usarlo in modo più circoscritto, su scala minore, per descrivere il processo di valorizzazione delle opere all'interno non dell'intero sistema letterario, ma del solo sotto-campo poetico secondo novecentesco, è facile rilevarne subito la perdita di mordente euristico, di

¹⁰ Per fare solo un paio di autorevoli esempi recentissimi, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010* (Bazzocchi 2021) il racconto del Novecento è scandito cronologicamente in cinque parti: entro le prime tre macro-sezioni ("Inizio secolo", "Nell'orbita del modernismo", "Dalla fine del fascismo agli anni Cinquanta") lo spazio dedicato alla poesia è grosso modo la metà; poi scende a un quinto nella Parte quarta ("I due decenni della mutazione") e a circa un decimo nella Quinta ("La disseminazione della scrittura: dagli anni Ottanta a 2.0"). È un impianto che registra insomma con risolutezza la progressiva perdita di centralità della produzione in versi nel sistema della letterarietà ultra-contemporanea, pur senza rinunciare a certificarne, comunque, la pervicace resilienza. D'altro canto in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi* (Manetti e Tortora 2023) l'articolazione strutturale principale è in due sezioni, dedicate – come già suggerisce il titolo – ai due grandi generi formali della letterarietà contemporanea. La storia della narrativa è articolata nelle prime quattro parti ("1904-1929. Il romanzo italiano tra modernismo e avanguardie"; "1929-1963. Il ritorno al realismo"; "1963-1991. Forme sperimentali del romanzo"; "1992-2018. Un universo narrativo in espansione"), per circa 200 pagine complessive. Quella della poesia nelle successive tre ("1903-1956. La poesia e il classicismo moderno"; "1956-1980. Gli anni degli sperimentalismi poetici"; "1980-2018. La poesia contemporanea"), per circa 180 pagine. Al di là dell'opzione generale per un ben più marcato equilibrio (o ri-equilibrio) fra i due generi, si può constatare che a determinare la pur lieve asimmetria a vantaggio della sezione narrativa è soprattutto la relativa contrazione del segmento dedicato alla poesia dei primi decenni del secondo dopoguerra (mentre per il primo mezzo secolo ma anche per gli ultimi trenta/quarant'anni lo spazio riservato ai due generi è quasi identico).



aderenza alla specificità del fenomeno sotto osservazione. Il dato è significativo perché consente non solo di misurare bene il limite di resistenza che il sottocampo poetico oppone, nel suo funzionamento interno, alle regole che più in generale governano la vita della letteratura in un contesto di modernità avanzata, ma anche di individuare con una certa precisione dove, su quali nodi in particolare insiste questo margine di discrasia.

Il primo e più evidente fattore di problematicità sembrerebbe consistere nel vistoso attenuarsi, in rapporto alla valutazione dei prodotti poetici, della tensione tipicamente moderna fra giudizio del pubblico e giudizio della critica, tra l'orizzonte del 'successo' e quello del 'prestigio'. Si tratta con tutta evidenza di una conseguenza diretta della già ricordata limitatezza *relativa* della platea dei destinatari: tanto più impegnative le pregiudiziali che il genere di fatto prevede, quanto a competenze di lettura e orientamenti di gusto dei suoi lettori elettivi, tanto più scelta e omogenea (meno modernamente spuria e stratificata) ne risulta la struttura di quella che potremmo chiamare *comunità poetica*. Il che spiega perché una poesia 'di mercato' o 'di intrattenimento', nel Novecento, non è mai veramente esistita: se non magari nella forma della canzone, comunque da valutarsi anzitutto in quanto specifica forma mediale, ovvero in quanto autonoma tradizione di moderna poesia performativa tutto sommato ben distinta dalla poesia letteraria anche e soprattutto sul piano *pragmatico* (quanto a modi di produzione trasmissione fruizione – e dunque per industria e mercato).¹¹ Se episodi più o meno circoscritti di tensione fra il tradizionale

¹¹ Sui rapporti fra poesia letteraria e poeticità canzonettistica si vedano, fra gli altri, Zuliani 2018 e soprattutto 2020 (senza dimenticare il classico Fiori 2003); ma preziosa è anche la prospettiva coraggiosamente "riunificante" a più riprese proposta da Giovannetti (ad esempio Giovannetti 2005, o 2008). In effetti resta a tutt'oggi difficile ridurre a termini interpretativi univoci, o comunque criticamente pacificati, una questione che, in ogni caso, esemplifica bene i problemi di ordine anche teorico sollevati dalla condizione di intermedialità di cui la letteratura tutta ormai partecipa, e in relazione alla quale è chiamata a ridefinire la propria specificità e le proprie funzioni, nel contesto delle società occidentali contemporanee. Certo è difficile sottrarsi all'impressione che, anche a dispetto del tanto iconico Premio Nobel per la Letteratura attribuito nel 2016 a Bob Dylan, la questione del riconoscimento di *letterarietà* della forma canzone tenda spesso a mettere in primo piano il significato 'valoriale' – per così dire – dell'etichetta, trascurando un po' le vistose differenze e specificità delle due forme espressive (quando la piena dignità estetica della canzone pop come specifica forma espressiva non ha forse bisogno del cappello della letteratura più di quanto ne abbiano, per dire, un film o una serie tv). D'altro canto, e anche al di là delle legittime esigenze di distinzione che possono porsi sul piano squisitamente teorico, è indubbio che dal secondo



‘pubblico della poesia’ e pubblici della poesia speciali, emergenti, potenziali, costellano invero ad intermittenza la storia del secolo scorso,¹² è semmai proprio 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 per molti versi davvero inatteso¹³ (ennesimo segnale che

Novemcento a oggi le occasioni e ragioni di interferenza fra i dominî del verso letterario e del verso cantato si siano moltiplicate e intensificate, rendendo di fatto arduo tracciare confini o distinzioni troppo nette. Con il non banale corollario che, se l’aspirazione a veder riconosciuta ai migliori cantautori o rocker o rapper la qualifica di Veri Poeti sembra provenire anzitutto dalle schiere dei loro fan, o comunque dal polo dei fruitori (più che dagli autori stessi, che non sembrano interessarsene troppo), per altro verso una potente tensione al recupero del rapporto con la voce l’esecuzione la performance si è a più riprese manifestata proprio dall’interno del campo della produzione poetico-letteraria ‘colta’, come un’opzione programmaticamente perseguita – in forme e con intenti anche molto vari – da tanti singoli poeti o gruppi di poeti più o meno organizzati. Anche in questo caso, d’altronde, è il primo scorcio degli anni Duemila a registrare l’emergere e il progressivo diffondersi di un fenomeno veramente inedito – per la carica perturbante e insieme energeticamente rivitalizzante che esprime, rispetto ai tradizionali assetti ‘novocenteschi’ del campo poetico – come quello della *slam poetry*: in cui l’orizzonte della performance è il medium non solo di esperienze compositive e fruibili, ma anche di un modello di comunità poetica e di un rituale di interazione ad un tempo *alternativi a* – e nondimeno intensamente *in dialogo con* – quelli della poesia tipografico/letteraria.

¹² Di solito percepiti peraltro, da parte degli intendenti, come fenomeni di interferenza del poetico con qualcosa di allotrio: la superficiale fascinazione per certe personalità autoriali, in grado di generare attorno a sé fenomeni di ‘divismo pop’ (da Merini a Pasolini, per dire); ovvero l’influenza di certe mode culturali nel segno di uno spontaneismo espressivistico a sfondo ideologico e/o emotivo (di questo tenore sono i fenomeni che Berardinelli aveva più sotto gli occhi e che gli facevano parlare di «*tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell’autore*», Berardinelli e Cordelli 1975: 51).

¹³ Benché da noi non si sia ancora manifestato un caso paradigmatico di best-seller poetico davvero paragonabile a quello di una Rupi Kaur, il cui volume d’esordio *Milk and Honey* (2014) ha rappresentato davvero un *blockbuster* planetario, è difficile non prendere atto dell’inedita emersione e del progressivo ramificarsi, anche alle nostre latitudini, di una produzione poetica schiettamente ‘di successo’, rivolta ad un pubblico diverso (più ampio, meno o anche molto meno qualificato) rispetto a quello dei tradizionali lettori di poesia. In forme peraltro relativamente varie: a cominciare magari dal livello infimo, diciamo pure para-letterario o para-poetico, delle melensaggini in versi-slogan di *instapoets* come Gio Evan o Giorgia Soleri o Francesco Sole (con le sue davvero improbabili “#poesie”); per giungere alla sgangherata ma simpatica poesia/cabaret di un Guido Catalano (ben inscrivibile nel solco di una tradizione tutt’altro che esigua di poeti/comici o comici/poeti variamente in bilico fra attorialità e autorialità); ma con possibilità di attingere anche i livelli ben più che dignitosi, ad esempio, di una Giovanna Cristina Vivinetto (il cui primo libro *Dolore minimo*, che ha per tema-guida la transizione di genere dell’io lirico, ha ispirato niente meno che una serie TV su Prime Video, *Prisma*); fino ad approdare ad una poesia che si potrebbe definire di indole sub- o quasi- istituzionale, ben esemplificata da autori come Chandra Livia Candiani, o Franco Arminio, o Mariangela Gualtieri (ma alla pattuglia si potrebbero assimilare anche alcuni romanzieri di vaglia che occasionalmente scrivono poesie, come un Erri de Luca o un Michele Mari). Tutt’altro che priva di una riconoscibile autocoscienza estefico-formale, e di una sua udienza anche nel mondo della poesia-poesia, 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



proprio a questa altezza si situa il momento più significativo e decisivo di trasformazione del sistema letterario di eredità novecentesca).

Sospendendo di nuovo il giudizio – almeno per il momento – sull’effettiva portata di questi fenomeni recentissimi, ciò che ora importa osservare sono le conseguenze determinate, sul funzionamento dei processi novecenteschi della valorizzazione poetica, dal venir meno del più rilevante fattore di conflittualità che perturba e caratterizza le più generali dinamiche della valorizzazione letteraria. Se ne potrebbe indicare il senso complessivo – tutto sommato ben coerente, peraltro, con le teorizzazioni bourdieusiane circa il funzionamento del cosiddetto ‘campo ristretto’ (Bourdieu 1992) – in un generalizzato slittamento del potenziale di conflitto dall’asse ‘verticale’ del confronto concorrenziale *fra pubblici differenti* a quello ‘orizzontale’ delle battaglie di gusto *interne alla corporazione poetica*. Il fatto è che, poste le vistose restrizioni preliminari del mercato della poesia, e posta però anche la relativa omogeneità e qualificazione del polo della domanda, non stupisce più che tanto che a governare in concreto i processi di *selezione dell’offerta*, ai diversi livelli e nelle diverse forme in cui l’esigenza si pone, siano poi di norma attori a loro volta piuttosto solidali, anzi spesso senz’altro implicati con il sotto-campo ristrettissimo della moderna letterarietà in versi. In altri termini è la distinzione funzionale fra i poli della produzione autoriale, della proposta editoriale e curatoriale, della valutazione critico-lettoriale, a mostrarsi molto più lasca e permeabile qui che altrove. Se la tanto novecentesca figura del *letterato editore* (Cadioli 2017) non ha certo un’estraneità esclusivamente o preferibilmente poetica, è da notare tuttavia come essa definisca davvero il profilo *normale* del mediatore fra chi scrive e chi legge versi. Sia pure entro i limiti imposti a monte dalle logiche del mercato (disponibilità di capitale dei finanziatori della piccola impresa di cultura, vincoli di budget stabiliti dal management per il mantenimento in catalogo di una collana poetica), e con differenze anche di rilievo – in sincronia come in diacronia

questi autori di riproporre, in chiave aggiornata e non intellettualistica, moduli e posture enunciative altamente riconoscibili (un lirismo a sfondo sapienziale, o amoroso/sentimentale, o civile) che la tradizione della poesia letteraria secondo-novecentesca ha largamente rifiutato proprio in quanto viziate da una fiducia nei valori e privilegi tradizionali della parola poetica avvertita come non più proponibile.



– nei modi di percepire e interpretare la dialettica fra autonomia e integrazione (fra velleità di indipendenza e disponibilità al coinvolgimento critico), l’editoria di poesia è poi essenzialmente fatta da poeti o critici o mal che vada cultori appassionati, che in competizione con altri poeti o critici o cultori appassionati si rivolgono a un pubblico di poeti e critici e cultori appassionati. Stando così le cose, non è difficile capire perché, nella configurazione che via via assume nel corso del Novecento, lo stesso sistema di circuiti e formati editoriali deputato a mediare la circolazione pubblica della poesia dia l’impressione di funzionare anche, e per così dire *quasi-immediatamente*, come un complesso dispositivo ad imbuto di *promozione e valorizzazione selettiva* di opere e autori.

Se ne potrebbe schematizzare la struttura in questi termini. Alla base del sistema, il circuito delle riviste offre a poeti o aspiranti tali (ma anche ai loro lettori) una prima vetrina o ribalta pubblica, relativamente accessibile benché piuttosto precaria ed effimera: alla più o meno selezionata cerchia di voci ammesse sulle proprie pagine, il periodico letterario garantisce una sanzione preliminare di ammissibilità alla comunità poetica, che si declina d’altronde a livelli di autorevolezza assai differenti a seconda della reputazione della singola testata – cioè fra l’altro della sua capacità di coinvolgimento, anche, di firme e autori già affermati (che alla rivista possono a loro volta affidare, se del caso, testi creativi: preziosi *repechages*, suggestive primizie e anticipazioni di lavori in corso).¹⁴ Comunque solo varcando la soglia dell’editoria libraria, sia pure piccola o minuscola (fra edizioni di rivista, piccole case di cultura o d’arte, etc.), la bibliografia di un poeta comincia davvero, ufficialmente. Certo la portata effettiva, nel segnalare e consolidare il nome di un autore entro la comunità

¹⁴ Al livello funzionale delle riviste si potrebbero assimilare, in ottica duemillesca, i nuovi contesti e formati della pubblicazione/fruizione *online* e forse anche quelli, persino più sfuggenti, dell’accreditamento presso i circuiti *offline* della nuova poesia performativa (fra *poetry slam*, *spoken word*, più o meno tradizionali *reading*, etc). Ciò almeno nella misura in cui si possa continuare a ritenere attiva ed operante, in questi contesti di socializzazione alternativi a quelli editoriali tradizionali, una tensione/aspirazione a *transitare verso il libro*, a ri-approdare insomma, presto o tardi, alle forme di socializzazione più istituzionali della poesia letteraria: prospettiva che, se sembra a tutt’oggi diffusamente valida nell’ambito della Rete, forse lo è meno o meno immediatamente fra *slammer* e *performer* (per i quali la muta bidimensionalità della pagina a stampa può davvero apparire come una cornice inadeguata e mortificante; anche se i casi di poeti performativi che il libro di poesia lo hanno cercato, e proficuamente raggiunto, non mancano di certo).



poetica, di un libretto o di una *plaquette* (ma non troppo dissimile è l'inserimento in una antologia 'di proposta') è di nuovo largamente condizionata dal prestigio e dall'autorevolezza della sigla coinvolta. Il vero battesimo del fuoco, per ogni poeta novecentesco, è in ogni caso l'approdo al vero e proprio *formato libro*, alla pubblicazione di un volume compiuto, relativamente ampio, articolato, consistente: con la prospettiva naturalmente dell'approdo – di rado coincidente con l'esordio, più spesso attinto dopo una più o meno lunga 'gavetta' presso sedi editoriali di minor rilievo – alla pubblicazione di un volume presso una collana di poesia riconoscibile, autorevole, importante, magari di un editore medio o grande. Possibilità che se riconfermata nel tempo, a intervalli più o meno regolari, può di per sé valere come un indice del capitale di credito acquisito dall'autore presso la comunità poetica. Ulteriori tappe del processo di valorizzazione saranno poi garantite, a valle del formato-libro, dal tributo di riconoscimento implicito nella ripresentazione dell'opera del poeta in una serie di altri formati 'di sintesi' (in tutti i casi oggetto di proposte editoriali e critico-curatoriali in competizione fra loro): dall'(auto)antologia autoriale, al *libro di libri* riepilogativo, fino naturalmente all'inserimento in una o più antologie canoniche e infine, magari, nella manualistica scolastica.

Ovviamente quello che ho descritto è un modello schematico, parziale e semplificatorio, che non tiene conto di tanti altri aspetti e dimensioni che si potrebbero a ragione considerare pertinenti in relazione ai processi della valorizzazione poetica. Basti pensare alla rete di relazioni, istituzionali o informali, che i membri della comunità poetica intessono fra loro anche in funzione di un reciproco accreditamento; o al capitale di riconoscimento pubblico che può derivare dalla partecipazione al dibattito letterario o politico/culturale, o dall'inserimento nelle istituzioni culturali o nelle strutture dell'industria editoriale. O ancora si pensi all'attribuzione di premi letterari, o alla capacità di un'opera di sollecitare recensioni articoli studi. Posto che tutti questi aspetti sono auspicabilmente integrabili in uno studio fine sui processi della valorizzazione poetica novecentesca, l'utilità di una riduzione brusca come quella che ho proposto – che limita il campo d'osservazione ad alcune tappe-soglia del percorso editoriale di un autore – consiste semplicemente nella sua funzione di schematica



cartina di tornasole o registro degli effetti ultimi, per così dire, dei tanti e vari fenomeni che in vario modo concorrono alla promozione di certe opere o autori ai diversi livelli di riconoscimento che quei traguardi editoriali implicano – o dovrebbero implicare.

E qui veniamo a una seconda, cruciale puntualizzazione. Il fatto che la struttura intenzionale di questo sistema sia in sostanza tutta interna alla *comunità poetica* non è affatto una garanzia della sua vocazione ad operare in modo coerente armonico lineare, secondo un'astratta aspirazione alla concordia valutativa o una ideale disposizione alla cooperazione negoziale disinteressata. Al contrario: nella sua fisionomia quanto mai parcellizzata e discontinua, la responsabilità del suo funzionamento risulta distribuita in modo assai irregolare fra tanti soggetti e attori diversi, che al di là del comune *interesse* per la poesia agiscono poi secondo criteri motivazioni intenti tutt'altro che omogenei anzi fra loro in esplicita competizione. La stessa attendibilità della gerarchia socio-funzionale fra i diversi nodi dello schema, in questo senso, non è certo data a priori o una volta per sempre, ma è in ovvio rapporto con le concrete condotte messe in opera dai responsabili della loro gestione: l'autorevolezza 'inerziale' di ciascun canale rispetto agli altri può trovarvi conferma ma anche andare incontro a più o meno lenti processi di consolidamento o di erosione.

Da qui l'interesse per una verifica complessiva dei suoi modi di funzionamento – da intendersi però non solo, e non tanto, nei termini dell'indagine ravvicinata intorno al caso di studio singolo, alla traiettoria autoriale o alla rivista o collana esemplari, di cui ricostruire analiticamente la storia interna con largo ricorso, ad esempio, allo scavo negli archivi autoriali e editoriali (fra documenti programmatici, pareri di lettura, intrecci epistolari, etc.). Se i pregi di questo tipo di approccio sono evidenti – quanto a capacità di restituirci un'immagine ricca e problematica, oltre che intensamente immersiva, delle concrete dinamiche della vita della nostra poesia, del brulicante contesto di relazioni entro cui concretamente prendono forma i processi di valorizzazione e svalorizzazione poetica – ne circoscrivono però anche i limiti, quanto a capacità di schiuderci una vista panoramica e sistemica sul quadro d'insieme.



Ecco perché, nell'articolo a cui ho fatto riferimento in avvio di questo saggio, mi proponevo di provare a sondare le potenzialità di un approccio di tipo diverso, che metta in dominante uno sguardo e un metodo di studio di tipo quantitativo – un po' secondo i modi e le procedure di quello che Franco Moretti (2005) ha battezzato *distant reading*. Con una elementare ma imprescindibile premessa di ordine teorico: qualunque sforzo di modellizzare fenomeni complessi, ambivalenti, contraddittori come quelli culturali attraverso una serie di 'dati' – ma meglio si dirà di *prese di dati*, di *capta*, secondo la proposta di Johanna Drucker (2014) – non può certo essere animato dall'illusoria pretesa di attingere una vista in qualche modo più *oggettiva* o *neutra* sui fenomeni osservati. Al contrario: proprio la consapevolezza che *vista da lontano* e *vista da vicino* ci impongono limitazioni, e ci schiudono prospettive, diverse e complementari suggerisce la profonda utilità del tentativo di alternarle e farle interferire.

2. Per una mappa dei circuiti della valorizzazione poetica novecentesca: qualche sondaggio

Come appunto ho già avuto modo di osservare, almeno a livello ideale non è difficile immaginare quale forma dovrebbe avere un grande progetto di raccolta e trattamento di dati (o meglio: di *capta*) teso a realizzare una mappatura panoramica estesa, puntualmente analitica e insieme sistemica, dei principali circuiti editoriali della valorizzazione poetica novecentesca:

La parte più impegnativa del progetto consisterebbe, probabilmente, nel tracciare in modo efficace una mappa delle *presenze poetiche*¹⁵ all'interno del sistema delle più e meno importanti riviste novecentesche (o più ragionevolmente: di una porzione ampia e rappresentativa di quel sistema). Lo si potrebbe fare in modo un

¹⁵ Naturalmente, la stessa definizione della struttura del 'dato' *presenze poetiche* è già un punto problematico, che impone scelte delicate: l'equilibrio fra ricchezza dei parametri considerati e loro gestibilità/funzionalità non potrà che dipendere dagli scopi, e dai mezzi, di chi costruisce il *dataset*, ma di certo condiziona la forma complessiva dello strumento di mappatura (e dunque delle mappe che è in grado di restituire). [La nota è parte della citazione].



po' più agevole – vale a dire, almeno in parte, automatizzabile – lavorando a una *presa di dati* dai volumi degli indici completi di quelle riviste, ove disponibili (mentre per le testate che non ne dispongono, bisognerebbe procedere a un censimento numero per numero). Quanto al circuito librario, una mappatura delle presenze poetiche nel catalogo dei maggiori e minori editori novecenteschi è almeno in prima approssimazione già ricavabile dall'OPAC del Sistema Bibliotecario Nazionale (eventualmente da integrare, progressivamente, con una verifica sui cataloghi editoriali), magari ipotizzando una soglia dimensionale in grado di distinguere convenzionalmente fra *plaquette* e libro. Dal repertorio dei volumi poetici bisognerebbe poi isolare le antologie di poesia contemporanea: gli indici di quelle 'di proposta', affiancati al *database* delle riviste, concorrerebbero alla mappatura delle presenze poetiche nei circuiti propedeutici; gli indici di quelle 'di sintesi' offrirebbero il primo indicatore di penetrazione di certi nomi nelle mappe canoniche del campo poetico novecentesco. Operazione da completarsi con prese di dati dagli indici dei nomi di una selezione di profili di storia della poesia novecentesca, o di profili generali di storia letteraria. Non serve incaponirsi più di così, comunque, per suggerire che avere a disposizione uno strumento simile – certo corredato da un ambiente di navigazione adeguato, munito di specifici strumenti di interrogazione e visualizzazione, etc – sarebbe un bel vantaggio per chiunque abbia interesse a studiare i processi di circolazione e valorizzazione della poesia nel Novecento. (Ghidinelli 2023: 122-123)

Va da sé che l'effettiva messa in opera di un progetto di questo genere non può prescindere dalla costituzione di un gruppo di lavoro nutrito e dalle competenze disciplinari eterogenee (come è d'uso d'altronde nell'ambito delle *digital humanities*). Nel frattempo, quel che ho cominciato a fare è avviare una serie di piccoli esperimenti parziali, di micro-sondaggi limitati e circoscritti – ma al contempo anche più mirati – per mettere alla prova il potenziale di efficacia euristica del modello fin qui delineato. Il primo test che ho condotto (per cui si veda appunto Ghidinelli 2023: 122-183) è consistito nel ricostruire e prendere in esame il catalogo completo dei titoli pubblicati dalle tre principali collane di poesia secondo-novecentesche, assunte come campione parzialissimo, e nondimeno esemplare, del circuito più istituzionale dell'editoria di poesia novecentesca. Mi riferisco a *Lo specchio* di Mondadori, alla 'Verde' di Garzanti (all'anagrafe *Collezione di poesia*, anche se in realtà il nome è stato nel tempo un po' oscillante: a volte si trova nella forma *Collana di poesia*, o anche solo *Poesia*)



e infine alla 'Bianca' di Einaudi (anch'essa ufficialmente Collezione di poesia). Avviata nel 1939, ma trasformata nella collana poetica della casa milanese solo dai primi anni Quaranta, Lo specchio resta la collana poetica novecentesca più longeva e anche numericamente cospicua, essendo ormai giunta a tagliare il traguardo dei 600 titoli. Primato ormai insidiato comunque dalla Bianca, che dopo il varo nel 1964 (è la più giovane delle tre) soprattutto a partire dagli anni Ottanta si è guadagnata sul campo il ruolo di sua principale competitor (oggi i numeri di corda della collezione hanno scavallato quota 500). Avviata nel 1957, la Verde è stata ufficialmente chiusa, invece, nel 2011, dopo aver pubblicato nel complesso poco più di un centinaio di titoli: a testimonianza di una politica editoriale comunque da sempre più cauta e morigerata. Come che sia, per qualunque poeta novecentesco l'accesso a una di queste sedi editoriali è sempre valso (e ancora vale, anche se su questo dovremo tornare) come una prima sanzione di distinzione e raggiunta considerazione presso la comunità poetica contemporanea. Sanzione va da sé del tutto provvisoria, e infatti facilmente revocabile – e nel contempo del tutto evitabile – nella prospettiva lunga della effettiva canonizzazione.

Senza ripercorrere adesso nel dettaglio modalità di allestimento di tabelle/grafici e trattamento critico cui sono state sottoposte, mi limito a riassumere in breve alcune delle acquisizioni più significative che mi è parso possibile trarne. La prima è proprio di ordine 'quantitativo'. Rilevata la relativa disomogeneità tipologica dei tre cataloghi (la Verde è la sola a pubblicare quasi solo poesia italiana contemporanea, con pochi autori stranieri; la Bianca e Lo specchio presentano invece una offerta più internamente articolata e varia), isolare in ciascuno i soli titoli di poesia italiana contemporanea ha consentito anzitutto di misurare l'evolvere, dagli anni Quaranta al presente, dello spazio complessivamente dedicato ai poeti italiani d'oggi all'interno delle tre collane. Con una certa sorpresa, rispetto a quella che si può ritenere una percezione diffusa, ciò che si registra è che tale spazio complessivo non va incontro ad una progressiva contrazione ma ad un significativo, costante incremento. Così, se si divide idealmente l'intervallo cronologico 1942-2023 in tre archi da un quarto di secolo circa l'uno, si osserva che nella prima fase (1942-1970, 29 anni) la media di



pubblicazione annua nelle tre collane – per quanto attiene ai titoli di poesia italiana contemporanea – si attesta intorno ai 6,2 titoli; nella seconda fase (1971-1995, 25 anni), quando tutte e tre le collane sono ormai a regime, la media balza intorno ai 9,9 titoli l’anno (+60%), per assestarsi infine, nella fase ancora successiva (1996-2023, 28 anni) sui 12,35 libri l’anno (con un ulteriore +25% rispetto alla fase precedente, nonostante la chiusura della Verde nel 2011). Vero è che il significato attribuibile a questi dati – peraltro, è bene ribadirlo, parzialissimi, e dunque da maneggiarsi con molta cautela – comincia a complicarsi, ma anche forse a precisarsi, se li rapportiamo all’andamento complessivo della produzione libraria, e più specificamente letteraria, nello stesso arco di tempo. Mentre infatti quella delle nostre collane-campione, negli ultimi settanta/ottant’anni, ‘si limita’ complessivamente a raddoppiare (come è facile desumere dai numeri appena indicati qui sopra), i volumi di pubblicazione generali dell’editoria letteraria risultano poco meno che decuplicati.¹⁶ L’impressione di una marginalizzazione progressiva della poesia, insomma, non è proprio un abbaglio: le nostre ‘collane storiche’ hanno sì significativamente incrementato, nel tempo, lo spazio dedicato alla poesia italiana contemporanea, ma non in misura tale da assicurare al genere lo stesso peso relativo all’interno dell’offerta complessiva di prodotti letterari (per tenere quel passo, del resto, Lo specchio e la Bianca dovrebbero oggi pubblicare, insieme, qualcosa come una cinquantina di nuovi titoli l’anno). Quello che i dati mostrano, in realtà, è allora una progressiva contrazione *relativa* dell’offerta, evidentemente da correlare ad una corrispondente contrazione *relativa* della domanda – cioè al fatto che anche i lettori di poesia, benché oggi siano verosimilmente *un po’ di più*, in termini assoluti, di quelli degli anni Cinquanta o Sessanta, corrispondono però ad uno spicchio molto più esiguo del pubblico letterario.

La seconda considerazione è di natura più ‘qualitativa’, e riguarda il vario atteggiamento che le tre collane mostrano, nel tempo, in relazione all’esigenza di temperare, nella gestione del proprio catalogo, l’apertura allo *scouting*, o più in generale all’accoglienza di autori nuovi (nuovi anzitutto per la collana,

¹⁶ Anche in questo caso mi rifaccio ai dati Istat, in particolare quelli desumibili dalla *Tavola 8.1 – Opere librarie pubblicate per materia trattata - Anni 1926-2014*.



beninteso), da un lato; e l'impegno, dall'altro, a individuare e poi coltivare una rosa di autori-*testimonial*, per così dire, intorno ai quali consolidare un'identità di collana e dei quali seguire dunque con una certa regolarità la carriera. Lo strumento per indagare questa dinamica è la serie di tabelle riprodotte anche qui nel paragrafo 3 (Tavola 1a, 1b, 1c), che riorganizzano i dati di quelle realizzate in precedenza per quel primo saggio ponendo in secondo piano l'accessibilità analitico-puntuale delle informazioni (scompaiono i titoli, ad esempio, e gli stessi nomi d'autore, miniaturizzati come sono, risultano a prima vista illeggibili: ma le immagini, a schermo, si possono pur sempre ingrandire), a vantaggio di una più efficace visualizzazione di alcune tendenze complessive. Sull'asse verticale l'elenco degli autori è ordinato in base all'anno di prima apparizione nel catalogo, mentre l'asse orizzontale registra, per ciascun poeta, l'anno d'uscita degli eventuali titoli successivi al primo. In estrema sintesi, si può dire che il tasso di inclinazione della curva colorata indica la propensione ad investire sull'ampliamento degli autori in catalogo; mentre il moltiplicarsi/addensarsi di linee orizzontali indica, per converso, la propensione della collana a coltivare gli autori già acquisiti nel proprio catalogo.

Sorvolo qui sul commento puntuale della rete di analogie e differenze che ne emergono (per cui non posso che rimandare, di nuovo, a Ghidinelli 2023, in particolare 138-150) per soffermare l'attenzione su un punto di rilevanza più generale – che costituisce d'altronde la premessa per il piccolo sondaggio supplementare di cui renderò conto nelle prossime pagine. Il punto d'avvio del ragionamento è la diagnosi che Guido Mazzoni formula, nella sua sagace e agguerrita riflessione sugli sviluppi recenti della «storia sociale» della nostra poesia, quando rileva che oggi – in seguito alla «ristrutturazione editoriale che ha luogo a partire dagli anni Ottanta» (nel quadro di quella che abbiamo chiamato *Age of Acquisitions*) e alla «crisi delle collane storiche che ha luogo a partire dagli anni Novanta» – nell'ambito dell'editoria di poesia «il nome di un editore conta molto meno di quarant'anni fa» (2017: 17). Lo dimostrerebbe il fatto che anche le sedi più prestigiose non sarebbero più in grado di garantire, ai più o meno giovani poeti esordienti o quasi-esordienti che pubblicano il loro primo vero libro direttamente per i loro tipi, lo stesso «vantaggio competitivo» che in passato



avevano potuto garantire ad autori come Dario Bellezza (*Invettive e licenze* esce per la Verde nel 1971) o Patrizia Cavalli (che nel 1974 pubblica *Le mie poesie non cambieranno il mondo* per la Bianca) o Maurizio Cucchi (il cui *Il disperso* appare nello Specchio nel 1976).¹⁷ Quel che le nostre tabelle mostrano o aiutano a vedere con una certa nitidezza, tuttavia, è che assumere come parametro dell'autorevolezza di una collana istituzionale la sua capacità di lanciare un esordiente puro è di per sé piuttosto fuorviante. Intanto perché questo genere di 'scommesse' comportano sempre una quota di rischio maggiore, che il direttore di una collana importante, che si vuole appunto *istituzionale*, è comprensibilmente meno propenso ad assumersi. Così, se collane come quelle del nostro campione tendono a frequentare con molta prudenza il terreno del vero e proprio *scouting*, lasciandolo per lo più ai competitor più piccoli, nelle non così frequenti occasioni in cui vi si cimentano il tasso di errore o abbaglio è comunque alto. Basta scorrere un po' i tre cataloghi per rendersi conto che gli azzardi falliti, sbagliati – o che comunque, a torto o a ragione, non hanno trovato un riscontro di riconoscimento nella comunità critica – sono sempre stati molto più numerosi di quelli vinti. Certo sarebbe difficile valutare lo specifico beneficio che l'esordire direttamente nello Specchio ha comportato, ad esempio, per poeti e poetesse come Adriana Ivancich Biaggini o Marco Visconti (1954), Gaetano Arcangeli o Antonio Manfredi o Mariagloria Sears (1955), Biagia Marniti o Giovanni Serafini (1957). Ma considerazioni del tutto analoghe si potrebbero fare per gli esordi nella Bianca, ad esempio, di Carlo Villa (1964) o Piera Oppezzo (1966), Lucia Sollazzo (1973) o Sandro Sinigaglia (1979) o Stefano Moretti (1980); o per quelli nella Verde di Elena Clementelli (1976) o Fernanda Romagnoli (1980), Sebastiano Addamo (1984) o Giorgio Soavi (1988). Il fatto è che il livello di autorevolezza delle collane storiche non sembra essere mai dipeso tanto dalla loro capacità di scovare e lanciare da zero una serie di voci nuove destinate a rivelarsi davvero significative, quanto piuttosto dalla capacità di selezionare in modo precoce e equilibrato, dal novero di voci *già* lanciate e per

¹⁷ Nel suo saggio Mazzoni aggiunge anche i casi – che esulano dal nostro campione ristretto di collane istituzionali – di Milo De Angelis, esordiente per I quaderni della Fenice di Guanda, nel 1976, con *Somiglianze*; e di Valerio Magrelli, la cui opera prima *Ora serrata retinae* vede la luce nel 1980 per la collana Poesia di Feltrinelli.



così dire ‘testate’ dai circuiti propedeutici (riviste, piccoli editori, etc.), quelle che è più importante acquisire. Qui ben più del puro *fiuto*, della capacità di auscultare e valutare con finezza le pronunce di poeti ai loro primi vagiti in versi, a contare è la capacità, ma anche la possibilità storica, di intercettare e interpretare con sagacia i discorsi e gli umori che li accompagnano (nella misura in cui li accompagnano) nei luoghi della prima accoglienza e valorizzazione critica, del dibattito sul presente del campo poetico. Proprio per questo i momenti di crisi o indebolimento delle collane maggiori possono valere come la spia di un più generale stato di inefficienza o malfunzionamento delle logiche interne del campo, che coinvolge un po’ tutti gli attori e circuiti a vario titolo impegnati nei processi della valorizzazione poetica.

Nell’ottica del progetto di mappatura dei circuiti della valorizzazione poetica delineato nelle pagine precedenti, un modo più affidabile per valutare l’evoluzione del tasso di autorevolezza relativa del catalogo delle nostre tre collane potrebbe essere allora quello di misurarne, per così dire, la forza di modellazione canonica, o detto altrimenti l’indice di ‘trasmissione’ degli autori apparsi nei propri cataloghi all’interno delle mappe critiche via via elaborate all’interno della comunità poetica. Procedendo di nuovo, per il momento, per semplificazione e approssimazione, quello che qui ho provato a fare è stato intersecare i grafici delle Tavole 1a, 1b, 1c con le ‘verticali’ di alcune fra le più fortunate antologie di poesia italiana contemporanea uscite in due ben distinte stagioni o fasi storiche. Il primo gruppo, che potremmo definire ‘di controllo’, è costituito dai classici *Poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti (1969) e *Poeti italiani del Novecento* Pier Vincenzo Mengaldo (1978), entrambe autorevolissime antologie «canoniche» (Scaffai 2007: 74) al di là delle arcinote differenze quanto a impostazione e intenti (più tendenziosi e orientati nel primo caso, a vocazione più istituzionale nel secondo). Fra di esse si colloca *Il pubblico della poesia* di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli (1975), che in forza del reciso taglio «generazionale» (Scaffai 2007: 75), sull’immediato presente post-sessantottesco, anticipa di fatto quello spostamento di fuoco sul secondo Novecento che è il tratto comune del quartetto di antologie che ho raggruppato nel secondo ‘cluster’. La prima è *Poeti italiani del secondo Novecento* di Maurizio Cucchi e



Stefano Giovanardi (2004), selezione canonica generosa (ben 71 gli autori censiti) e con forte attenzione alle proposte delle sedi editoriali più rilevanti (criterio che i curatori hanno argomentato e difeso anche di fronte a chi vi ha colto un vistoso limite alla libertà e imparzialità della selezione).¹⁸ Pubblicata nel 1996 (per I Meridiani), viene riedita, in una versione ampliata e rivista, nel 2004 (stesso anno peraltro in cui ricompare, in una nuova edizione, lo stesso *Pubblico della poesia*), a ridosso dunque dell'anno d'uscita di altre tre importanti antologie, a loro volta un po' differenti per angolazione e propositi: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* di Enrico Testa (2005) è forse quella di indole più istituzionale, per rigore e articolazione del quadro (ben al di là delle presunta 'univocità' di lettura suggerita dal titolo);¹⁹ al modulo dell'antologia 'canonica' guarda anche *La poesia italiana dal 1960 ad oggi* di Daniele Piccini (2005), anche se la forte opzione di sintesi (solo 19 poeti) le conferisce giocoforza un carattere più idiosincratico; un'ispirazione più ibrida fra taglio canonico e generazionale, con un'accentuata attenzione sul presente in atto e un impegno militante alla «scoperta e inclusione di autori per il nuovo secolo» (Scaffai 2007: 80), caratterizza da ultimo *Parola plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*, curata per Sossella da Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (2005).

¹⁸ Così la *Nota dei curatori* nel '96: «Per le esperienze poetiche più recenti si è invece stabilito di prendere in considerazione solo i poeti che entro il 1995 avessero pubblicato almeno una raccolta presso un editore a diffusione nazionale. Pur nella consapevolezza delle difficoltà che soprattutto l'ultima generazione ha incontrato nell'accedere ai canali editoriali 'normali', è sembrato doveroso offrire al lettore di un lavoro di questo genere la possibilità di verificare per suo conto il valore degli autori prescelti e la plausibilità delle tendenze individuate: una verifica che il 'sommerso' dell'editoria a pagamento o dell'esoeditoria nelle sue varie forme non avrebbe potuto assolutamente consentire»; e ancora nel 2004: «Si tiene anzi a ribadire la scelta di includere soltanto autori con all'attivo la pubblicazione di almeno un libro presso un editore a diffusione nazionale (...); e questo non certo per ossequio alla 'grande editoria', come qualcuno ha malignamente insinuato (...)» (leggo entrambe le citazioni in Cucchi e Giovanardi 2004: LXIII-LXIV). Argomenti che evidentemente non hanno persuaso i curatori di *Parola plurale*, secondo i quali «La critica ha precisamente l'ufficio di scegliere, selezionare, tramandare. Se non lo fa lei, c'è sempre qualcun altro pronto a farlo in sua vece; magari semplicemente il mercato, sempre pronto a farsi giustizia da sé. Con quali conseguenze, per la poesia, è facile immaginare (anzi, non ha nemmeno bisogno di esercitare l'immaginazione chi abbia sotto gli occhi il canone 'aziendale' della più fortunata antologia degli ultimi anni, i *Poeti italiani del secondo Novecento* di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi – specie nel suo aggiornamento del 2004» (Alfano et al. 2005: 8).

¹⁹ Su questo si veda ad esempio la bella intervista a Enrico Testa in Fioravanti e Poli 2023.



Benché l'ammissione di un autore all'interno di una di queste antologie non possa certo equivalere, di per sé, a quella che Spinazzola chiamava «sanzione di classicità», tutte di fatto hanno ambito ad interpretare, sia pure con attitudini ed esiti vari, quel capitale ruolo di *strumento di prima elaborazione di una proposta di canone* che il Novecento ha fortemente assegnato al *formato antologia* in relazione alla poesia contemporanea: in un regime peraltro di serrata competizione concorrenziale, sul piano delle progettualità critico/curatoriali ma anche di quelle editoriali (perché anche quello della produzione di antologie è evidentemente un *mercato* – e non dei meno appetibili). Per questo confrontare le scelte selettive via via compiute dai direttori dello Specchio, della Verde, della Bianca nella costruzione dei propri cataloghi, con quelle messe in atto da questo campione parzialissimo eppure già sufficientemente eterogeneo di antologisti, è un buon banco di verifica del margine di tensione interna che strutturalmente si attiva fra due dei più rilevanti nodi del processo della valorizzazione poetica contemporanea.

Nelle Tavole 2a, 2b, 2c ciascuna di queste antologie è rappresentata da una colonna aggiuntiva, che interseca il catalogo delle tre collane-campione, sull'asse cronologico orizzontale, all'altezza del proprio anno di uscita. Lungo ciascuna di queste "verticali", le caselle sono evidenziate in corrispondenza degli autori di collana presenti anche nell'antologia: il fatto che la corrispondenza occorra a monte o a valle dell'intersezione fra curva di collana e verticale antologica, ovviamente, indica il diverso rapporto di precedenza cronologica fra l'inclusione nell'una o nell'altra (e dunque anche la direttrice del possibile effetto modellizzante, che d'altronde non si può certo ritenere sempre diretto o meccanico). Nella tavola relativa a ciascuna collana, gli autori presenti in una qualsiasi delle antologie sono poi evidenziati in giallo nella prima colonna a sinistra (quella dei nomi d'autore in ordine di apparizione). Nella tabella 3, infine, per ciascuna delle antologie considerate è registrato l'indice completo degli autori inclusi nella propria selezione dal/dai curatore/i. Quelli già apparsi nelle Tavole 2a, 2b, 2c – perché compaiono in una o più delle tre collane istituzionali – sono 'depeninati' in grigio chiaro (per ciascuno, i pallini sulla destra richiamano in sintesi in quale/i collana/e è apparso, e se prima o dopo l'uscita nell'antologia);



gli autori non inclusi in nessuna delle tre collane-campione figurano invece in nero. Un uncino sulla sinistra evidenzia inoltre per ciascuna antologia i casi di ‘autori unici’ (presenti cioè solo in essa e in nessun’altra delle antologie considerate). In fondo a ciascuna colonna/indice, infine, una tabellina riassume alcuni termini del rapporto che essa istituisce con le tre collane-campione. La prima percentuale, in particolare, ne indica il livello di ‘indipendenza’ rispetto alla proposta di quei circuiti; la terza e la quarta indicano il peso relativo delle due possibili direzioni lungo cui si declina il rapporto di dipendenza o comunque intersezione fra le due selezioni (da collana a antologia o viceversa).

Tanto più tenendo conto, di nuovo, della limitatezza e parzialità dell’esperimento, che con tutta evidenza impedisce di generalizzarne a cuor leggero le conclusioni, non è il caso di soffermarsi a commentare analiticamente tutte le informazioni che le visualizzazioni condensano o fanno emergere – e delle loro possibili ricadute o interpretazioni in sede critica. Uno dei vantaggi di strumenti come questi, d’altronde, consiste anche nella loro strutturale vocazione ad esporre in modo esplicito e mettere a disposizione di chi legge/osserva, in una modalità sincronica e sinottica, il sistema di *capta e relazioni* intorno a cui sono costruite, consentendone in qualche modo anche una esplorazione e valutazione autonoma. Le suggestioni più importanti che a me pare se ne possano trarre, comunque, sono le seguenti.

La prima si desume, a colpo d’occhio, semplicemente scorrendo la prima colonna delle Tavole 2a, 2b, 2c. Se assumiamo il rapporto fra caselle evidenziate e caselle non evidenziate come indice del grado di tenuta, nel corso del tempo, della vocazione canonica delle tre collane (cioè del rapporto, all’interno del catalogo di ciascuna, fra autori in qualche modo candidati alla canonicità da una o più delle antologie considerate; e autori che nessuna di queste antologie ritiene degni di tale destino), è facile constatare che l’immagine di una progressiva crisi di rappresentatività o intervenuta perdita di autorevolezza delle loro proposte, se non si può dire ne risulti smentita, richiede però di essere significativamente problematizzata.



In particolare la tabella 2a – relativa allo Specchio – evidenzia come il variare della ‘densità’ di presenza, all’interno del catalogo, di autori il cui rilievo è/sarà *riconosciuto* è tutt’altro che riconducibile a una progressione lineare fra un massimo dei primi anni (fra una presunta ‘stagione d’oro’, insomma) e un minimo degli ultimi. Piuttosto sembra rispondere a un andamento sinusoidale, con momenti di forte consolidamento dell’autorevolezza della collana e altri in cui tale capitale sembra attenuarsi o confondersi. I maggiori addensamenti di linee gialle si hanno fra anni Quaranta e primissimi Cinquanta (la già ricordata fase d’avvio, in cui Lo specchio può reclutare molti dei protagonisti affermati della poesia della prima metà del secolo: nel primo decennio il ‘tasso di penetrazione canonica’ supera il 72%); poi di nuovo nel decennio dei Sessanta (gli anni centrali, si potrebbe dire, della Direzione letteraria di Vittorio Sereni: anche qui la percentuale degli autori inclusi nelle antologie è sopra il 70%); ma decisamente proficuo – al di là di qualche intermittenza – è anche il lungo trentennio compreso fra avvio degli Ottanta e anni Zero del Duemila (per cui siamo al 68% circa). Se è vero che qui specialmente incide la forte copertura garantita da Cucchi Giovanardi 1996 e 2004, è facile constatare che comunque, anche concentrando lo sguardo sul solo terzetto di antologie del 2005, la sequenza di autori inclusi nell’una o nell’altra scelta antologica risulta meno continua ma tutt’altro che esigua (il tasso di riconoscimento sarebbe comunque intorno al 50%). Ben più drammatica, al confronto, la stagione degli anni Cinquanta, che si conferma un decennio di forte disorientamento, in cui all’affannosa apertura del catalogo ad un consistente contingente di autori nuovi (come segnala la virata quasi-verticale della curva) corrisponde la vistosa incapacità di intercettare personalità notevoli (fra il ’52 e il ’59 l’indice di trasmissione canonica crolla al 17%). Difficoltà che caratterizza anche – sebbene in modo meno accentuato – la stagione degli anni Settanta: anche a dispetto della relativa cautela adottata, in questo caso, nella politica di acquisizione di nuove voci, il bilancio tra le scelte che trovano e quelle che non trovano conferma nel nostro campione di mappe critiche è nettamente deficitario (degli autori accolti nello Specchio fra il ’70 e il ’79 solo il 25% trova riscontro nelle antologie). Che tale rapporto torni ad essere molto basso dal 2011 ad oggi appare invece abbastanza prevedibile: saranno le



antologie del prossimo futuro a dover sancire, eventualmente, la qualità della selezione di catalogo operata dallo Specchio in questi anni.

Considerazioni un po' diverse si possono fare in relazione alle Tavole 2b e 2c. La Verde è la collana che, certo anche in forza della sua maggiore selettività, presenta nel complesso il tasso di rispecchiamento canonico più alto: il 54% degli autori di collana risulta censito nelle scelte del nostro campione di antologie, contro una media complessiva del 48% circa per Lo specchio e del 46% circa per la Bianca. Rispetto allo Specchio e alla Bianca, anche l'alternanza fra autori riconosciuti e non riconosciuti è relativamente più costante e omogenea nel tempo (al di là di un leggero calo fra metà anni Settanta e fine anni Ottanta), mantenendosi comunque nel complesso notevole fino alla chiusura. Per molti versi peculiare appare invece l'andamento della Bianca. Da un lato proprio la collana einaudiana è quella che più sembrerebbe confermare l'impressione di una crescente difficoltà a sostenere la propria vocazione 'istituzionale' negli ultimi decenni: se dividiamo a metà l'arco cronologico 1964-2023, è facile constatare, anche a colpo d'occhio, che nella parte alta della colonna-autori, corrispondente al trentennio 1964-1993, la presenza di caselle evidenziate in giallo è molto più fitta (l'indice di trasmissione 'canonica' è del 56%) rispetto a quanto non accada nella parte bassa, corrispondente al trentennio 1994-2023 (dove l'indice scende al 38%). D'altro canto – a conferma peraltro di una indicazione già emersa nell'esperimento precedente – il momento di più intensa attestazione della vocazione istituzionale della collana, in relazione alla poesia italiana contemporanea, non è tanto quello d'avvio ma piuttosto quello compreso fra primi anni Ottanta e metà anni Novanta (corrispondente al secondo quarto, per così dire, dell'arco di attività della Bianca).

Nel complesso, comunque, a me pare che anche in questo nuovo esperimento, per quanto circoscritto e parziale, le potenzialità di una prospettiva di ricerca come quella delineata in avvio trovino conferma. Il confronto analitico che esso consente di sviluppare fra l'istanza di selezione autoriale che agisce, anno dopo anno, nella gestione del catalogo delle tre maggiori collane di poesia italiana contemporanea, e l'istanza di selezione autoriale messa in opera, in una serie di tagli sincronici, da una rosa di antologie influenti, funziona in modo



soddisfacente come essenziale prototipo di analisi della tensione strutturale fra due nodi chiave del processo della valorizzazione poetica contemporanea. Il peculiare ruolo modellizzante che in tale processo gioca il circuito delle cosiddette ‘collane storiche’ ne risulta meglio circoscritto, delineato con evidenza screziata. Nel complesso, la metà circa degli autori apparsi in una o più delle tre collane è stato ritenuto selezionabile nella propria proposta canonica da uno o più degli antologisti: un tasso d’incidenza notevole (benché nel contempo tutt’altro che automatico) che d’altronde, lo si è visto, ammette oscillazioni anche molto significative nel corso del tempo – secondo andamenti comunque meno semplicisticamente unidirezionali di quanto si sarebbe indotti a ritenere, forse, assecondando la classica coazione dell’intellettuale umanista all’idoleggiamento un po’ superstizioso e aprioristico del passato (sempre avvertito come miticamente immune, se non altro, alle degenerazioni del presente). A questo dato fa eco, specularmente, il tasso di ‘dipendenza’ sempre molto alto che le sette antologie complessivamente dimostrano rispetto al catalogo delle collane poetiche di Mondadori, Garzanti, Einaudi – al di là delle oscillazioni notevoli che possono intercorrere, di nuovo, fra il livello di massima esposizione di Cucchi Giovanardi 2004 (quasi il 95%) e quello di massima resistenza o indipendenza di Alfano et al. 2005 (per cui il rapporto con le tre collane non arriva al 44%): né stupirà che un po’ tutti i dati indichino proprio queste due antologie come le più eccentriche, in direzioni contrapposte, rispetto alle tendenze medie.²⁰ Non privo di interesse, da questo punto di vista, è d’altronde un confronto più puntuale e stringente fra l’indice del rapporto *collane/antologia* di Mengaldo 1978 e Testa 2005, ovvero le due sillogi forse più istituzionali fra quelle considerate. Certo, il passaggio dal 78% del primo al 91% del secondo è anche l’ovvia conseguenza del fatto che *Lo specchio la Verde* e *la Bianca* sono comunque, anagraficamente, collane secondo-novecentesche (quando esce Mengaldo 1978 la Bianca è attiva da nemmeno quindici anni). Ma resta il fatto che la loro forza modellizzante, in

²⁰ Oltre ad essere di gran lunga le più ampie (rispettivamente 71 autori per Cucchi Giovanardi 2004, 64 come da titolo per Alfano et al. 2005), sono quelle con un numero di ‘autori unici’ più alto: ma se nel primo caso si tratta per lo più di firme interne alle tre collane (non ritenute valorizzabili da nessun altro degli antologisti), nel secondo caso sono invece essenzialmente autori esterni alle collane degli editori maggiori.



un quarto di secolo, non è decresciuta, bensì aumentata: Testa 2005 è l'antologia più recente a presentare il tasso di dipendenza più alto dai cataloghi delle tre maggiori collane di poesia italiana contemporanea.

Come ho già ripetuto più volte, non c'è dubbio che dati di questo genere risulterebbero comunque molto più chiari, cioè leggibili in modo meno approssimativo e impressionistico, se inquadrati in una cornice più articolata e sistematica: molte di più, e tipologicamente più varie, dovrebbero essere le collane di cui indicizzare i cataloghi completi, moto più ampio e vario il campione di antologie, o di altri formati 'canonizzanti', attraverso cui verificarne l'incisività e autorevolezza nell'orientare in un certo modo il processo della valorizzazione. D'altro canto, già in questa forma così abbozzata e precaria, il modello qualche indicazione di risposta la offre, e soprattutto ingenera subito molte altre curiosità, sollecita ulteriori test o sondaggi che – per quanto magari a loro volta limitati o circoscritti – idealmente ci avvicinino ancora un po' al progetto di mappatura sistemica entro il quale si inscrivono. Ad esempio cosa *vedremmo* se provassimo a ricostruire sistematicamente e a rappresentare in un diagramma, a ritroso, i percorsi editoriali compiuti da tutti gli autori che, a un certo punto della loro 'carriera', sono entrati anche solo in una delle antologie che abbiamo qui rapidamente preso in considerazione?²¹ Se è probabile che le nostre tre collane-campione ne risulterebbero confermate come i circuiti d'accesso privilegiati alla selezione canonizzante, quali altri attori e sedi editoriali di varia caratura (medio grande, medio piccola, piccola o magari piccolissima) vedremmo entrare in gioco e competere con esse – magari assumendo ruoli di particolare rilievo in fasi cronologiche specifiche – come protagonisti ad alto potenziale valorizzante? E quali spiccherebbero, ad esempio, come primi incubatori o trampolini di lancio di autori poi destinati a incardinarsi nei circuiti di maggior peso? È ovvio che le risposte a queste domande, in parte, le sappiamo già – o presumiamo di saperle – sulla base anzitutto della nostra esperienza di lettori e tanto più di studiosi di poesia italiana contemporanea. Come i piccoli esperimenti che qui ho

²¹ Allo sviluppo di segmenti di questa ipotesi stanno al momento lavorando o cominciando a lavorare, per la loro tesi in svolgimento sotto la mia supervisione (e con il supporto, per la parte tecnico/informatica, del collega Francesco Tisconi e della dott.ssa Elena Radaelli), alcuni laureandi dei corsi di laurea in Lettere moderne dell'Università degli Studi di Milano.



rapidamente illustrato già mostrano bene, tuttavia, sottoporre queste più o meno accurate e solide assunzioni alla verifica di una mappatura sistematica ‘da lontano’ può rivelare interessanti occasioni di puntualizzazione precisazione ripensamento, se non persino qualche sorpresa.



4. Bibliografia

- Alfano, Giancarlo et al., a cura di. 2005. *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Sossella.
- Bazzocchi, Marco Antonio, a cura di. 2021. *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*. Torino: Einaudi.
- Benvenuti, Giuliana, a cura di. 2023. *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*. Torino: Einaudi.
- Berardinelli Alfonso e Franco Cordelli, a cura di. 1975. *Il pubblico della poesia*. Milano: Lerici (nuova edizione Roma, Castelvechi 2004 e 2015).
- Bortolotti, Gherardo. 2014. "Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete". *Nuova Prosa*, 64, 77-146.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: il Saggiatore.
- Brioschi, Franco e Costanzo Di Girolamo, a cura di. 1984. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato.
- Cadioli, Alberto. 2017. *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*. Milano: il Saggiatore.
- Cucchi, Maurizio e Stefano Giovanardi. 1996 e 2004. *Poeti italiani del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.
- Drucker, Johanna. 2014. *Graphesis. Visual forms of knowledge production*. Harvard University Press.
- Fioravanti, Samuele, e Anna Stella Poli. 2023. "Antologie-cesura: abbiamo davvero varcato quel poi? *Dopo la lirica e Prosa in prosa*, quindici anni dopo". *Configurazioni. Ricerche sulla poesia contemporanea*, vol. 2, n. 1, 293-309.
- Fiori, Umberto. 2003. *Scrivere con la voce. Canzone, rock, poesia*. Milano: Unicopli.
- Ghidinelli, Stefano. 2023. "Traiettorie interrotte. Per una fenomenologia dell'insuccesso poetico". In *Come circola la poesia nel secondo Novecento. Mappare il campo da vicino e da lontano*, a cura di Stefano Ghidinelli e Elisa Gambaro, 113-183. Venezia: Ronzani.
- Giovannetti, Paolo. 2005. *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e teciche dal 1950 ad oggi*. Roma: Carocci.



- Giovannetti, Paolo. 2008. *Dalla poesia in prosa al rap: tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara: Interlinea.
- Manetti, Beatrice e Massimiliano Tortora, a cura di. 2023. *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*. Roma: Carocci.
- Manovich, Lev. 2009. "The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?". *Critical Inquiry*, vol. 35, n. 2, 319-331.
- Mazzoni, Guido. 2017. "Sulla storia sociale della poesia italiana contemporanea". *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 8, 1-26, <teseo.unitn.it/ticontrè/article/view/1048>. Ultimo accesso: 20 dicembre 2023.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori
- Moretti, Franco. 2005. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi.
- Piccini, Daniele. 2005. *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*. Milano: Rizzoli.
- Sanguineti, Edoardo. 1969. *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Scaffai, Niccolò. 2007. "Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)". In *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, 58-88. Firenze: Le Monnier.
- Spinazzola, Vittorio. 1992. "La valorizzazione del testo". In *Critica della lettura*, 93-127. Milano: Editori Riuniti.
- Testa, Enrico. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Thompson, John Brookshire. 2021. *Book Wars: The Digital Revolution in Publishing*. Cambridge, UK-Medford (MA, USA): Polity Press.
- Zuliani, Luca. 2018. *L'italiano della canzone*. Roma: Carocci.
- Zuliani, Luca. 2020. "Sulle differenze fra poesia e canzone". In *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 107-127. Torino: Accademia University Press.