

Identità in costruzione

I poeti degli anni Ottanta

nella rete delle relazioni editoriali

Sabrina Stroppa

Il contributo che intendo proporre è il frutto di ricerche svolte in questi ultimi anni intorno alla poesia degli anni Ottanta. La domanda iniziale echeggia l'ormai celebre verso di Milo De Angelis, *Come credersi autori?*, e potrebbe essere declinata nella forma: «come essere riconosciuti autori?». Negli anni Ottanta, ancora privi della spinta rappresentata da web e social, l'affermazione dei poeti segue vie legate alle varie forme dell'editoria. Si tratta di forme diffratte e plurali, grazie alle quali si strutturano socialmente un atto di lettura e una ricezione storica. Da un punto di vista generale, gli atti identitari non sono unidirezionali, disposti cioè secondo un vettore che procede dall'autore al lettore o al critico, ma risalgono anche la corrente, e si impongono all'autore stesso, finendo per modellarne la fisionomia in virtù dell'impatto che la sua opera ha avuto sul pubblico. Nel 1990, a Giuliano Donati che gli chiedeva se era contento del modo in cui veniva letto, Milo De Angelis rispondeva che su «Nuovi Argomenti» Eraldo Affinati, «un ragazzo che non conosco di persona», aveva «commentato una mia poesia intitolata *Deiva*, puntando lo sguardo con tanta istintiva acutezza da costringermi a rileggerla profondamente».¹ Risposta esemplare: l'autore rilegge sé stesso alla luce di ciò che il critico rileva, perché non solo il poeta non è il depositario del senso unico dei suoi versi, ma la sua stessa identità può risultare

¹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, Book Time, 2013, p. 30.

influenzata dalla ricezione pubblica della sua proposta, dall'accentuazione critica di ciò che di rilevante si ravvisa nella sua voce.

Molti dei casi che esporrò qui brevemente nascono a margine degli studi compresi nei quattro volumi della *Poesia italiana degli anni Ottanta*, che ho curato dal 2016 a oggi, e che assommano i contributi di giovani critici su trentasette poeti esordienti nel decennio, o alla fine dei Settanta.² Ho tenuto presenti i risultati dei convegni, dei seminari e degli incontri con i poeti svolti presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino dal 2014 al 2020, e le ricerche dei miei studenti, riversate in tesi di laurea emerse da tutto questo lavoro e discusse a Torino negli ultimi anni.³ Ne emerge la riflessione su un tema, il posizionamento identitario del poeta in relazione alla rete editoriale, intesa in senso ampio, di cui qui espongo alcuni dei caratteri peculiari per quanto riguarda gli anni Ottanta, ma con l'idea, in prospettiva, di saggiarne analogie e differenze rispetto alla situazione dei decenni precedenti.

L'impostazione schematica del contributo è da una parte obbligata, per via della ricerca ancora in corso su queste "identità editoriali", e dall'altra voluta, nell'intento di aprire un ragionamento passibile delle più varie verifiche concrete. Per quanto ogni schematizzazione vada fatalmente incontro a rischi di appiattimento o di semplificazione, proverò a riunire gli argomenti intorno a tre categorie: identità in costruzione, identità attestata, identità postume.

Alcuni di questi punti saranno semplicemente enunciati, perché listarli equivale già in certo modo a illustrarli. Per altri proverò a dettagliare, ulteriormente schematizzandoli, gli elementi che mi sembrano utili a definirli, avvertendo che le varie analisi saranno fatalmente diseguali quanto a estensione.

I. Identità in costruzione

Nella categoria "identità in costruzione" comprendo le attività e i posizionamenti che consentono al giovane poeta di proporre la sua voce, e di essere letto e segnalato. Si potranno dunque elencare:

1. la partecipazione a riviste con singole poesie o serie omogenee di testi;
2. l'inclusione in antologie generazionali (o da canone in atto) e in collane di poesia;

² *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016-2022, 4 voll.

³ Ne citerò alcune nel corso del saggio.

3. la redazione della nota bio-bibliografica d'esordio (autorale o di terzi);
4. la presenza di un prefatore illustre.

I meccanismi di costruzione oscillano tra interventi attivi e riconoscimenti critici, quindi tra autoposizionamento e pubblica ricezione: i giovani poeti possono proporre la propria voce sulle riviste, ma sono in genere le prefazioni autorevoli a muovere le recensioni.⁴ Per quanto riguarda la prospettiva generazionale, non è trascurabile l'impatto della storia sociale sulla crescita individuale. Avere vent'anni alla fine degli anni Settanta è diverso che averli all'inizio del secolo. Ho fatto altrove l'esempio della torinese «Primo tempo», fondata nel 1922 da Giacomo Debenedetti insieme a Mario Gromo, entrambi ventunenni, al di poco più anziano Sergio Solmi e a Emanuele F. Sacerdote. A quella data, in quella collocazione geografica e culturale, avere vent'anni vuol dire aver già attraversato il primo conflitto mondiale, essere cresciuti in un ambiente di tradizione illuministica, aver maturato un rigore morale congiunto alla passione politica, che nelle faccende letterarie si traduce in acuta coscienza di gruppo: la rivista intendeva, come si legge nel primo fascicolo, «trattare questioni riguardanti la letteratura e l'arte contemporanea con unità d'indirizzi e vivezza di intendimenti».⁵ Questa «unità d'indirizzi», che porta Debenedetti a scrivere un lungo manifesto di autoposizionamento riguardante il pensiero critico di Croce come riferimento, latita spesso nelle riviste di fine secolo, oppure viene programmaticamente rifiutata. Il recente contributo introduttivo di Claudia Crocco, Paolo Giovannetti e Carla Gubert a un numero monografico di «TiconTre» sulle riviste di poesia tra anni Settanta e Novanta parte proprio dall'osservazione che le (piccole, a volte minime, o effimere) riviste degli ultimi decenni del Novecento «sono spesso riviste di giovani, o infiltrate da giovani, [...] che esprimono il bisogno di una forte discontinuità rispetto alla tradizione che li ha preceduti».⁶ Il

⁴ Uno per tutti, il caso di *Nell'acqua degli occhi* di Franco Buffoni, 1979 (cfr. S. Giusti, *Quasi un esordio: «I tre desideri» di Franco Buffoni (1984)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 1, soprattutto pp. 60-63).

⁵ Si vedano il foglio pubblicitario inserito nel primo fascicolo, e il saggio di apertura di G. Debenedetti, *Constatazioni*, in «Primo tempo. Rivista letteraria mensile», 1, 15 maggio 1922, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/primo-tempo> (ultimo accesso: 11/4/2022); e cfr. S. Stroppa, *Per una storia della poesia degli anni Ottanta*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 4, pp. 7-14: pp. 10-11.

⁶ C. Crocco, P. Giovannetti, C. Gubert, *Le riviste italiane di poesia degli anni '70-'90. Introduzione*, in «TiconTre. Teoria Testo Traduzione», 14, 2020, pp. 1-11, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/470> (ultimo accesso: 11/4/2022).

ventitreenne Mario Baudino, proponendosi nel 1975 su «Altri Termini» con lo scritto *Poesia e processi di scrittura* (il 1975 può essere considerato come una «data cardine nel percorso poetico di fine XX secolo»),⁷ dichiara di vedere intorno a sé non un orizzonte culturale in cui inserirsi, ma «un universo estremamente disseminato», caratterizzato da una «fuga di tendenze» che qualifica lo spazio poetico come «terra di nessuno», privo di poetiche, dove i pochi nomi affermati emergono come rovine che non indicano vie. Ma questo ambiente, scrive, può anche costituire un vantaggio, «se un eventuale lavoro venga impostato proprio partendo da una situazione di questo tipo “artificialmente” caratterizzata come un punto privilegiato in cui inscrivere il discorso».⁸

Ritroviamo il principio qui enunciato in altri posizionamenti di riviste dell'epoca, i cui giovani animatori cercavano non di inserirsi in una linea poetica riconosciuta, quanto di allontanarsene, di denunciarne l'inattualità o inapplicabilità, per diventare – riprendendo un'espressione di Gabriella Sica – «padri e madri di sé stessi».⁹ Non riprendo, perché se ne è parlato tanto in questi ultimi anni, gli esempi di «Prato pagano» e «Braci»; mi limito a ricordare la natura peculiare degli scritti che ne aprono i numeri inaugurali, che additano spesso una posizione dell'io nei confronti del mondo. Non si tratta di trovare linee di poetica comune (o, perlomeno, non si tratta di esporle come strumenti di identificazione e raggruppamento), bensì di cercare una lingua nuova.¹⁰

⁷ B. Dema, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, in «Allegoria», 78, 2018, pp. 92-113: p. 93.

⁸ M. Baudino, *Poesia e processi di scrittura*, in «Altri termini», 8, 1975, pp. 48-54: p. 48. Cfr. ancora S. Stroppa, *Per una storia della poesia cit.*, p. 9; si veda anche R. Deiana, M. Baudino, «Una regina tenera e stupenda» (1980) *dalle riviste al libro: relazioni, contesti, varianti*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta cit.*, pp. 15-41.

⁹ Intervento di Gabriella Sica, non firmato, su «Prato pagano. Almanacco di prosa e poesia», 1, 1979, p. 5. Non apro il discorso in genere sulle riviste di fine secolo, perché il panorama è assai diversificato. Si pensi, ad esempio, al caso del «Bollettario», che nel primo numero (1990) accoglie una breve e densa presa di posizione di Nadia Cavallera, che codirige la rivista con Edoardo Sanguineti. La Cavallera (classe 1950) proclama la necessità di «entrare in stretto rapporto col mondo circostante», in un'«ottica sempre materialistica», segnata dall'«opposizione letteraria» a «quest'ultimo ventennio di riflusso neotradizionale»: che è un modo per schiacciare sulla categoria del *riflusso*, o del *ritorno all'ordine*, tutto ciò che connotava la ripresa delle forme metriche del decennio (alla quale, per altro, partecipa negli anni Ottanta anche Sanguineti).

¹⁰ Come spiega Claudio Damiani nell'intervista di Carla Gubert per il sito «Circe»: «Noi non è che non facessimo teoria, anzi ne facevamo più degli altri, ma non la scrivevamo. [...] Avevamo trovato, per la teoria, una lingua orale, dialogica, lontana le mille miglia dagli strutturalismi del tempo [...], vicina invece agli antichi, appunto, alla loro li-

Le riviste di questi anni – spesso di materiale povero, come «Braci», all'inizio ciclostilata in proprio – sono collettori di esperienze diverse, di stili diversi, portate avanti da giovani, stretti da una *sodalitas* amicale, che si riuniscono in virtù della loro età e di legami personali, accettando e anzi accogliendo il diverso da sé come terreno su cui far germogliare la propria identità singolare. Spesso, anzi, al momento di essere pubblicate in rivista le poesie esibiscono dediche che fungono come indicazione di modelli di riferimento, o di delineamento della rete amicale, con valore non di rado contingente, e dunque oscurate o eliminate quando le sillogi vengono trasferite in libri organici.

Che le riviste fossero luoghi di incontro e scontro – dunque di relazioni –, ma non necessariamente di poetiche comuni, lo ha sottolineato polemicamente Milo De Angelis:

Spesso la critica cerca analogie tra poeti che hanno fatto insieme una rivista, hanno vissuto negli stessi luoghi, hanno condiviso una certa idea di poesia. Nulla di più errato. Le analogie sono imprevedibili. La poesia di Sanguineti è lontana da quella di Pagliarani, la poesia di Pasolini è lontanissima da quella di Fortini. Non c'è nessuna linea lombarda. Cucchi è nato dalle parti di Federigo Tozzi, Raboni è più prossimo a Luzi che a Luciano Erba, come Neri è più vicino a Magrelli che a Majorino. Mussapi è estraneo ai miei versi come a quelli di Conte, e semmai si accosta a Bonnefoy o a Bigongiari, ne condivide lo sguardo poematico e luminoso. Conte è figlio di Lawrence e D'Annunzio, ma ha anche un sotterraneo rapporto con l'avanguardia ed è comunque quell'esperienza unica e feconda che ha nome Giuseppe Conte.¹¹

E tuttavia la collocazione in una o in un'altra rivista offre elementi per disegnare l'identità dei poeti. Intanto per la banale considerazione che quello è il luogo del loro apprendistato, che, soprattutto per chi partecipa attivamente all'attività redazionale, viene svolto sempre in dialettica con le posizioni di amici e sodali; e poi perché la pratica

beralità. Nella scrittura critica e teoria ci sembrava che non avessero più lingua. Era un lavoro da fare, quello di trovare una lingua alla critica, che noi additammo»; C. Gubert, *Dialogo con Claudio Damiani su «Braci»*, in «Circe», settembre 2007. <https://r.unitn.it/it/lett/circe/dialogo-con-claudio-damiani> (ultimo accesso: 11/4/2022).

¹¹ C. Gubert, *Dialogo con Milo De Angelis su «Niebo»*, in «Circe», settembre 2007, <http://circe.lett.unitn.it/progetti/dialoghi/dialoghi.html> (ultimo accesso: 11/4/2022). De Angelis spiega che «Niebo» era «una rivista degli anni Settanta [...], aperta a tutti. Era esposta ai venti della storia, e voleva rimanerle». L'intervento firmato «La redazione», alla fine del primo numero, indica tuttavia una precisa linea di ricerca della rivista, ovvero il confronto con quelle «linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello “svelamento” (interminabile) rispetto a quello della “fondazione” di un linguaggio poetico» (in «Niebo», 1, giugno 1977, p. 115).

concreta del fare versi trova il modo di esprimersi, passando dal “fare poesia” all’essere poeta – nel senso dell’*essere riconosciuto* poeta. Questo riconoscimento può passare attraverso un’autopresentazione a tutto tondo (penso ad esempio alla prima sezione di poesie che Beppe Salvia propone a «Prato pagano», *Lettere musive*, composta di “pseudosonetti” in cui una dichiarazione di metrica e una riscrittura dell’*Infinito* di Leopardi coesistono con versi che liricamente, ma senza sottintesi, descrivono un’iniezione di eroina), o attraverso esordi anormali e laterali: nel primo numero di «Prato pagano» (1979) Valerio Magrelli pubblica *Desinit in piscem*, una prosa in dieci sezioni che delinea già, nel giovane autore, uno dei vettori di indagine prediletti dal critico maturo, quello delle coincidenze decettive, dei ritmi sbagliati, del caso, ma che non corrispondeva alla maniera, prevalentemente poetica, in cui si stava proponendo nel panorama nazionale, e che porterà l’anno dopo alla pubblicazione di *Ora serrata retinae* per Feltrinelli.¹²

Parlando di Magrelli, la consistenza stessa delle riviste sulle quali pubblica le prime sillogi può essere interrogata fruttuosamente per ciò che concerne la sua identità in formazione, sempre per il principio della reciprocità che ho enunciato in apertura.¹³ È vero infatti che il posizionamento editoriale variabile, non circoscritto a un gruppo, a una collocazione geografica o ad una sola rivista, è sintomatico, nel giovane Magrelli, della ricerca di un “luogo per la lirica” in cui la poesia stia prima e davanti a tutto, «ripartendo da una rastremazione essenziale» degli strumenti che dà il *la* al decennio.¹⁴ Ma la partecipazione a riviste, anche quando esula dalla volontà di dichiararsi parte di un progetto comune, può contribuire alla formazione dell’identità. Su «Nuovi Argomenti», nel 1978, un poeta oggi scomparso dai radar, Pie-

¹² Di questa prosa – completamente dimenticata dall’autore, come mi conferma in via privata – si trova traccia nell’archivio personale di Gianfranco Palmery per la rivista «Arsenale» (Università di Pavia, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei, Gianfranco Palmery, Archivio «Arsenale», ARS-01-0019): il fascicolo contiene materiali di varia datazione, anche appartenenti agli anni Ottanta inoltrati, e alcune poesie di Magrelli poi pubblicate in *Nature e venature*. Se ne può desumere che le pagine di *Desinit in piscem* facessero parte del ‘biglietto da visita’ di Magrelli, che partecipò poi al comitato di redazione della rivista (insieme a Giovanna Sicari, per fare un altro nome importante di quel decennio).

¹³ Si tratta di *Primi esperimenti* (in «Periodo ipotetico», 10/11, 1977, pp. 88-90); *Natura morta* (in «Nuovi Argomenti», 55, 1977, pp. 113-120); *Hylas e Philonous* (in «Quaderni della Fenice», 43, 1979, pp. 91-110).

¹⁴ F. Diaco, *Riflessioni sul primo Magrelli*, in «TiconTre», 6, 2016, pp. 173-202: p. 197. Il pur ampio studio circoscriveva il «primo Magrelli» ai temi del primo libro, mentre come si è visto occorrerebbe retrocedere agli anni precedenti.

tro Pòlito (classe 1923, corrispondente di Cristina Campo) pubblica quattro poesie dal titolo *Neuropatia ottica*, nelle quali per titolo e stile mi riconosciamo una notevole prossimità con le realizzazioni del libro magrelliano del 1980, il cui titolo non corrisponde a nessuno di quelli delle sillogi già edite in rivista (tra cui appunto «Nuovi Argomenti»), ma si avvicina molto a quello di Pòlito. Quando si parla del “primo Magrelli”, dunque, è bene ripercorrere i tre densi anni di uscite in rivista che precedettero l’esordio presso Feltrinelli, considerando la complessità dei fattori che condussero a quel libro.

Il numero di «Periodo ipotetico» su cui escono i suoi *Primi esperimenti* è altrettanto significativo, perché è l’ultimo della rivista, nata nel 1970 sulle ceneri di «Quindici» raccogliendo il testimone e insieme curando il testamento della stagione neoavanguardista.¹⁵ Come sottolinea Massimiliano Manganelli, la rivista si sottraeva a quella che Gianni Celati definiva nel primo numero come la *Liturgia delle riviste*, evitando di esporre un manifesto programmatico o una linea progettuale, ma identificandosi tuttavia come spazio aperto, non un tempio ma una piazza, dove dar luogo a una «liturgia assembleare» fatta di «voci non gerarchizzate». Lo «spazio aperto» si rivela appieno nell’ultimo numero, pubblicato per Cooperativa scrittori: un’antologia di giovani voci «che dà conto del lavoro sotterraneo compiuto da Pagliarani nel corso di quegli anni, un esercizio di ascolto ininterrotto che non ha riscontro in altre figure autoriali», e che si era concretizzato, l’anno prima, nell’avvio di un laboratorio poetico destinato «a trasformarsi quasi in leggenda nell’ambiente letterario romano». Nell’introduzione (*Poesia tra avanguardia e restaurazione*) Elio Pagliarani delineava le «cifre stilistiche della restaurazione in letteratura», secondo termini che finiranno per accomunare molti dei partecipanti: «dal ritorno all’ordine alla dilatazione dell’io, all’interiore homine [sic], a una stessa nozione di poesia come sostanza interiore».¹⁶

Il punto è oggi molto discusso, ma molti dei poeti di quegli anni riconoscono di essere stati protagonisti, alla fine degli anni Settanta, di un momento di cambiamento, identificabile in sostanza in un processo di «ricomposizione». Così ne parla Claudio Damiani, a proposito del laboratorio di poesia di Pagliarani:

¹⁵ Cfr. M. Manganelli, «Tenere acceso lo sbaglio»: su «Periodo Ipotetico», in «Ros-socorpolingua», 4, 2019, pp. 18-24, studio incluso e sviluppato in Id., *Da una generazione all’altra. Le riviste di Pagliarani*, in «TiconTre», 14, 2020, pp. 1-14, <http://www.ticonre.org/ojs/index.php/t3/article/view/444> (ultimo accesso: 11/4/2022), che ragiona anche su «Ritmica», fondata nel 1988.

¹⁶ M. Manganelli, *Da una generazione all’altra* cit., p. 10.

In quel laboratorio ci incontrammo tutti: era una generazione intera di scrittori in un momento di passaggio importante, da una fase storica di lacerazioni, di ideologia, a una visione nuova di ricomposizione, di pietas. [...] Elio fu con noi soprattutto un poeta, un umanista come quelli di un tempo, una persona dotata di un'incredibile capacità di ascolto. [...] Il cuore del laboratorio era la lettura dei nostri testi, seguita dal suo formidabile giudizio, e da una libera discussione che egli pilotava in modo magistrale.¹⁷

L'ultimo numero di «Periodo ipotetico» può insomma essere considerato un'antologia generazionale, nata da un *fare* laboratoriale e collettivo tipico di quella stagione. Per le antologie generazionali riunite in seguito a scelte di carattere estetico o ideologico, a cui spesso non risulta estranea – sebbene sia difficile da ricostruire – una logica di raggruppamento amicale, rinvio a ragionamenti già esposti altrove,¹⁸ una sintesi dei quali potrebbe essere che, negli anni Ottanta, si oscilla tra l'inclusione ad ampio raggio (sostanzialmente, la registrazione dell'esistente come legittimazione “dal basso” del fare poetico) e la riduzione in funzione canonizzante, compiuta non di rado già a partire dall'interno del decennio.¹⁹

L'identità del poeta, specie se all'inizio del suo *cursus*, si delinea anche attraverso gli esiti editoriali delle sue proposte, la disposizione del mercato delle lettere ad accoglierlo: diventano sintomatiche dunque le antologie e le collane di poesia, dove le predilezioni estetiche e ideologiche del curatore si coniugano con una volontà di proposta di tipo editoriale. Mi sembra emblematico a questo proposito uno scritto normalmente poco ricordato, una sorta di *boutade* composta da Claudio Damiani e Beppe Salvia, comparsa anonima sul primo numero di «Braci». Intitolata semplicemente *Intervista*, si annuncia come il dialogo con un innominato, e in realtà inesistente amico, «addetto di Guanda», in merito «ai problemi di scelta e politica editoriale». Lo scritto segue a ruota quella sorta di manifesto della nuova rivista che è il *Lume accanto allo scrittoio* dello stesso Salvia, in cui il soggetto non è la poe-

¹⁷ Damiani, come scrive su «Alfabeta2» nel 2012, scopre l'esistenza del laboratorio di Pagliarani nel «77 o 78»: cfr. Id., *La difficile facilità. Appunti per un laboratorio di poesia*, s.l., Lantana, 2016, p. 9, nota 2.

¹⁸ Cfr. S. Stroppa, *L'«aria che abbiamo intorno»: appunti sulle antologie degli anni Ottanta*, in *La poesia degli anni Ottanta* cit., vol. 2, pp. 7-27.

¹⁹ È il caso dell'antologia di Isabella Vincentini, che a metà decennio individuava chiaramente una linea di tendenza sottraendosi alla tentazione di restituire una «fenomenologia del reale» (*La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1986, p. 39); bisognerà poi valutare quanto questo libro abbia a sua volta contribuito ad ascrivere a un canone in atto i poeti raccolti.

sia ma il *noi* che parla, attraverso la poesia, di gioia e dolore e tempo fuggevole, in contrapposizione con la «letteratura ufficiale».²⁰ A fronte di quella impostazione lirica, nell'*Intervista* la polemica contro la fisionomia editoriale delle collane di poesia si fa aperta e pragmatica. Dopo una breve autopresentazione sliricizzante dell'«amico», che ammette di essere diventato lettore di Feltrinelli «su presentazione del solito amico influente», e che insomma quel lavoro è ormai solo un modo per portare a casa uno stipendio, il discorso si sposta sulla «Società di poesia», il progetto che nelle intenzioni di Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi doveva porsi come punto di riferimento per la migliore poesia italiana contemporanea.²¹ La polemica di Salvia e Damiani si segnala per tempestività: il primo numero della rivista esce a fine novembre 1980, quando per la collana erano usciti una decina di titoli (più nutriti erano i «Quaderni collettivi» di Guanda, che escono dal 1976).²² Il ragionamento parte dall'antologia di Berardinelli e Cordelli, che già i due giovani poeti indicano come punto di riferimento per una sorta di rivoluzione (o involuzione) editoriale: a loro parere, «il casino montato sul libro *Il pubblico della poesia*» aveva costituito il punto d'avvio per l'indicazione, «a tutti gli operatori del settore», di

un nuovo standard di scrittura e di ristrutturazione delle edizioni di poesia secondo il quale le scelte potevano di nuovo ragionevolmente essere preventivate senza rischiare troppo dal punto di vista economico e mantenendo un discreto margine ai vecchi nomi, quelli dello «Specchio» per intenderci e pochi altri.²³

A distanza di tempo, e dato l'alto grado di coinvolgimento personale dei due poeti, non è facilissimo chiarire l'obiettivo polemico: chiara è però la lettura delle iniziative editoriali di livello nazionale come contraddistinte da una logica di mercato (a basso rischio, dunque) e di conservazione (i «vecchi nomi» già riconosciuti). Le righe seguenti insistono sul tema: la promozione o imposizione di alcuni poeti nel

²⁰ Rimando, per questo, alla mia introduzione alla nuova edizione di *Cuore* (Latiano, Interno Poesia, 2021).

²¹ Per i «Quaderni della Fenice», e l'annesso progetto della Società di poesia, si veda J. Mecca, *Una documentazione frequente e agile: il rilancio della poesia in Guanda*, in «Enthymema», XXV, 2020, pp. 533-548.

²² *Ivi*, p. 542, nota 8 (con rinvio alle più estensive analisi svolte in J. Mecca, *Tra Guanda e Società di poesia. Un capitolo della storia dell'editoria di poesia contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2017-18, rel. S. Stroppa).

²³ [Beppe Salvia e Claudio Damiani], *Intervista*, in «Braci», 1, 25 nov. 1980, pp. [9-12]: p. [10].

panorama nazionale è avvenuta in ragione di iniziative soggettive, anzi per «ignoranza piaggeria clientelismo»; i nobili intenti della «Società di poesia» non paiono aver rovesciato i termini della situazione, anzi quell'impresa pare nata «per tacitare i pochi veramente ferrati filologi per lo più, e mantenere quasi intatti i rapporti con il giornalismo e i recensori, ovvero la catena di trasmissione del mercato editoriale».²⁴

Le collane sono il luogo editorialmente più esposto, se si pensa alle iniziative dei curatori. Alcune nascono con intenti di scuola: è il caso della collana di «Niebo», che, nonostante la rivista si proclami intonata a un «confronto pubblico tra posizioni contrastanti», mostra chiara l'impronta di Milo De Angelis. Un intervento recente sulla *scuola deangelisiana* si occupava appunto dei libri della collana usciti con prefazione di De Angelis, studiandoli alla luce del rapporto tra caposcuola e allievi – nel senso di una genealogia discendente – e tentando una mappatura che comprende anche casi negativi, come quello di Alberto Mari (classe 1937), accolto nella collana ma con una prefazione che non lo annette alla “scuola”.²⁵ Un certo grado di affinità può essere riscontrato anche in senso sincronico, con sodali particolarmente vicini, e in modi non rivelati dalla pura cronologia. Nel primo numero di «Niebo» compaiono poesie di Dario Capello: torinese, classe 1949, quindi di soli due anni più vecchio di De Angelis, a cui è legato da un'amicizia che perdura tutt'ora.²⁶ Sono versi che hanno tratti stilistici riconoscibilissimi (i dialoghi riportati, i futuri e gli imperativi: «mezz'ora di spasmi / asimmetrici e il consenso / “accetti di non avere altra vita?” / pur di ritornare / il sangue è qui»; «Ti avvicina / la macchia indifferente / “guardala soltanto / guardala, non separare / i due regni, alterna i sensi / della parola in un unico respiro / creando il suo esistere”»), che fanno emergere una contiguità stilistica. In questo caso non serve notare che il primo libro organico di Capello, *Il corpo apparente*, esce solo nel 2000, appunto per la collana di «Niebo» (e vince poi il premio Dario Bellezza 2001 per l'opera prima), perché quelli che ho citato, omogenei alla nascente “maniera” deangelisiana, sono versi del 1977.

Per quanto riguarda il terzo punto, la nota bio-bibliografica – par-

²⁴ *Ivi*, p. [11].

²⁵ D. Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana «Niebo»*, in «Ticon-Tre», VIII, 2017, sezione monografica *La poesia italiana dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, a cura di A. Afriso, C. Crocco, G. Simonetti, pp. 73-85.

²⁶ Cfr. M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 27. Capello è citato insieme ad Angelo Lumelli e Michelangelo Coviello nel novero dei poeti suoi contemporanei con i quali si era stabilita un'amicizia.

ticolaramente complessa da strutturare quando si tratta di un poeta esordiente –, vorrei sottolineare come nelle antologie, prive di paratesto commentativo, costituisca spesso l'unico elemento discorsivo esterno al testo poetico.²⁷ Lo studio di Guido Maria Gallerani mostra come un'annotazione apparentemente così neutra, «una scrittura editoriale “di soglia”, eminentemente paratestuale», risponda in realtà a moventi di autoposizionamento di diversa natura, che corrispondono a modelli ricorrenti: note biografiche «improntate alla sola carriera poetica ed editoriale» o che «registrano una carriera composita», spesso connotata dall'ecllettismo, quando non intesa a evidenziare la natura di *outsider* del poeta.²⁸ Tra i materiali esposti come connotanti la carriera del poeta compaiono i saggi critici, che evidentemente, pur non appartenendo tecnicamente al suo *cursus*, contribuiscono a strutturare l'identità dell'autore – nella doppia versione di chi è *anche poeta* o *anche critico*. Si pensi al caso di Enrico Testa, la cui ricezione, soprattutto da quando transita alla «Bianca» Einaudi, è inevitabilmente condizionata dal suo essere docente universitario, o a quello di Gabriele Frasca, per il quale impegno critico e ricerca poetica si coagulano intorno alla sestina.²⁹ Certi dettagli biografici possono essere intenzionalmente occultati: Roberto Rossi Precerutti (1953) nelle sue prime raccolte si firma celando quel doppio cognome proprio di una famiglia piemontese di antica origine, i Rossi della Manta, al cui ramo fiorentino appartenne la figura illustre di Ernesto Rossi – che invece emerge orgogliosamente, per successiva autoaccettazione della propria identità, nelle note biografiche più recenti.

Al di là delle intenzioni autoriali, tuttavia, è la collocazione editoriale a guidare l'elaborazione della nota bio-bibliografica. Stando ancora a Valerio Magrelli, è indicativa l'evoluzione delle sue autodefinizioni, da quella iniziale, comparsa su *La parola innamorata* (aprile 1978), nel-

²⁷ Si veda ad esempio, per stare agli anni Ottanta, l'antologia *Versi d'amore. Inediti di autrici italiane contemporanee raccolti da M. Giovanna Maioli Loperfido*, Venezia, Corbo e Fiore, 1982, che oltre a un esergo e a una brevissima *Premessa* non accoglie altro che le *Note bio-bibliografiche* per illustrare l'identità delle poetesse accolte nel volume (in ordine alfabetico, eminentemente neutro quindi).

²⁸ G.M. Gallerani, *Studio sulle note biografiche: posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea*, in «Enthymema», XVII, 2017, pp. 92-108: pp. 95-96.

²⁹ Cfr. A. Cortellessa, *Una “Tafelmusik” di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in «Anticomoderno», II, 1996, pp. 81-103. La lettura dei contributi critici di Frasca «è in effetti utile alla definizione della sua poetica», perché i suoi studi sui poeti «rivestono com'è naturale un notevole interesse teorico» (p. 81, in nota).

la quale il poeta ventunenne punta soprattutto ai suoi rapporti con la Francia, alla quarta di copertina di *Ora serrata retinae*, ove lo spazio maggiore e l'occasione feltrinelliana gli danno modo di esporre i punti di riferimento culturali del suo esordio (laurea e periodo parigino, collaborazione con Jean-Charles Vegliante, pubblicazioni in rivista e in antologie, primo saggio critico su Proust), fino al trafiletto destinato alla «Bianca» Einaudi del 1996, contenente *Poesie (1980-1992) e altre poesie*: l'autore già affermato si qualifica semplicemente come docente universitario, e autore delle *Didascalie* per la stessa collana.

Per il quarto punto, riguardante il prefatore illustre, si può ricordare il caso di Fabio Pusterla, immesso nel panorama della poesia peninsulare da un luogo tutto sommato appartato come quello del Ticino: fondamentale per segnalarlo all'attenzione critica fu la prefazione di Maria Corti alla prima edizione di *Concessione all'inverno*, pubblicata nel 1985 per un editore anch'esso abbastanza appartato come Casagrande di Bellinzona. Addirittura clamoroso è il caso di Magrelli, dato che la prefazione di Enzo Siciliano a *Ora serrata retinae*, con la celebre immagine di una poesia che viene scritta mentre i fumi della battaglia si stanno diradando, ha esercitato un'influenza ipnotica sui lettori del libro, imponendone una chiave di lettura rivelatasi difficilissima da scalzare. I poeti stessi possono farsi a loro volta prefatori, con intrecci vari e sempre significativi:³⁰ Roberto Rossi Precerutti fonda a Torino nel 1980, giovanissimo, le edizioni Arzanà, e vi pubblica una delle prime plaquettes di Giorgio Luzzi (classe 1940), *Coblas*: lo stesso Luzzi che nel 1982 firmerà la *Nota critica* al primo libro dell'amico, *Entrebesca*.³¹

II. Identità attestate

Per i poeti degli anni Ottanta, sopravvissuti al primo vaglio della comunità di critici e lettori e dotati ormai di un percorso consolidato di

³⁰ Ovvero, per fare due esempi, da Antonio Porta a Giorgio Bárberi Squarotti; o si pensi alle quarte di copertina o presentazioni che accompagnano le prime raccolte di Cesare Viviani (di Porta e Giudici): rimando a F. Diaco, *Tra «rovina» e «lenta costruzione»: L'amore delle parti di Cesare Viviani (1981)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 37-62: pp. 37-39. Alcuni casi sono esaminati in maniera sistematica in D. Sinfonico, *Ogni autore è un'isola che si stacca. L'opera poetica di Valerio Magrelli, Milo De Angelis e Cesare Viviani*, tesi di dottorato (Università di Genova) discussa nel 2015, capp. 6 e 7 (*Le prefazioni dei poeti* e *Le "plaquettes"*).

³¹ Sull'autore, la sua formazione e le sue due raccolte d'esordio rimando a D. Belgradi, «*Struttura di separazione*»: *Roberto Rossi Precerutti da «Entrebesca» a «Falso paesaggio» (1982-1984)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 2, pp. 57-84.

scrittura, si pone il tema di un posizionamento editoriale a livello nazionale. I punti di attenzione possono essere:

1. la ricerca o la scelta di una casa editrice;
2. le prefazioni o curatele, o interventi critici di varia natura;
3. le recensioni e i premi letterari;
4. la nota bio-bibliografica matura;
5. la riproposizione delle raccolte già edite, in funzione ricapitolativa.

Parto dai due estremi per dire che non parlerò del primo punto, difficile, e dipendente in modo sensibilissimo dalla rete dei contatti personali dei singoli autori, o dall'efficacia della loro capacità di autopromozione. Ricostruire la *ratio* delle scelte delle case editrici è complesso, e occorre avere sottomano archivi ed epistolari.³² Nel caso dei Quaderni della Fenice studiati da Jacopo Mecca, i materiali sono dispersi e lacunosi; le lettere sopravvissute lasciano comunque intuire da una parte un netto disegno estetico e ideologico, dall'altra parte l'accoglienza di segnalazioni, più o meno interessate, da parte di illustri *promoter*, sulle quali è molto complicato esprimere giudizi. Si tratta di un panorama molto diversificato, nel quale il tentativo di trarre conclusioni a valore generale si scontra con l'eterogeneità dei casi e delle soluzioni individuali.

Per quanto riguarda il quinto punto, la riproposizione delle raccolte in funzione ricapitolativa, occorre sottolineare che si tratta di operazioni editoriali che si fondano su una certa "massa critica" di libri già editi, di cui propongono un consuntivo: sono libri editi in anni recenti che ricapitolano un percorso, non di rado intervenendo a posteriori sulle raccolte d'esordio.³³ Le tipologie sono sostanzialmente quella dell'au-

³² Fondamentali sono i materiali che stanno emergendo dall'archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, sui quali Riccardo Deiana sta completando una tesi di dottorato all'Università di Roma Tre, dopo la tesi di laurea magistrale discussa con Stefano Giovannuzzi all'Università di Torino. Alcune conclusioni sono esposte nei saggi già editi: R. Deiana, *Sandro Penna all'Einaudi: retroscena di un progetto fallito*, in *Sandro Penna (1906-1977): quarant'anni dopo*, a cura di S. Gentili e S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2018, pp. 43-53; e Id., *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini: scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 95-119.

³³ Si vedano ad esempio le varianti del primo libro di Biancamaria Frabotta nel suo *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018; e C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di *Biancamaria Frabotta (1982)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 91-114.

toantologia,³⁴ o quella dei volumi di *Tutte le poesie*, che per i nostri poeti, per il carattere di *opera omnia* “in vita”, sono costruzioni mobili, destinate a essere superate dalla raccolta successiva (si pensi ai casi di Magrelli, Fiori e De Angelis). Anche in questo caso è fortissima la connessione con l’identità editoriale, perché si tratta molto spesso di editori di primo piano che consacrano un autore, con il problema aggiuntivo di valutare se si tratta dell’autore della propria scuderia (*Le cavie* di Valerio Magrelli, pubblicato per Einaudi) o tolto da altra sede (*Le Poesie* mondadoriane di Umberto Fiori).

Per quanto riguarda il secondo punto, si tenga presente che gli interventi possono essere di critica accademica (i saggi di Magrelli o Enrico Testa) o più latamente culturale (Umberto Fiori), o centrati sulla presentazione della propria figura, in genere con funzione di consuntivo: penso ai volumi di interviste, pubblicati ovviamente in date successive al decennio qui considerato, tra cui spiccano quelli di De Angelis; è significativo che spesso questi libri siano accompagnati da cd audio, a dar corpo a un aspetto per nulla secondario come la voce del poeta.

Per quanto riguarda le recensioni, è utile, anche se complicato per l’intrecciarsi di più motivi, gettare uno sguardo complessivo sulle strategie editoriali sottese alla scelta dei libri da recensire, considerando le pagine culturali di mezzi di comunicazione molto esposti come i quotidiani.³⁵

Sorvolo sugli altri punti, limitandomi a ricordare come i premi letterari, oltre a essere fonte di promozione – Anna Cascella pubblica il suo primo libro nel 1989, quasi cinquantenne, dopo aver vinto la prima edizione della Rassegna biennale di poesia «Laura Nobile», con una giuria presieduta da Franco Fortini³⁶ –, producano a volte antologie dei

³⁴ Fabio Pusterla ne ha elaborate due: *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, che proponeva per la «Bianca» un autore ormai stabilmente edito presso Marcos y Marcos; e la recentissima *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*, con un saggio di M. Natale e un autocommento dell’autore, Firenze, Le Lettere, 2022.

³⁵ Si veda ad esempio lo studio del domenicale dell’«Avanti!», diretto da Walter Pedullà: E. Bouvier, *La letteratura attraverso i giornali: il caso studio dell’«Avanti!» nel biennio 1977-1978*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2019-20, rel. S. Stroppa. Qualche considerazione è confluita nell’intervista *Un biennio di cultura sull’«Avanti!»*. Erica Bouvier intervista Walter Pedullà, in «Insula europea», 7 maggio 2021.

³⁶ Si tratta di *Tesoro da nulla (1983-1989)*, Milano, All’Insegna del pesce d’oro, 1990: si veda la ricostruzione di questo esordio in C. Princiotta, «*Tesoro da nulla (1983-1989)*» di Anna Cascella (1990), in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 4, pp. 157-174: pp. 157-158.

premiati che contribuiscono alla circolazione di testi, soprattutto quando si tratta di inediti (la raccolta d'esordio di Alessandro Fo, *Le cose parlano*, esce per Scheiwiller nel 1989 nei *7 poeti del premio Montale 1988*).

III. Identità postume

Per alcuni dei poeti degli anni Ottanta, l'affermazione dell'identità si è arrestata con una morte cercata (tutti trentenni erano i suicidi Beppe Salvia, Nadia Campana, Remo Pagnanelli), o non è stata portata al debito compimento (Giovanna Sicari, Marta Fabiani, Pietro Tripodo). Soprattutto per i primi si apre il campo di un'identità autoriale bloccata dalla morte prematura, e sottoposta a un'evoluzione critica postuma. Si dovranno dunque considerare:

1. la produzione testuale bloccata alle prime raccolte;
2. la fissazione identitaria della cerchia amicale, con effetto di autopromozione;
3. l'eredità delle carte, con i problemi connessi (possesso, manipolazione, diritti).

Non ho modo di toccare questi temi, se non di sfuggita. Per i primi nomi che ho fatto, attingo di nuovo ai lavori di alcuni giovani studiosi. Si veda ad esempio il caso di scuola di Beppe Salvia (1954-1985), un vero e proprio mito della scuola romana, che ancora provoca posizionamenti e frizioni nella sua antica cerchia amicale. Simona Bianco, ricostruendo il percorso della critica dall'anno della sua morte a oggi, ha mostrato come esso sia in parte segnato da una linea metodologica «soggettiva, emotivamente connotata e conseguente a un profondo riconoscimento di gruppo e generazionale».³⁷ L'identità autoriale è sottoposta a una continua ricostruzione a posteriori, che si riaccende di accenti elegiaci a ogni nuova pubblicazione di inediti,³⁸ ma la con-

³⁷ Cfr. S. Bianco, *La poesia di Beppe Salvia (Potenza, 1954 - Roma, 1985): storia della critica ed ermeneutica del percorso poetico. Con un commento alla raccolta «Estate di Elisa Sansovino»*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2018, rel. S. Stroppa; una sintesi in Ead., *La storia della critica a Beppe Salvia: il costituirsi di un mito*, in «Studi Novecenteschi», 100, 2020, pp. 377-399.

³⁸ Come nel momento della prima pubblicazione di *Cuore*, alla fine del 1987: cfr. S. Bianco, *La storia della critica a Beppe Salvia* cit., pp. 383ss.; il discorso pubblico su Salvia si è riaperto a più riprese – anche con polemiche interne alla cerchia dei suoi amici romani – e, recentemente, in occasione della ripubblicazione di *Cuore*, a mia cura, per Interno Poesia (2021).

tinua riaffermazione dell'importanza storica della sua figura deve fare i conti con una voce poetica che non ha avuto il tempo di arrivare alla maturità.³⁹ A volte, come nel caso di Remo Pagnanelli (1955-1987), «l'autore appare davvero nella solidità della sua voce» essenzialmente con l'apparizione postuma delle sue raccolte.⁴⁰ Variamente connessi con l'ambiente deangelisiano sono i casi di Nadia Campana (1954-1985), studiato da Jordi Valentini, e di Giovanna Sicari (1954-2003), analizzato da Carmelo Princiotta.⁴¹ Per tutti questi autori si pone con estrema urgenza e difficoltà il problema della gestione delle carte private, che anche quando vengono generosamente affidate a istituzioni pubbliche, come è il caso di quelle di Beppe Salvia, donate dal fratello Rocco alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, passano attraverso meccanismi di selezione e di scompaginamento.

Concludo con un caso limite dell'identità postuma, quello di Eros Alesi, arretrando di un decennio rispetto agli anni Ottanta. La sua attuale notorietà, consegnata alla straziante *Lettera al padre*, discende da un'affermazione interamente postuma dell'identità di poeta, coincidente con le carte affidate all'amico Remo Morcone un mese prima di morire, diciannovenne, nel 1971. Le sue poesie furono pubblicate due anni dopo la sua scomparsa nell'«Almanacco dello Specchio», come segno – anche – di quella registrazione dell'esistente che connota il periodo.⁴² Molti l'hanno però scoperto nella *Poesia degli anni Settanta* di Antonio Porta, che parlando della droga come di «alternativa radicale alla vita», e del corpo che paga il tributo al fare poesia, riscattava Alesi dal giudizio liquidatorio di Pasolini, che sul «Tempo», commentando le poesie pubblicate nel 1973, scriveva: «non ho nessuna particolare pietà per questo disgraziato ragazzo, debole e ignorante,

³⁹ Una personalità poetica «ancora alla ricerca di una cifra stilistica definitiva», come sottolineava Stefano Petrocchi (cit. in S. Bianco, *La storia della critica a Beppe Salvia* cit., p. 383).

⁴⁰ F. Ippoliti, *Il poeta è un ragazzo. Remo Pagnanelli tra «Dopo» (1981) e «Atelier d'inverno» (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 63-90: p. 70.

⁴¹ Cfr. J. Valentini, «Verso la mente» di Nadia Campana (1990), in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. IV, pp. 131-155 (in particolare il par. 5, «Visione postuma: la costruzione dell'identità autoriale», pp. 148 e ss.); e C. Princiotta, «Decisioni» di Giovanna Sicari (1986), *ivi*, vol. 2, cit., pp. 139-155.

⁴² Come mi segnala Carmelo Princiotta, che ringrazio, l'editoriale, firmato come di consueto da Marco Forti e Giuseppe Pontiggia, accenna alla pubblicazione di «autori nuovi» come a «uno dei compiti che più gli competono», segnalando «un caso umano (e poetico) come quello del giovane tossicomane Eros Alesi» («Almanacco dello Specchio», 2, 1973, pp. 11-12).

che è morto per la stessa ragione per cui si fanno crescere i capelli», scagliandosi poi contro la «tolleranza» che «ha deciso la moda della droga, della morte e della rivolta estremistica».⁴³ La sua riabilitazione avviene più come “caso umano”: antologizzato alla fine della prima sezione del *Pubblico della poesia* (1975), con Berardinelli che parla di «visione allucinata e librata», gli viene dedicato uno spazio nello schedario di Franco Cordelli, che ne sottolinea il «linguaggio che parla a noi da un oltre. Ma da un oltre che è qui, non è altrove», e di una voce allo stesso tempo «presente e postuma. Postuma fin da subito».⁴⁴ Solo Giorgio Manacorda sarà in grado di evidenziare una tenuta poetica in quei versi in prosa, «le uniche preghiere laiche della letteratura italiana degli ultimi decenni». Assenze e presenze della sua voce nelle antologie determinano la sua identità editoriale, consegnata per intero alla valutazione critica che succedette alla sua breve vita.

⁴³ La ricostruzione di queste vicende si legge nella postfazione di Enzo Lavagnini (*Il tempo di Eros*) a Eros Alesi, *Che puff. Il profumo del mondo. Sballata*, Viterbo, Millelire Stampa alternativa, 2015, pp. 55-63 (da cui riprendo anche il giudizio di Manacorda citato *infra*).

⁴⁴ Cito dall'edizione del trentennale: A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Roma, Castelvechi, 2015, pp. 58 e 281.