



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

Strategie di distribuzione e
promozione della poesia: analisi
di alcuni casi scelti

Karen Berardi

Università degli Studi di Perugia

Abstract ITA: L'intento di questo articolo è di prendere in esame il rapporto tra poesia e pubblico. La prima parte è dedicata alle modalità più tradizionali di diffusione del testo poetico, l'antologia e la collana di poesia, che si collegano alle più significative esperienze editoriali del Novecento. La seconda parte è invece incentrata sulla poesia come performance, sviluppatasi a partire dalle esperienze di *poetry slam*, che segna un mutamento significativo nelle modalità di diffusione del genere poetico.

Keywords: Poesia Italiana Contemporanea; Editoria; Poetry Slam; Collane Editoriali; Performance.

Abstract ENG: This paper aims to examine the relationship between poetry and the public. The first part is dedicated to the more traditional ways of circulation of the poetic text, the anthology and the poetry series, which are connected to the most significant publishing experiences of the twentieth century. The second part instead is focused on poetry as performance, developed starting from the poetry slam experiences, which marks a significant change in the methods of diffusion of the poetic genre.

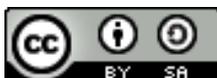
Keywords: Contemporary Italian Poetry; Publishing; Poetry Slam; Publishing Series; Performance.

Karen Berardi, "Strategie di distribuzione e promozione della poesia: analisi di alcuni casi scelti"

Configurazioni N° 3, 2023, pp. 76-96.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23341>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



Strategie di distribuzione e promozione della poesia: analisi di alcuni casi scelti

di Karen Berardi

1. Introduzione

Stando al *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia* uscito nel 2021 (cf. AIE 2021), che riporta i dati relativi all'anno precedente, l'editoria si troverebbe al secondo posto tra le industrie culturali del nostro paese: il suo valore si aggirerebbe intorno ai 3 miliardi di euro, seconda solo ai servizi di abbonamento di Pay-TV. Nonostante il settore sembri dunque godere di un ottimo stato di salute, seppur con le note criticità (una su tutte: la questione della lettura¹), i dati sono molto diversi se parliamo di poesia.

Nei dati 'in chiaro' che abbiamo a disposizione, nel citato rapporto (AIE 2021: 136) e nella sezione dedicata ai titoli di libri pubblicati per genere che mette a confronto il 2019 e il 2020, prendendo in esame novità e nuove edizioni, le pubblicazioni di poesia sono divise in due categorie: la prima va sotto la sezione "testi classici", nella sottosezione "poesia e teatro" e comprende 225 titoli nel

¹ Secondo l'indagine Istat gli italiani che hanno letto almeno un libro nel 2021 sarebbero il 40,8%. I dati differiscono in modo significativo da quelli AIE, che invece parlano di una percentuale del 56%; è necessario precisare innanzitutto che i dati Istat tengono conto di una fascia di popolazione con età maggiore ai sei anni, mentre AIE prende in considerazione la fascia 15-74 anni. Inoltre, i due quesiti sono posti in modo diverso. Istat, infatti, pone la seguente domanda: "Negli ultimi 12 mesi ha letto libri (cartacei, ebook, libri online o audiolibri)? Consideri solo i libri letti per motivi non strettamente scolastici o professionali"; mentre AIE: "Pensando agli ultimi 12 mesi le è capitato di leggere, anche solo in parte, un libro di qualsiasi genere, non solo di narrativa (come un romanzo, un giallo, un fumetto, un fantasy...) ma anche un saggio, un manuale, una guida di viaggio o di cucina, ecc. su carta o in formato digitale come un e-book, o di ascoltare un audiolibro?".



2019, 173 nel 2020; la seconda va sotto la sezione generica “poesia” e comprende 4744 titoli nel 2019, 4636 nel 2020. Per fare un confronto diretto con la narrativa, quest’ultima aveva all’attivo, nel 2020, 20.076 titoli pubblicati.

Innanzitutto, risulta complesso fare delle considerazioni sui numeri delle pubblicazioni, proprio perché i dati sono difficili da reperire e piuttosto generici, tendenti alle macro-categorie funzionali alle analisi di mercato. Per questi motivi, si è selezionato un campione di attori appartenenti al campo dell’editoria per la richiesta di dati interni – per esempio le tirature – e per ricevere delle loro considerazioni sul mercato. L’attenzione al testo poetico e allo scrittore deve essere centrale; tuttavia, trascurare attori importanti come i mediatori può essere dannoso se si vuole avere un quadro lucido e realistico della situazione culturale in Italia.

Che insomma la poesia sia poco letta non è una novità; pertanto, le case editrici sono poco inclini a pubblicare nuovi titoli: per assenza di mercato. Eppure, la poesia ha una propria vita e una circolazione soprattutto interne. Il fatto di essere un genere poco praticato dai lettori di massa la rende inoltre in un certo senso immune – o quasi – a standardizzazioni di stili e contenuti, ai quali è invece molto più soggetta la narrativa. Significativo, per esempio, e niente affatto scontato, il fatto che difficilmente si faccia *microediting* sulla poesia; molto più frequente è invece il *macroediting*, che interviene sul macrotesto, spostando per esempio l’ordine di alcuni componenti o, anche, eliminando quelli non strettamente funzionali alla struttura della raccolta poetica (Interviste a Roberto Cicala e Claudia Tarolo).² La poesia è dunque percepita come una forma intima e privata di letteratura, su cui sembra complesso intervenire puntualmente; più accettato e frequente è invece un parere sul disegno complessivo del macrotesto, per ricercare una «tensione della raccolta in un senso quasi narrativo, un filo rosso dinamico che tiene tutto e accompagna il lettore facendogli avvertire una scossa elettrica, un’esperienza esistenziale» (Intervista a Roberto Cicala).

² Ho condotto le interviste nel mese di ottobre 2022. Roberto Cicala è fondatore e direttore editoriale di Interlinea; Claudia Tarolo è direttrice editoriale di Marcos y Marcos.



Per quanto riguarda la circolazione dei testi poetici, al classico e tradizionale oggetto-libro si affianca la poesia intesa come performance. Delle volte ciò si limita solo a una modalità differente di *fruizione* del testo poetico già pubblicato in volume (modalità differente rispetto all'oramai consolidata abitudine alla lettura silenziosa e introspettiva ereditata dal romanzo, ma su questo torneremo più avanti); sicuramente, inoltre, questa particolare fruizione del testo poetico può influenzare lo stile, il lessico, il ritmo nella fase di creazione. A volte invece la poesia è pensata unicamente nella sua forma orale e performativa, senza passare, almeno inizialmente, attraverso la pubblicazione scritta. Da aggiungere inoltre la circolazione della poesia in rete, che ha dato vita ad alcuni fenomeni a cui qui, per ragioni di spazio, accennerò solo brevemente.

Ciò che mi sembra utile in questa sede è analizzare alcune delle strategie di distribuzione e di promozione della poesia, in un contesto socio-culturale che mi pare sia piuttosto propenso ad allontanare la letteratura dalla società: se già la narrativa, senza dubbio più fortunata in termini di mercato, attraversa un periodo di crisi dovendo lottare con tendenze che la vogliono sempre più standardizzata, la poesia apparentemente può prendersi il lusso di essere autonoma e maggiormente indipendente dalle logiche commerciali; tuttavia non può ignorarle, per la sua stessa conservazione.

Le storiche collane di poesia continuano a resistere: La Fenice di Guanda, Lo Specchio di Mondadori, la Collezione di poesia Einaudi hanno adottato diverse strategie di sopravvivenza, rinnovandosi nella veste grafica e nell'approccio alle proposte autoriali e testuali. Tuttavia, per l'autore, l'approdo a queste importanti collane rimane spesso un punto d'arrivo, non di partenza. In risposta a questa chiusura da parte dei grandi editori – non necessariamente in termini di mercato, ma di importanza e prestigio – da diversi anni sono fiorite collane e iniziative dedicate alla scoperta di nuove voci poetiche, spesso da parte di piccoli-medi editori o contesti culturali indipendenti. La strategia è chiaramente oppositiva e integrativa, analoga per certi aspetti anche a quanto si verifica nel mondo della narrativa: un esordio che avviene presso gli editori indipendenti, i quali tendenzialmente garantiscono una maggiore attenzione promozionale all'autore, non schiacciato da voci dalla fama oramai consolidata.



A questo punto risulta essenziale interrogarsi in un primo momento sulle funzioni dell'oggetto-libro di poesia, che si divide perlopiù in due forme: l'antologia, che spesso non è autoriale, ma ad opera di critici e curatori; il libro di poesia, questa volta ad opera dell'autore (cf. Ghidinelli 2017). Sulla prima forma, il curatore dunque:

Attenendosi a un criterio di campionatura esemplificativa [...] arroga a sé – giustificando l'attribuzione di un tale mandato in ragione di un capitale riconosciuto di autorevolezza e/o esperienza – il compito di selezionare per chi legge, anzitutto, un repertorio plurale ma limitato di voci autoriali. È soprattutto a questo livello che l'antologia attinge il proprio specifico statuto di macrotesto, ponendo il curatore di fronte alla responsabilità di declinare in un certo modo – attraverso un atto costruttivo più o meno persuasivo, equilibrato, ma pur sempre soggettivo – la funzione/valenza di mappa orientativa (e orientata) che inerisce istituzionalmente al formato-antologia. (Ghidinelli 2017: 30)

Nella quasi totalità dei casi, il curatore dell'antologia, una volta scelto il proprio orientamento, cerca di non dimenticare il libro di poesia nella sua edizione originale, rimandandovi anzi continuamente il lettore: gli apparati, i cappelli, le note, tutto ciò che si trova nei dintorni del testo antologizzato viene così utilizzato per invitare a far uscire il lettore dal macrotesto dell'antologia e per farlo entrare nel macrotesto del libro di poesia – o più in generale nel corpus poetico dell'autore in questione – concentrandosi spesso su quella che viene definita la *funzione-autore*. Non si tratta tuttavia di una regola: si può anche scegliere un criterio alternativo, tentando di dare maggior risalto all'aspetto cronologico o testuale:

Sicuramente dobbiamo menzionare l'antologia a cura di Antonio Porta, *La poesia degli anni Settanta* (1979). Essa introduce una novità radicale: ha infatti un andamento rigorosamente annalistico, che copre e in qualche modo esaurisce il decennio 1968-1978. A dare scandalo fu che, in questo pur breve arco cronologico, Porta raccolse ben 85 autori, allineati secondo l'ordine delle loro pubblicazioni, anno dopo anno, alternando autori anziani a giovanissimi, autori



affermati e noti a nomi pressoché sconosciuti. A questa impostazione, si riallaccia molti anni dopo la proposta di Alberto Bertoni, ma con tutt'altra intenzione: in *Trent'anni di Novecento* (2005) il curatore ha scelto di procedere non per autori, ma per libri esemplari, distribuiti sempre secondo l'ordine cronologico di pubblicazione che va dal 1971 al 2000 (Di Dio 2022a: 28-29).³

Ma, andando per gradi, è possibile classificare le antologie poetiche in base alle seguenti finalità, efficacemente individuate da Ghidinelli (2017): la funzione di modellazione canonica (variegata, a seconda del livello e del criterio scelto); la certificazione di voci nuove per avviarle «a un percorso di futura canonizzazione eventuale»; la volontà di redigere un contro-canone che parli di una determinata tendenza poetica fino ad allora trascurata dalla critica; la più generica antologia tematica, tendenzialmente più soggetta ad aperture verso il grande pubblico (Ghidinelli 2017: 32-34). In una parte di questo contributo analizzeremo in particolar modo la seconda funzione, quella di *scouting*, assolta sia dalle antologie che da alcune collane di poesia.

2. Contatti con la tradizione: i Quaderni italiani di poesia contemporanea, la Lyra, Interno Poesia

Un progetto di oramai particolare prestigio è rintracciabile nei Quaderni italiani di poesia contemporanea, nati nel 1991 su iniziativa di Franco Buffoni, con l'aperto intento di raggruppare nuove voci poetiche ed evitare di relegarle in volume singolo negli angoli polverosi delle librerie (Intervista a Franco Buffoni⁴). I criteri di selezione non prevedono la preferenza per determinate scuole o tendenze poetiche né la pericolosa inclinazione a creare dei cloni di Buffoni

³ Discostarsi dalla funzione-autore concentrandosi questa volta sui singoli testi è d'altronde anche uno dei propositi dello stesso Tommaso Di Dio, nel suo recente *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*, il Saggiatore (2022b).

⁴ L'intervista è stata svolta da me nell'ottobre 2022.



stesso, che anzi si oppone a questa propensione che ravvisa in alcuni suoi colleghi, i quali tendono ad assumere un atteggiamento «*parochial*». Inoltre, dopo trent'anni di pubblicazioni, i Quaderni sono divenuti anche un prezioso strumento di analisi sociologica: due elementi che saltano immediatamente all'occhio sono per esempio l'aumento della presenza femminile e la «rivincita della provincia», importanti indicatori di un processo di democratizzazione della poesia (Intervista a Franco Buffoni).

L'idea di realizzare i Quaderni prese apertamente spunto dai Quaderni della Fenice di Guanda, nati nel 1974 e diretti da Giovanni Raboni, che contribuirono a lanciare voci poetiche significative come Cesare Viviani, Milo De Angelis, Patrizia Valduga (Ferretti e Iannuzzi 2021: 91) e, successivamente, lo stesso Buffoni. L'editore dei Quaderni diretti da Buffoni, in un primo momento, fu Guerini e Associati, che era l'editore dell'allora Facoltà di Lingue dell'Università di Bergamo; seguì poi un breve passaggio a Crocetti, di soli due anni; infine, l'approdo con il sesto quaderno a Marcos y Marcos, che si riteneva più adatto e «lineare alle nostre intenzioni» (Intervista a Franco Buffoni), senza tuttavia determinare drastiche rotture con l'editore precedente.

D'altronde Marcos y Marcos dedica alla poesia uno spazio piuttosto rilevante nel proprio catalogo. Oltre ai Quaderni di poesia vengono pubblicati singoli volumi per la collana Le Ali, inaugurata nel 2016 con la direzione editoriale di Fabio Pusterla, e che presenta nel proprio catalogo ventidue titoli; numeri mediamente buoni in rapporto al genere, lontani dagli eccessi di pubblicazione tipici della narrativa (evitati tuttavia dalla casa editrice in questione, come viene affermato in un recente comunicato⁵). Annualmente, Marcos y Marcos pubblica tre volumi di poesia italiana nella collana Le Ali. Non è infrequente però che ci siano altre uscite, italiane e in traduzione: mediamente, dunque, i libri di poesia ogni anno sono cinque su una media di venticinque totali pubblicati dall'editore; la tiratura di un testo di poesia oscilla tra le cinquecento e le millecinquecento copie, mentre per i Quaderni si aggira tra le seicento e le ottocento copie (Intervista a Claudia Tarolo).

⁵ <marcosymarcos.com/meno-e-molto-meglio/>



Il legame dei Quaderni di Buffoni con quelli della Fenice di Guanda sotto la direzione di Raboni appare evidente soprattutto negli intenti: a partire dal 1977 nei Quaderni della Fenice si inseriscono anche dei Quaderni collettivi; rilevante anche come nello stesso periodo Franco Fortini apra nella Collezione di poesia Einaudi la serie di *Nuovi poeti italiani*. Buffoni si inserisce un decennio dopo in questa linea di continuità, ereditandone alcuni intenti di apertura verso il mondo (cf. Fantuzzi 2022), per evitare insomma non solo che la poesia rimanga chiusa in termini di canone autoriale – eludendo il rischio che si leggano solo e soltanto voci oramai consolidate – ma anche che quelle stesse voci vengano assorbite da un solipsismo privo di contatti col mondo esterno.

La differenza sostanziale tra i Quaderni di Buffoni e quelli di Raboni sta in un più nutrito apparato critico, collegabile a mio parere anche qui a un mutato contesto socioculturale. Se infatti fino agli anni Settanta si poteva ancora parlare di una tradizione critico-poetica più consolidata, che rendeva dunque per certi versi superfluo un eccesso di apparati, ad oggi una presentazione critica è necessaria a causa del mutato panorama. Il mecenatismo che opera Buffoni e di cui parla Fantuzzi è dunque di matrice doppia: riscontrabile sia nell'intento dell'antologia stessa, sia nelle presentazioni fatte agli autori, introdotti o da voci poetiche dalla fama più consolidata, o da voci critiche di rilievo. Il tutto volto, inoltre, a creare un ponte generazionale: i nuovi poeti si trovano sotto l'ala protettiva dei precedenti.

Franco Buffoni è anche curatore per l'editore Interlinea della collana Lyra, la quale dispone di una sezione dedicata a giovani poeti. La collana nasce nel 1994 su iniziativa di Maria Corti e Luciano Erba, insieme a Franco Buffoni e Giovanni Tesio, ed esce in un piccolo formato 12×16. Osservando il catalogo, la Lyra sembra essere fortemente orientata verso la tradizione e a tratti legata a un'esperienza di fruizione della poesia piuttosto esclusiva, puntando anche al lettore collezionista: lo dimostra per esempio la permanenza dell'iniziativa delle Edizioni di poesia a tiratura limitata, ideate dalla stessa Corti, con copertina color acquamarina. E tuttavia spiccano anche opere dall'urgenza ben chiara, come per esempio *Nella lingua del nemico e altre poesie sulla guerra in Ucraina*, di Aleksandr Michajlovič Kabanov. L'editore, che fa uscire per la Lyra cinque-sei



pubblicazioni all'anno, dà molta importanza alla scelta dei materiali e della grafica, come tiene a sottolineare Roberto Cicala:

Lyra nasce con una carta pregiata grigia in copertina, con un richiamo affettivo alla prima Bur, in controtendenza con le edizioni degli anni novanta concorrenti piene di colori e plastificate a tutti i costi. Anche la carta interna, che nei primi titoli era una carta ecologica ricavata dalle foglie di mais, è sempre stata sostenibile e ora è certificata, con un'impaginazione classica nel senso di una visione grafica che sia sempre attuale, con carattere Simoncini Garamond (Intervista a Roberto Cicala).

Ciò che comunque mi preme evidenziare è la consapevolezza di alcuni editori rispetto alla situazione del mercato della poesia: non è certamente con quest'ultima che riescono a mantenere alte le vendite. Eppure, un dato apparentemente scoraggiante come questo può far riflettere sull'importanza di mantenere attive le collane di poesia, proseguendo con storiche linee editoriali e inserendovi elementi e criteri innovativi. Ciò che può apparire scontato per lettori/scrittori/fruitori di poesia, deve invece far riflettere sull'importanza di avere, nei quadri direttivi delle case editrici, personalità con una formazione non strettamente manageriale. Il trucco, con ogni probabilità, è l'equilibrio tra il perseguire quella che sembra essere a tutti gli effetti una missione conservativa e insieme propositiva della tradizione e – aspetto anche questo molto importante da non sottovalutare – l'evitare di non considerare affatto gli aspetti commerciali:

La tiratura media della Lyra è di circa mille copie, eppure l'indicazione della tiratura non ha lo stesso valore di un tempo: sia perché le tecnologie di stampa permettono con facilità microtirature di ristampa – fino al *print on demand* – sia perché una parte delle vendite e della lettura avviene nel formato digitale. Soprattutto nella reale distribuzione sta il valore della casa editrice assegnato al genere poetico: far risultare di stampare molte copie di un volume che però non è minimamente richiesto dalle librerie né promosso, perché fuori dai circuiti distributivi effettivi – Interlinea è distribuita da Messaggerie – è uno degli indici che ci fanno capire il peso o meno di un catalogo (Intervista a Roberto Cicala).



Franco Buffoni, che già faceva parte del Comitato di lettura di Lyra, propose a Roberto Cicala la serie Lyra giovani con l'obiettivo «di perseguire l'alta qualità nella ricerca e nell'innovazione», con una collana che «mira da un lato a rassicurare il lettore sul radicamento anche della tradizione degli autori scelti, ma dall'altro anche un po' a sorprenderlo sia per le scelte tematiche, sia per il registro formale» (Intervista a Franco Buffoni). Un esempio può essere tratto da alcune recenti pubblicazioni, come *Dolore minimo*, di Giovanna Cristina Vivinetto, e *Vera deve morire*, di Julian Zhara. Mentre Vivinetto presenta aspetti formali piuttosto tradizionali con una tematica dirompente, che fa riferimento all'esperienza autobiografica della transizione MtF, Zhara assume al contrario un tema tradizionale come quello dell'esperienza amorosa in modi stilisticamente e performativamente innovativi.

Di diverso stampo è invece l'iniziativa di Interno Poesia Editore, nata nel 2016 grazie al *crowdfunding* e sulla scia del blog aperto nel 2014. L'editore, a differenza degli altri casi qui presi in esame, è specializzato solo nella pubblicazione di poesie, che si suddividono in cinque diverse collane: Interno Libri (poesia italiana contemporanea), Interno Books (poesia straniera contemporanea), Interno Novecento, Interno Classici e Interno Beta, che unisce la poesia all'illustrazione. Mediamente vengono pubblicati quindici libri all'anno, tutti sottoposti sia al microediting che al macroediting, con tirature che si aggirano sulle cinquecento copie. Interessante anche far notare che chi pubblica per Interno Libri corrisponde spesso al profilo di donna under 30 generalmente settentrionale, anche se negli ultimi tempi sembrano aumentare gli scrittori più adulti di genere maschile (Intervista ad Andrea Cati⁶). Il progetto di Interno Poesia Editore vuole essere un marchio immediatamente riconoscibile, fondandosi soprattutto sulla community creata a partire dal blog e ampliata sui social network, con lo scopo in primis di promuovere la poesia in quanto tale (Sante 2019) e poi i libri pubblicati dall'editore. L'obiettivo maggiore è quello quindi di creare e intercettare un target ben preciso – d'altronde Andrea Cati ha lavorato nel marketing – che si identifica con il lettore non occasionale di poesia,

⁶ Andrea Cati è fondatore e direttore editoriale di Interno Poesia Editore. L'intervista è stata svolta da me nell'ottobre 2022.



che segue assiduamente il blog e che sia interessato non solo a leggere nuove voci poetiche, ma forse a farsi egli stesso pubblicare. La volontà di farsi riconoscere visivamente come prodotto è riscontrabile anche nelle copertine, che per la collana Interno Libri sono piuttosto standard: ricordano, come sottolineato da Cati stesso, I Millenni di Einaudi (Sante 2019) e uniscono al titolo della raccolta e al nome dell'autore, l'immagine fotografica di quest'ultimo, distinguendosi dunque sia dalle copertine della collana Le Ali di Marcos y Marcos, le quali presentano grafiche e disegni presumibilmente editoriali, che mirano a comunicare lo spirito della singola raccolta, concentrandosi quindi sul contenuto dell'opera piuttosto che sull'autore; sia dalle copertine della Lyra di Interlinea, che rimandano al momento promozionale l'immagine dell'autore, non presente nel libro stesso (sebbene le immagini di copertina siano frutto invece di una scelta autoriale).

Interno Poesia, invece, punta maggiormente a una 'personificazione' della poesia, legandola molto alla fisionomia degli autori che sceglie di pubblicare e al contesto di ricezione del testo, sicuramente virtuale, ma al tempo stesso concreto perché designato già a monte tramite una scelta puntuale del target di pubblico. Molto attento anche ai modi più nuovi di fruizione della poesia, nel suo catalogo contiamo poeti performer come Gaia Ginevra Giorgi, Alessandro Burbank, Nicolas Cunial e Lorenzo Maragoni.

3. Diffusione democratica della poesia

A intercettare una «fame di poesia», come sostiene Mariangela Gualtieri nella pagina di presentazione del Premio Strega Poesia,⁷ è stata di recente anche la Fondazione Bellonci. L'intento di istituire una sezione del premio dedicata alla poesia è giustificato da un aumento di produzione del 20% riscontrato dal rapporto AIE del 2022: il dato riportato corre il rischio però di farci vedere le cose

⁷ <www.premiostrega.it/PO/premio/>.



da una prospettiva errata, inducendoci a correlare l'aumento di produzione a un aumento delle vendite. Mi pare piuttosto che si stia adottando una strategia inversa, che punti a 'imporre' un modello al pubblico di massa, tentando di creare un nuovo mercato. Non necessariamente un male: il punto però è che si rischia, per l'ennesima volta, di restare in un circuito chiuso e senza pubblico, nonostante si tratti di un'istituzione come il Premio Strega, che per quanto riguarda la narrativa sortisce degli effetti importanti in termini di vendite.

L'impressione è che ad aver fame di poesia siano soprattutto i grandi editori, che per anni spesso si sono accontentati di riproporre opere del secolo scorso confezionate in modo diverso, per poi accorgersi che la poesia era a rischio estinzione. Ecco dunque partire una crociata in difesa della poesia – una difesa indiscriminata, di *qualsiasi* tipo di poesia intesa pertanto in senso molto astratto, nonostante nella presentazione del premio si faccia riferimento proprio al fatto che non esista la poesia, ma le *poesie*.⁸

Le opere partecipanti al neonato premio vengono candidate dagli stessi editori, che possono proporre solo una. È il comitato scientifico, composto da diverse personalità del mondo accademico ed editoriale,⁹ a selezionarne prima centocinquanta, poi a operare un'ulteriore scrematura e infine a giungere alla famosa cinquina. Quest'ultima, annunciata nel mese di maggio 2023, è stata composta da Silvia Bre, *Le campane* (Einaudi), Umberto Fiori, *Autoritratto automatico* (Garzanti), Vivian Lamarque, *L'amore da vecchia* (Mondadori) – poi risultata vincitrice –, Stefano Simoncelli, *Sotto falso nome* (PeQuod), Christian Sinicco, *Ballate di Lagosta* (Donzelli). Colpisce in particolar modo la scelta di inserire nella cinquina finalista un poeta come Sinicco, fondatore della LIPS (Lega Italiana Poetry Slam), menzionata indirettamente nella stessa presentazione del premio per l'attenzione che sta ricevendo anche da parte del grande pubblico.

Il *poetry slam* viene importato in Italia nel 2001 su iniziativa di Lello Voce (anche lui peraltro selezionato, ma non finito in cinquina, dal comitato

⁸ <www.premiostrega.it/PO/premio/>.

⁹ I membri del Comitato scientifico sono: Maria Grazia Calandrone, Andrea Cortellessa, Mario Desiati, Elisa Donzelli, Roberto Galaverni, Valerio Magrelli, Melania Mazzucco, Stefano Petrocchi, Laura Pugno, Antonio Riccardi, Enrico Testa, Gian Mario Villalta.



scientifico con la raccolta *Razos*); il vero *slampapi*, come viene definito nel gergo interno al circuito di *slammers*, è Marc Kelly Smith, che inaugura questa particolare tendenza a Chicago nel 1986 (Agrati, Passoni e Rigoli 2021: 8-13). Il *poetry slam* ha l'aspetto e la struttura di una gara tra poeti; tuttavia, è ben specificato dallo stesso Smith che l'aspetto competitivo serve solo come pretesto, difatti il premio messo in palio per il primo slam dell'86 fu di un solo dollaro. Le regole principali di uno slam sono principalmente tre: esecutore e autore devono coincidere – anche se sono ammessi testi scritti a più mani, l'importante è che l'esecutore sia anche autore del testo –, non sono ammessi oggetti di scena ed è necessario non superare i tre minuti di performance. Inoltre, la giuria deve essere popolare, non di qualità (Agrati, Passoni e Rigoli 2021: 30-36). Dalle regole qui elencate possiamo trarre qualche osservazione generale sull'idea che si ha di questo modo di fruire e creare poesia: non viene innanzitutto meno il principio dell'autorialità, ossia è fondamentale non essere dei meri performer, ma aver contribuito parzialmente o totalmente alla creazione del testo; il focus deve essere incentrato sulla voce ed eventualmente sul corpo; essenziale è inoltre la *brevitas*, dove quest'ultima però investe più gli aspetti organizzativi e pragmatici che quelli ideali. Si specifica cioè che gli slam non devono tediarne il pubblico, che essendo il giurato prescelto dovrebbe godere innanzitutto di uno spettacolo che non vada troppo per le lunghe; un prolungamento dello show implicherebbe cioè una minore soglia dell'attenzione, non funzionale ai meccanismi di una competizione che decide di avvalersi di una giuria non specialistica.

Il dibattito sulla poesia come performance si divide, come prevedibile, tra chi ne esalta le componenti liberatorie e chi le nega una dignità estetica, bollandola come intrattenimento:

Per quale motivo dovremmo definire poesia gli slam poetry? Sono una forma spettacolare di testi che hanno magari una buona dose poetica, ma non collimano con la poesia. Sono un'ottima forma di intrattenimento, non per nulla sono stati accolti recentemente da Zelig dove giustamente c'è gente che va lì per ridere, per divertirsi, per assistere a degli spettacoli in cui tra un "Chi è Tatiana!?" e un "Amici ahrarara" giustamente trovano la loro corretta collocazione, e lo dico senza



polemica né volontà provocatoria. Sarebbe sufficiente che ogni categoria si mantenesse nei propri ambiti: il rap non è poesia e viceversa, il trap non è poesia e viceversa, le pesche non sono poesia e viceversa (Fantuzzi 2019).

Avere dubbi sullo status di questa particolare forma di espressione è legittimo, ci spinge a interrogarci in primis su cosa sia poesia e cosa non lo sia. Meno utile è forse bollarla *interamente* come intrattenimento e spettacolo, o non concepire affatto la possibilità per l'intrattenimento di possedere una dignità estetica, in ogni caso assumendo un atteggiamento conservatore e normativo: tentare di chiudere le porte a un fenomeno, non dedicandosi nemmeno alle cause profonde e agli effetti che sortisce, rischia di essere poco efficace ai fini di un'analisi che si proponga di scandagliare il rapporto tra arte e pubblico.

Occorrerebbe come prima cosa dare il nome corretto ai fenomeni: *poetry slam* fa riferimento, come si può evincere dal sostantivo inglese utilizzato, alle gare tra poeti, non a un genere letterario specifico. Difatti, al di là delle competizioni e dei campionati organizzati oramai in tutto il mondo, esistono poi gli artisti singoli, che nelle performance scelgono le proprie regole. Dunque, non si avranno più necessariamente componimenti che non superino i tre minuti, come non vigerà più l'imperativo di non utilizzare oggetti scenici, costumi o musica, tutti elementi che anzi possono diventare quasi preponderanti (e questo potrebbe divenire un interessante oggetto di dibattito critico). L'interpretazione più o meno restrittiva del principio di autorialità resta affidata al buon senso dei singoli e alla sensibilità rispetto al contesto: eseguirò pertanto performance di testi che ho scritto di mio pugno, ma questo non mi impedisce di organizzare un evento tematico in cui porterò anche dei testi di altri autori, vivi o morti che siano, performer o meno. In ogni caso, la definizione *poetry slam* riferita al genere di poesia come performance rimane piuttosto imprecisa, perché collocata oramai in un contesto ben delimitato e, letteralmente, normato. Al di fuori delle gare, l'universo della poesia come performance non solo non segue delle regole precise, ma i singoli poeti hanno una propria personalissima idea di poesia (ma d'altronde, non avviene lo stesso anche per la sua forma scritta?). Per Rosaria Lo Russo, ad esempio, un testo poetico contiene in sé la propria musica, «la presenza della voce



è perciò già afferente all'ambito sonoro-musicale, quindi l'apporto musicale dovrebbe essere inteso come contributo altro e dialogante con la voce in processo poetante» (Lo Russo 2020: 76). La lettura ad alta voce di un testo poetico, utilizzando delle particolari tecniche preliminari, è concepita non come gesto attoriale, ma come primo atto critico-interpretativo. Per questi motivi, secondo l'autrice, la direzione da prendere dovrebbe essere quella di un aumento della complessità del testo e di una maggiore stratificazione, non una sua semplificazione verso la cosiddetta *spoken word* meticcata al mondo musicale (Lo Russo 2020: 81).

Questo modo corporeo di interagire con la poesia poco si sposa con l'idea tradizionale che abbiamo di essa: se infatti a lungo si è ribadita la sua origine orale e musicale, la presenza di una tradizione scritta e l'affermarsi dell'oggetto libro in un contesto di mercato editoriale hanno indubbiamente trasformato il nostro modo di approcciarci ai versi. La parola posta su carta paga il pegno della perdita di una voce, che tuttavia viene ripristinata dal lettore, sia che quest'ultimo la legga ad alta voce, sia che invece operi una lettura tutta interiore:

Eppure proprio attraverso questa materializzazione episodica, in ultima analisi allotria, che l'esecuzione reale o sia pure solo mentale del testo-spartito schiude al lettore competente, diventa possibile dar vita e corpo a quella sonorità pura, immateriale, che è cifrata e per così dire nascosta dentro le sue mute strutture. In questo senso, si può dire che il testo poetico-letterario tradizionale fa sempre appello all'intervento di un lettore, anzi ad un corpo leggente – o sia pure, al limite, al corpo muto ma risonante di una mente leggente – che attraverso il suo atto esecutivo-performativo ne attualizzi la sonorità o performatività latente (Ghidinelli 2020: 40).¹⁰

È lo stesso Franco Fortini a occuparsi della poesia ad alta voce, specificando soprattutto le differenti concezioni di tempo implicate nei modi diversi di leggere un testo poetico; in una lettura non silenziosa, i segni temporali di un testo scritto

¹⁰ Senza parlare delle conseguenze imposte dal dominio del verso libero novecentesco, per le quali rimando interamente all'articolo di Ghidinelli citato.



non saranno più infatti in relazione soltanto con il tempo interno del lettore, ma toccheranno il tempo reale, il quale è «un tempo sociale e cerimoniale, [...] comune sia al dicitore che al destinatario» (Fortini 2003: 1567-1568). Eppure, questi ultimi due attori ritornano anche nella lettura cosiddetta silenziosa – che viene dunque in un certo senso negata –, coincidendo proprio col lettore stesso, che in modo quasi schizofrenico moltiplica la propria personalità:

Alla identità del dicitore e dell'ascoltatore, quando dicitore e ascoltatore sono un solo individuo, bisognerebbe far corrispondere due maschere, contigue ma non identiche, della stessa persona, due aspetti della immagine di noi stessi che la società ha fatto di noi, come passato e memoria; uno sarebbe il fantasma umano che evoca se stesso in quanto dicitore, mentre agli ascoltatori corrisponderebbe quella parte del lettore che recepisce e si espone, per così dire, all'impatto con il testo (Fortini 2003: 1570).

In una situazione recentemente ricordata da Giovannetti (2020: 63-64), Zanzotto manifestava un certo disagio e imbarazzo alla richiesta di letture dei propri componimenti, ritenendo la poesia «come qualche cosa di assolutamente impredicabile nella sua essenza», di fatto ponendosi in linea con alcune dichiarazioni di Fortini sulla poesia lirica, la quale si fonda sulla finzione di non avere un pubblico e che pertanto, quando invece lo ha, in una ipotetica lettura pubblica «subisce una torsione» (Fortini 2003: 1575).¹¹

Eppure, questa perdita della voce e questo disagio nella declamazione dei propri versi poco si sposano con i nuovi modi di comporre poesia di alcuni artisti contemporanei. A titolo esemplificativo, Lorenzo Bartolini ammette di scrivere un testo «sapendo che lo reciterò. Lo scrivo, dunque, a voce alta. Cosa intendo: mentre scrivo sono già in rapporto con un eventuale pubblico. Sono già in relazione con. Non sono chiuso in me stesso»; Matteo Di Genova sostiene invece

¹¹ In ogni caso si intuisce bene quanto l'atteggiamento di Fortini non sia rigido e conservatore. Riguardo alla torsione operata alla poesia lirica, per esempio, egli sostiene più avanti che una sua esecuzione orale e pubblica non dovrebbe avere patenti di autenticità filologica del testo, ma piuttosto di partecipazione alla sua parafrasi (ma anche parodia, amplificazione, imitazione).



di aver composto poesie direttamente sul palco, senza passare attraverso la mediazione scritta; anche quando ci sia un testo di riferimento, una sorta di canovaccio, esso può mutare in ogni esibizione, rigettando dunque una certa fissità; Francesca Gironi unisce alla poesia la danza, dove però si rifiuta «un movimento che si limiti a ribadire il testo» e ciò che è importante è «la risignificazione: il testo si fa corpo [...] al punto che lo stesso testo letto su carta risulterebbe amputato» (Agrati, Passoni e Rigoli 2021: 58-69). Si passa insomma dall'ascolto di una voce interiore poi impressa su carta, che necessita dell'intervento successivo del lettore, a una modalità spesso completamente differente, in cui a imporsi è non soltanto la voce, ma il corpo dell'autore stesso, che diviene parte integrante dell'opera. Viene meno inoltre quel principio della poesia lirica che finge di non avere un pubblico: qui il pubblico sembra essere presente già nella creazione del testo poetico.

Quelli riportati sono pochi esempi, per nulla sufficienti a restituire la varietà del panorama di poesia performativa, ma che ci servono proprio a ribadire questa stessa varietà, evitando di cadere in cliché interpretativi. Un discorso quest'ultimo che vale sia per chi difende aprioristicamente e acriticamente la poesia performativa, spesso per il potere che ha di avvicinare l'arte al grande pubblico, sia per chi, troppo affezionato alla forma scritta, ritiene che porre implicitamente dei divieti ai modi di esprimersi sia in qualche misura efficace.

Nel primo caso, si rischia di respingere l'analisi degli effetti che potrebbero manifestarsi con una maggiore diffusione della poesia nel pubblico di massa, come ad esempio un'evidente diminuzione di ricercatezza e complessità. Cercare di piacere al pubblico, infatti, può indurre ad essere più accomodanti nello stile e nei contenuti; si tratta di un rischio noto agli stessi poeti performer (Lo Russo 2020: 81). Luigi Socci ha invece evidenziato come consideri lo slam:

un medium, un utile strumento per rompere la clausura che la poesia, spesso per incapacità dei poeti di fare altrimenti, tende ad accettare come un fenomeno naturale. Ma se da medium diventa messaggio, se il poetry slam si riduce a *slam poetry*, cioè a poesia da slam, a un altro sottogenere poetico autonomo, con tutti i suoi codici, le sue rigidità e le sue (auto)censure venendo meno alla sua funzione



strumentale, il rischio, ancora una volta sarà quello di creare un ennesimo circoletto all'interno del quale si parla una lingua conosciuta solo ai propri adepti. Salvo poi lamentarsi che il mondo esterno non gli presti sufficiente ascolto (Agrati, Passoni e Rigoli 2021: 174-175).

Il rischio sembra essere quello di creare un *gergo* poetico che resterebbe circoscritto ai propri ambienti di provenienza e di riferimento. Non solo, ancora una volta interessanti elementi di possibilità di dibattito vengono sollevati dagli stessi poeti performer come Christian Sinicco, che si interroga sulle future modalità di trasmissione del testo:

La poesia, e tutto il suo fare, la sua formatività, le sue trasmissioni, nella mia accezione, sono tutti atti incredibilmente performativi dal primo verso consegnato all'opera, agli "stress-test" del poeta durante la formazione, all'ultima rilettura, anche quella "dantesca" di un liceale, secoli dopo (Agrati, Passoni e Rigoli 2021: 180).

Relegare il testo, nella sua più ampia accezione, a una dimensione esclusivamente contemporanea, legata solo al contesto presente di svolgimento ed esecuzione della performance, finisce per escludere proprio una componente essenziale dell'oggetto estetico: la sua trasmissione e sopravvivenza nel tempo.

Nel secondo caso – quello degli 'apocalittici' di echiana memoria – escludere totalmente la poesia performativa dai propri oggetti d'indagine significa paradossalmente fare lo stesso errore di alcuni performer con esiti rovesciati: considerare soltanto il mezzo come messaggio, questa volta conferendo lo status di poesia solo a ciò che è impresso su carta (o virtualmente su di essa, in digitale).

Tirando dunque le somme, si è cercato di analizzare alcune delle modalità con cui la poesia giunge al lettore: una più tradizionale, legata alle collane e alle antologie, che si inserisce in un sottocampo letterario – per dirla con Bourdieu – specifico, volendo sì rinnovarne i contenuti e le forme, ma restando nelle modalità di diffusione fedele al Novecento. La stessa presenza, per esempio, di



Franco Buffoni è indicativa di una poesia che, se non vuole creare delle scuole (e a questo Buffoni è ben attento), certamente è legata a una personalità forte, che gode di un certo credito e prestigio presso un pubblico di nicchia. Il tutto, dunque, ricalca un contesto legato al secolo scorso, dove il ‘culto della personalità’ del direttore di collana aveva un valore fondamentale. Ciò che parzialmente è andato perso per la narrativa, in questo senso, è stato invece mantenuto dalla poesia, forte di un’aura certamente più elitaria (cf. Ferretti 2004; Piazzoni 2021; Pischetta 2022).

Un’altra modalità è più recente e mi sembra estragga le proprie radici proprio in opposizione alla poesia lirica, specialmente in rapporto alle riflessioni forniteci da Fortini: essa si fonda sull’espressività, si crea non in opposizione ai modi di dizione del teatro e dello spettacolo, ma in contatto con essi; infine, presuppone già nell’atto della creazione un pubblico con cui interagire nella performance.

Chiaramente la poesia non è completamente esente dai rischi di standardizzazione a cui è sottoposta da tempo la prosa, in un contesto di mercato avanzato;¹² tale aspetto riguarda sia la sua modalità di fruizione e creazione più tradizionale afferente al testo scritto, sia le diverse declinazioni di poesia come performance. D’altro canto, sia i difensori della tradizione che i performer hanno la responsabilità sociale di dialogare con l’esterno, che a sua volta dovrebbe ricavare alla letteratura uno spazio di dibattito pubblico, per non rischiare di restare imbrigliati nei linguaggi gergali e strettamente specialistici. In ultimo, in un’epoca come la nostra, diviene dunque essenziale per la critica un atteggiamento di distinzione, che tuttavia non dovrebbe focalizzarsi soltanto sul mezzo che si sceglie per sviluppare il testo poetico. *Distinguere* diventa selezionare ciò che potenzialmente è in grado di superare le barriere spazio-temporali (intenzionalmente o meno), in un’ottica di trasmissione del testo duratura. Ciò che emerge, in ogni caso, è che la valutazione di un testo e di un fenomeno sono dati dal ruolo attivo di più attori coinvolti, in un insieme di processi *collettivi* di valorizzazione.

¹² Mi riferisco sia al mercato editoriale che al mercato dello spettacolo, il quale ha ovviamente intercettato la tendenza della poesia performativa.



4. Bibliografia

- Agrati, Paolo, Davide Passoni e Ciccio Rigoli. 2021. *Poetry slam. Il manuale*. Milano: Editrice bibliografica.
- Associazione Italiana Editori. 2021. *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia*. Milano: Ediser.
- Di Dio, Tommaso. 2022a. "Al lavoro per un'antologia. Alcune riflessioni di sfondo e di metodo". *Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea*, III, 23-40.
- Di Dio, Tommaso. 2022b. *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*. Milano: il Saggiatore.
- Fantuzzi, Matteo. 2019. "Gli slam poetry non sono poesia, ma intrattenimento". *Pangea*, 11 giugno, <www.pangea.news/matteo-fantuzzi-intervista-atelier-matteo-fais/>. Ultimo accesso: 5 agosto 2023.
- Fantuzzi, Matteo. 2022. "Forme di mecenatismo letterario: Franco Buffoni e I quaderni di poesia contemporanea". *Studi medievali e moderni*, XXVI, 143-156.
- Ferretti, Gian Carlo. 2004. *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Ferretti, Gian Carlo e Giulia Iannuzzi. 2021. *Storie di uomini e libri*. Roma: minimum fax.
- Fortini, Franco. 2003. *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori.
- Ghidinelli, Stefano. 2017. "Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento". *Enthymema*, 17, 22-35, <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/8582>>. Ultimo accesso: 5 agosto 2023.
- Ghidinelli, Stefano. 2020. "Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria". In *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 28-53. Torino: Accademia University Press.
- Giovannetti, Paolo. 2020. "La performance dalla parte dell'ascolto". In *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 54-70. Torino: Accademia University Press.
- Lo Russo, Rosaria. 2020. "Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità". In *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 71-90. Torino: Accademia University Press.
- Piazzoni, Irene. 2021. *Il Novecento dei libri*. Roma: Carocci.



Pischedda, Bruno. 2022. *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*. Roma: Carocci.

Sante, Francesca. 2019. "Sull'editoria di poesia contemporanea-Interno Poesia". *Minima et moralia*, 20 giugno, <www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/sulleditoria-poesia-contemporanea-8-andrea-cati/>. Ultimo accesso: 20 luglio 2023