

Questo documento è la versione post-print del contributo di Stefano Ghidinelli, *Di forme e formati. Appunti sui modi di presenza della poesia contemporanea*, apparso in *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, a cura di Francesco Bortolotto, Eleonora Fuochi, Davide Antonio Paone, Federica Parodi, Bologna, Pendragon, 2018, pp. 219-233. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Stefano Ghidinelli

Di forme e formati.

Appunti sui modi di presenza della poesia contemporanea.

1. Riflettere sul rapporto fra poesia e riviste “oggi” è certo anche un modo per riflettere sui *modi di presenza* della poesia nella nostra società. O meglio ancora, sui modi in cui questa presenza si ristrutturata in un momento, come quello in cui siamo immersi, di forte trasformazione complessiva dell’assetto e funzionamento di quello che siamo soliti chiamare “sistema letterario” (se non persino della natura e funzioni della stessa *letteratura*). In realtà, va da sé, la valutazione degli effetti del *digital turn* in relazione ai fatti letterari resta al momento assai difficile, costretta com’è in un forzoso pendolo tra affannosa analisi ricognitiva di un presente in continua evoluzione e congettura pronosticante di scenari solo immaginabili. È comunque significativo che una delle più interessanti ricerche dedicate a fare il punto sull’impatto che Internet sta avendo anche sulla letteratura abbia scelto di concentrarsi proprio sul caso delle riviste on line. Tanto più che nel loro *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*¹, Francesco Guglieri e Michele Sisto mostrano bene come alcune tradizionali funzioni del formato-rivista, entrate in crisi già sul finire del secolo scorso, stiano trovando forme di inedito rilancio inventivo proprio nel nuovo contesto del web. Anche se non ne discuterò il contenuto nel dettaglio, è utile richiamare la prospettiva di metodo con cui Guglieri e Sisto impostano la loro disamina. Dopo l’esplicito (e in sé eloquente) rinvio fortiniano del titolo, è soprattutto al lavoro del

¹ Francesco Guglieri e Michele Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, «Allegoria», 61, XXII, gennaio-giugno 2010, pp. 153-174.

sociologo francese Pierre Bourdieu² che gli autori guardano per inquadrare la rivista come uno degli spazi «nei quali classicamente si esercitava l'autonomia della critica», ovvero l'azione politico/culturale (oltre che letteraria) degli intellettuali e scrittori che si collocano nel «campo della produzione ristretta» (cioè il «polo economicamente dominato, ma simbolicamente dominante», della letteratura d'arte o d'avanguardia): che nella caratteristica configurazione *duale* assunta in età moderna, secondo Bourdieu, dal campo letterario così come da tutti i campi di produzione culturale, si contrapporrebbe appunto al polo e al mercato della produzione «allargata», della «letteratura industriale».

Un tratto strutturale decisivo della rivista letteraria novecentesca viene così ad essere definito dal suo costituirsi come uno spazio di negoziazione altamente conflittuale, su un doppio fronte. Da un lato il circuito delle riviste nasce ponendosi in frizione con i circuiti principali dell'industria culturale (libreria e non solo): col loro potere di determinare il grado di presenza e visibilità pubblica sia delle *opere*, sia della *voce* dello scrittore-intellettuale. Nel contempo, le riviste sono anche l'arena di una serrata competizione *interna* alla corporazione dei letterati, per la spartizione delle quote di «capitale simbolico» che proprio la militanza nel campo ristretto può assicurare. E che possono poi essere convertite in ben più concrete «rendite di posizione», introducendo a ruoli remunerati nell'industria culturale o garantendo facilitazioni nell'accesso ai circuiti di pubblicazione.

È un approccio che chiarisce bene come la specificità della rivista novecentesca consista proprio nel presupporre l'epocale trauma della modernità: cioè il doppio e intrecciato processo di inedito ampliamento democratizzante del pubblico potenziale della letteratura, da un lato; e di sviluppo, dall'altro, di una editoria imprenditoriale che di quel nuovo pubblico fa un mercato e delle opere, anzitutto (che pure non vuol dire soltanto), un pecu-

² P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005.

liare tipo di merce. D'altro canto, quel modello indica però anche come la moderna rivista, in realtà, non garantisca affatto uno spazio di *vera* autonomia rispetto al polo del mercato: ma funzioni semmai, o soprattutto, come uno strumento di varia mediazione e raccordo fra le logiche due "campi" (che in questo senso non vanno ontologizzati come spazi rigidamente separati ma intesi come polarità di un sistema in effetti molto più stratificato e articolato³ – e non riducibile ad uno schema duale – di atteggiamenti autoriali nei confronti del "pubblico" e di tipi/livelli di offerta in relazione a differenti tipi/livelli di richieste e attese)⁴. Specialmente se pensiamo al ruolo che il formato-rivista assolve in rapporto alla poesia, appare subito chiaro come il suo più profondo nucleo di funzionalità in quanto spazio di *relativa* autonomia si riveli poi proprio nella sua subordinazione a, e tensione verso, il *vero* formato-chiave della presenza pubblica anche delle scritture in versi nella modernità: vale a dire il libro, il moderno libro "industriale". Come è perfino ovvio osservare, la storia della poesia novecentesca è in definitiva una storia di libri: gli autori che non sono arrivati al libro – anche e proprio, in particolare, quelli che sono rimasti sulle riviste – non hanno un'esistenza istituzionalmente sancita. Né si tratta solo di una soglia di legittimazione che è necessario superare. Nel Novecento il poeta non si esprime per singole poesie ma per libri, tutta la sua "carriera" tende a coagulare in una serie di *opere* identificate e distinte proprio dagli orli dei *libri* che via via pubblica (circostanza che si riflette, sul piano dei modi generali di inserimento della poesia nei cataloghi editoriali, nella sua trasformazione in un genere *da collana*). Questa situazione ci dice qualcosa di decisivo, mi pare, sulla condizione di presenza della poesia nella modernità. Un aspetto che un modello come quello di Bourdieu non riesce a spiegare davvero, ad esempio, è proprio la stabile e quasi proverbiale collocazione delle scritture in versi nell'ambito del «campo ristretto». Non

³ Come avvertiva lo stesso Bourdieu (*cit.*, p. 185).

⁴ Secondo la prospettiva indicata da V. Spinazzola, *Le coordinate del sistema letterario*, in *L'esperienza della lettura*, Milano, Unicopli, 2010, pp. 84-98.

tutta la poesia novecentesca, ovviamente, è poesia d'avanguardia, o di ricerca. Eppure ciò non produce quel caratteristico polarizzarsi in due circuiti previsto dal modello di Bourdieu. Si potrebbe dire che il polo della "poesia commerciale" sia rappresentato, nel Novecento, dalla canzone, o da certe forme di poesia "spettacolarizzata". Ma queste fuoriuscite dal campo ristretto comportano, sintomaticamente, uno scarto mediale: sono cioè anche fuoriuscite dal libro. Perché, invece, la poesia letteraria (la poesia da libro) è sempre e quasi per definizione percepita come un prodotto d'avanguardia (anche se nei fatti non sempre lo è)?

La risposta più laica a questa domanda sta nella banale presa d'atto che, un po' paradossalmente, le scritture in versi sembrano avere un rapporto problematico, all'insegna di una conflittualità e disagio profondi, proprio con il formato istituzionalmente deputato a socializzarle: cioè con il moderno formato-libro *sia* in quanto medium elettivo della trasformazione dell'opera in merce, *sia* in quanto dispositivo che, nei suoi usi sociali, modella in un certo modo la postura fruitiva del suo "utente". Se il moderno lettore di pagine a stampa è anzitutto, in quanto tale, un lettore di testi in *prosa* ("forma" di per sé non meno artificiale e innaturale del verso, anzi: ma investita in età borghese di una funzionalità specifica e normatività sociale incomparabilmente maggiori), ciò che la forma-verso gli richiede è uno sforzo di riconfigurazione del proprio sguardo piuttosto complesso, che dipende da un rituale culturale sofisticato. In questo modo il verso scritto finisce sempre per risolversi in un dispositivo di più o meno marcata "messa a disagio" del lettore, che si fa subito tramite e spia (anche a prescindere dalle intenzioni dell'autore) di un atteggiamento più o meno ruvidamente contropelo rispetto alle sue attese.

Il sintomo più clamoroso di questa "distonia" fra il verso e il nuovo medium del libro industriale è certo la rivoluzione versoliberista, con cui plasticamente il Novecento si apre. È un passaggio che riassume bene il senso di una drammatica esigenza di ri-calibratura dei fondamenti stessi della poesia in quanto genere e forma espressiva. Da quel momento in poi *che cosa sia un verso*, che tipo di discorso sia quello che il testo poetico restituisce o modella,

sono questioni che non sarà più possibile dare per scontate a priori: le risposte a quelle domande vanno rinegoziate ogni volta, e anzi diventano una parte non secondaria della stessa esperienza estetica che la poesia contemporanea è o ci offre.

Siamo allora ad un punto centrale, sintetizzabile così: la faticosa, complessa definizione dei circuiti deputati a socializzare la poesia nel Novecento, concorre poi in modo decisivo a determinare *il suo modo d'essere come forma*. Per un verso, la nostra percezione della poesia come genere "speciale" si estroflette ed emblemizza nella relativa anomalia e separatezza di quei circuiti. E si potrebbe aggiungere allora che accanto e dopo la rivista – tra i formati preliminari/propedeutici al libro – abbiamo l'istituzionalizzarsi della *plaque*, o comunque del "piccolo libro" presso un piccolo editore quasi-artigianale (magari a sua volta emanazione di una rivista: basta scorrere le prime voci, soprattutto, delle bibliografie dei poeti del secolo scorso per cogliere il ruolo cruciale assolto, specie in fase di "lancio" di un nuovo autore, dalle Edizioni di rivista: manifestazione tra le più plastiche della *tensione al libro* che inerisce al formato). Ma questo insieme di circuiti "speciali" comincia poi a definire anche, nella percezione di chi legge come in quella di chi scrive, la *postazione enunciativa ideale* del poeta moderno: il luogo da cui/entro cui ci parla anche idealmente, oltre che pragmaticamente, e in relazione al quale la poesia stessa comincia a pensarsi e (ri)modellare le proprie caratteristiche. In questo senso quella sorta di itinerario a tappe verso il libro che il sistema di circuiti appena delineato definisce (rivista, *plaque*/piccolo libro, vero libro) individua anche una sorta di *percorso verso l'acquisizione di una forma*. Se guardiamo alle caratteristiche della rivista come ambiente mediale, e al tipo di presenza e modalità fruitiva delle scritture in versi che veicola o modella, non è difficile coglierne la diffusa connotazione come spazio d'incontro precario e parziale con un oggetto estetico a sua volta connotato come precario e parziale. Per chi sfoglia una rivista letteraria, la lettura della tal poesia del tal poeta ha sempre il carattere di un'esperienza un po' ancipite: ci si imbatte in un testo che si offre ad una (un po' spaesante) fruizione isolata, come monade autosufficiente; ma che nel contempo

promette/annuncia qualcos'altro, è la traccia-sineddoche di un'esperienza estetica più complessa e compiuta che si potrà fare però solo altrove. Che quell'altrove sia il libro è comprovato dal fatto che solo lì, nell'orizzonte di esperienza dilatato – non testuale ma integralmente macrotestuale⁵ – che esso dischiude, diventa possibile per il poeta moderno ricostituire qualcosa come un “patto poetico” con il proprio lettore. A cominciare proprio dal piano metrico, magari: dopo averlo innescato, il libro è il luogo in cui il poeta moderno ha modo di provare a ricomporre l'epocale trauma della rivoluzione versoliberista, impegnando anche chi legge nella più o meno ardua operazione di *ricoscimento* del sistema di convenzioni “locali” (di private «recinzioni metriche», diceva Fortini)⁶ che regolano il suo “libero” uso del verso. Ma sono un po' tutte le coordinate di genere della poesia novecentesca a ridefinirsi sempre più profondamente, di fatto, in un'ottica macrotestuale. Di fronte alla natura spesso instabile, ibrida, di tante poesie novecentesche (e in specie secondo-novecentesche), in cui elementi lirici convivono variamente con armoniche narrative o argomentative o scenico/drammatiche, proprio l'orizzonte del libro offre quasi sempre uno sfondo/cornice ben più affidabile per valutare il tipo di proposta – e di esperienza – entro cui quei singoli testi si inquadrano e che concorrono a edificare.⁷ Il tratto saliente dei modi di presenza della poesia nel Novecento consiste insomma nella speciale forza con cui il formato-libro, da un lato, si fa baricentro del peculiare sistema di circuiti deputati a socializzarla; ed esercita la sua pressione conforman-

⁵ Introdotta già negli anni Sessanta in ambito strutturalista, la nozione di macrotesto in poesia è stata sviluppata soprattutto a partire dal fondamentale saggio di E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1983. Sul tema cfr. anche, fra gli altri, N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005; e S. Ghidinelli, *L'interazione poetica*, Napoli, Guida, 2013.

⁶ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, p. 802.

⁷ A questo proposito cfr. il paragrafo *La scena macrotestuale* in S. Ghidinelli, cit., pp. 168-208.

te/modellizzante, d'altro canto, rispetto alle stesse forme della poesia. È in quel quadro che lo stesso formato-rivista definisce il proprio specifico spazio di funzionalità, decisivo ma in definitiva subordinato alla logica del formato-libro. Ed è a questo livello che, con l'avvento della Rete, qualcosa forse sta cambiando (o potrebbe cominciare a cambiare).

2. In un saggio recente Gherardo Bertolotti⁸ (uno dei protagonisti di maggior talento dell'area delle cosiddette scritture di ricerca) osserva che la sostanziale gratuità e assenza di filtri selettivi che contraddistingue l'accesso alla pubblicazione di contenuti in Rete dipende dal fatto che, per provider e fornitori/gestori di servizi internet, i "beni" in grado di generale plusvalore economico (e per cui competere) non sono i "testi" o i singoli "contenuti" pubblicati, ma i volumi e dati di traffico generati dall'interazione fra gli utenti. Ciò determina una sorta di rovesciamento della logica che regolava (e regola) i circuiti dell'editoria tradizionale. Mentre quella dell'editore è sempre una strategia di valorizzazione della (maggiore o minore) specificità differenziale dei singoli prodotti che, ai diversi livelli dell'offerta, sceglie di pubblicare, il principio secondo cui la rete funziona è quello, rigorosamente anti-selettivo, dell'«accumulo anodino» di «contenuti indifferenziati». Qualunque *utente* può, e anzi è strutturalmente indotto a, trasformarsi anche in un *produttore* di contenuti. In effetti gli «*user-generated contents*» (i contenuti generati dall'utente) costituiscono la gran parte della sterminata mole di materiali indifferentemente accolti e disponibili sul web.

Applicata alla letteratura, si capisce, una logica del genere comporterebbe una radicale messa in discussione non solo del modo in cui siamo abituati a pensarne il sistema di ruoli e relazioni costitutive (facendo ad esempio collassare la praticabilità del *mestiere* di scrittore, e più in generale determinando un forte indebolimento delle distinzioni categoriali fra autori, lettori, critici, destinate a li-

⁸ G. Bertolotti, *Oltre il pubblico. La letteratura e il passaggio alla Rete*, «L'Ulisse», aprile 2016, pp. 12-46.

quefarsi nello spazio instabile, proiettivo e metamorfico, delle *comunità* generate dall'interazione fra gli utenti). Più radicalmente ancora, questa pressione strutturale all'in-distinzione non può che riflettersi sulla nostra idea del letterario (e del poetico) come domini discorsivi specifici: tanto dal punto di vista dei codici (in rete testi immagini video condividono la fondamentale condizione di *contenuto*), quanto da quello delle funzioni (ad esempio in rapporto al confine fra estetico ed extraestetico) oltre che naturalmente dei valori (delle gerarchie tra professionismo e dilettantismo, alto e basso, etc).

Naturalmente questa *non è* la condizione in cui oggi la letteratura si trova. Tant'è che Internet resta ed anzi è, anche, un nuovo e per molti versi rivoluzionario⁹ canale di *vendita* (fra le altre cose) di libri. Nelle stesse comunità on line, del resto, il rapporto con i circuiti dell'industria editoriale "tradizionale", e con l'idea di letteratura che le è propria, resta ben saldo e percepibile. Anche se è difficile prevedere quali effetti produrrà, nel medio termine, questo regime di coesistenza concorrenziale fra un ambiente mediale governato dalla logica dell'accumulo gratuito di contenuti indifferenziati e un mercato della letteratura (off line e on line) che concepisce l'opera come bene valorizzabile in forza della sua differenzialità estetica, a prevalere negli odierni spazi poetico/letterari in rete sembra essere uno spettro di atteggiamenti ben vicini a quelli messi a fuoco da Sisto e Guglieri. La cui cifra distintiva si può cogliere nell'attivazione di una *doppia* tensione negoziale, nei confronti di *entrambe* quelle logiche. Se da un lato il blog, la rivista on line, il sito autoriale o il profilo social, si configurano come inedite risorse per l'esercizio di una *autonomia* che però (come nelle "vecchie" riviste di carta, anche se non proprio nello stesso modo) non può e non vuole rinunciare ad un rapporto strutturale con i circuiti dell'editoria tradizionale; per altro verso l'iscrizione della propria azione nella nuova logica delle "comunità" attiva tutta una gamma di inedite esigenze di

⁹ G. Bortolotti, cit., pp. 35-37. Per una analisi più generale cfr G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Bari, Laterza, 2010 (in particolare il capitolo V, pos. Kindle 3493-4447).

controllo delle spinte anomiche che ne derivano, funzionali a ricostituire/rilanciare (a diversi livelli) la logica *differenziale* che era propria dell'idea novecentesca del letterario.

Quanto agli effetti che la Rete ha avuto sul «mondo della poesia», l'impressione è che (con una «evidente asimmetria» – è stato osservato – rispetto a quanto avviene in narrativa con fenomeni come il cosiddetto *transmedia storytelling*)¹⁰ sia soprattutto nell'area delle scritture «di ricerca» che la disponibilità a cogliere e sondare, in forme spesso disorientanti, le potenzialità critiche ed estetiche della situazione attuale, si è manifestata nel modo più acuto. A colpire è in particolare il modo in cui, in questi autori, il vario impiego dei diversi formati della presenza in rete interferisce con un gamma d'usi non meno intensi e inventivi dei più o meno “tradizionali” formati e circuiti del libro, attivando una mobilissima dinamica di riassetto complessivo (se non proprio di ribaltamento) non solo dei rapporti gerarchico/funzionali che si istituiscono fra “nuovi” e “vecchi” formati, ma anche – e soprattutto – della loro specifica forza modellizzante rispetto alle *forme* della scrittura.

Davvero emblematica, nella sua abnormità, è ad esempio la strategia perseguita da Marco Giovenale nella “messa in pubblico” della propria attività. Poeta e prosatore tecnicamente accortissimo (in una pluralità tipologica di forme variamente instabili), Giovenale è anche autore di installazioni audio/visuali, fotografie, poesie visive ed esperimenti di *asemic writing* (oltre che di scritture critico/teoriche, traduzioni, curatele). Tra i fondatori e redattori ad oggi più attivi del sito/blog collettivo GAMMM (vero *hub* di quest'area di scritture), è a vario titolo fra gli animatori di una quindicina di altri siti o riviste e di alcune collane di poesia. I suoi spazi personali in rete sono il blog *slowforward* e le varie pagine *differx* aperte su diverse piattaforme. Proprio sul suo blog è disponibile una bibliografia di tutta la sua attività dal 1996 ad oggi (ma in effetti continua solo dai primi anni zero), che occupa già qualcosa come una settantina di pagine: nella sola sezione “libri” (fra volumi

¹⁰ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, pp. 96-97.

maggiori, e-book, art-book, *plaquettes* e *micro-plaquettes*) i titoli sono quasi una sessantina, la sezione degli “sparsi” conta parecchie centinaia di voci, quella delle opere audio-visive supera il centinaio... Qualche anno fa, nell’introduzione ad un singolare librino intitolato *Tagli/tmesi* (La camera verde, 2013), in pratica una sintesi di questa bibliografia relativa al decennio 2002-2013, Giovenale rifletteva su un futuro «libro-di-libri comprensivo del percorso intero», immaginandolo nella forma di una «raggiera» in grado di ridurre ad unità questa proliferante nebulosa di «segmenti compossibili anche quando in conflitto reciproco perfino frontale». Ma in realtà, si capisce, un libro del genere (che corrisponde a un altro formato tipico del libro novecentesco: tutti i maggiori poeti del secolo scorso approdano, a un certo punto, a un libro fatto così) è nel suo caso pressoché impossibile, di certo inadeguato. L’unico collettore in grado di contenere (e dar forma a) un flusso produttivo così radicalmente post-novecentesco, non può che avere la struttura (e la logica) dell’ambiente che lo ha generato: quello di un illimitato data-base che, ben funzionale all’accumulo/archiviazione indefinita di materiali, comporta però anche il passaggio ad un modello di *fruizione*, e a un’idea di *opera*, di tipo nuovo: non fondati cioè sulla disponibilità di un organismo chiuso e completo da attraversare integralmente, ma sull’infinita accessibilità/interrogabilità di un’interfaccia per la navigazione par-ziale/discontinua fra i contenuti delle sue celle. Non solo: in un contesto simile, è la stessa carica centripeta del formato-libro come struttura modellizzante delle singole opere (e delle forme della scrittura) a perdere molti dei suoi tratti di funzionalità specifica, mutuando in parte quelli episodico/eventenziali del singolo link o (macro)post nella struttura aperta, a-gerarchica e virtualmente continua dell’ideale (ma neppure troppo) *blog* implementato dal suo autore.

In modo diverso, questo rapporto privilegiato con il formato-blog – come specifico spazio di presenza dell’opera e, ancor più, come ambiente che ne modella la struttura – assume tratti di peculiare rilievo nell’attività di Gherardo Bortolotti. Non si tratta solo di rilevare che le sue opere nascono di norma, concretamente, all’interno di una serie di specifici blog personali: anche se alla fine

approdano comunque, trovandovi la loro collocazione definitiva, in una serie di volumi. A contare è semmai che questo approdo non cancella né riassorbe il nesso (strutturale oltre e più che genetico) con il formato di partenza, la cui primaria forza modellizzante resta pienamente avvertibile. Quella di Bortolotti è una scrittura che si presenta segmentata in compatti blocchi-paragrafo, quasi sempre numerati (spesso con modalità apertamente discontinue), con un forte contrappunto tra effetti di serialità e sequenzialità, lacunosità e completezza, frammentarietà e coerenza. Singolarmente come nel loro insieme, i testi-tassello presentano una vistosa carica di “narratività” latente, tanto nell’ordine rappresentativo (per la varia presenza di tante strutture del “romanzesco”: personaggi, ambientazioni, schegge di micro-vicende, distesi “sommari” di pratiche o situazioni, quadri psicologico/introspezzivi, etc) quanto nell’ordine stilistico (con una prosa razionalmente articolata, dalle strutture ramificate e avvolgenti). Ma se “gli effetti di trama” generati dalle catene di ricorrenze al primo livello, nel libro, non coagulano mai in configurazioni davvero consistenti (dando semmai l’impressione di trovarsi di fronte ad un grande archivio danneggiato di schegge resocontistiche disperse, non più riconducibili ad un ordine), la fitta trama di echi/somiglianze percepibile fra schemi periodali, giunture sintattiche, giri fraseologici e clausole, instilla l’impressione di una scrittura a funzionamento quasi combinatorio, soggetta alla pressione di certi protocolli o routine immaginative, a infrastrutture forzosamente seriali/modulari (cui corrisponde l’esposizione dello stesso universo rappresentato ad una condizione di sostanziale serialità). Se ha bisogno di un orizzonte macrotestuale per prodursi, questo effetto-riverbero di sfondo determina una sorta di diversione nell’atteggiamento fruitivo di chi legge, legittimandolo ad un attraversamento stocastico/desultorio dello spazio testuale che il libro perimetra, ma non riesce a orientare. Nella sua prima opera (*Canopo*, Cepollaro E-dizioni, 2005)¹¹, questa dinamica si

¹¹ Tuttora disponibile nel suo originario formato e-book sul sito di Biagio Cepollaro (www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm): vero “incubatore”, in

estrofletteva addirittura nel singolare sistema di doppia numerazione cui erano sottoposti i tasselli. Mentre la seconda cifra evocava una numerazione progressiva lacunosa, un ordine logico-narrativo infranto e irrecuperabile, la prima li riportava a dieci serie tipologiche in ragione di minime *constraints* formali:¹² in tal modo sollecitando sì il lettore – anche e proprio per riconoscerli – ad altrettanti percorsi di lettura “alternativi” all’ordine lineare del libro; a loro volta latori, però, di una esperienza fruitiva a dominante, appunto, non sequenziale ma seriale. Ciò non toglie, beninteso, che queste *prose in prosa* qualcosa lo raccontino e soprattutto lo rappresentino, eccome: lo fanno però secondo una logica che in vari modi si oppone a quella propria del *libro*, anche se proprio del formato-libro sembrano aver bisogno per esprimere più intensamente la loro condizione “aliena”, per farcene sperimentare con più forza la carica critico/disorientante.

Si tratta di una tendenza che, declinata con modalità eterogenee, identifica forse la cifra più peculiare dell’atteggiamento con cui questi autori modulano il rapporto fra nuovi e vecchi formati di socializzazione del poetico. Nella stessa attività di Giovenale, come appunto in tanti altri, la forza modellizzante dei circuiti non-librari della rete convive però con una contrapposta, a prima vista, tensione alla valorizzazione intensiva del formato-libro come concretissimo ambiente entro il quale la poesia *continua* a manifestarsi. È sufficiente avere per le mani sillogi come, per dire, il suo *La casa esposta* (Le Lettere, 2007), o *Arco rovescio* di Giulio Marzaioli (Tielleci, 2014), o *Todestrib. Istruzioni sopra l’uso di certe morti* di Michele Zaffarano (Arcipelago, 2015), per percepire subito come la loro natura di serrati e molto inventivi *macrotesti* coinvolga in modo inedito anche aspetti paratestuali e materiali del libro. È l’effetto non solo della propensione diffusa all’interferenza “installativa” fra testi e elementi visuali (fotografie, modi della *mise en page*)

effetti, della presenza in Rete della poesia “di ricerca”.

¹² I numeri dall’1 al 6 distinguono i tasselli a seconda dell’uso delle persone pronominali; la serie 7 sembra riservata alle prose con soggetti impersonali e la 8 a quelle con terze persone oggettuali; nelle ultime due agiscono personaggi dotati del nome proprio di una “celebrità”, rappresentati all’imperfetto o al futuro).

ma anche di una serie di operazioni manipolatorie *del e sul* formato libro, che hanno conseguenze sui modi di adoperarli, di maneggiarli per e nel fruirli. Del libro di Giovenale, ad esempio, a colpire non è solo che la III sezione sia tutta occupata da fotografie che “documentano” (ma anche allegorizzano) l’esperienza biografica di perdita e «scasamento» che è al centro dell’opera fin dal titolo; ma anche il fatto che dopo la IV sezione (eponima) il lettore si imbatte in una classica pagina di *Note* con cui il libro *sembra* concludersi, per ricominciare però subito dopo, con una sorta di *bonus section* stampata, peraltro, con un corpo tipografico diverso (in accordo all’anomalia dei testi, prose in prosa costruite per lo più con varie tecniche di prelievo e montaggio di reperti verbali). In modo non troppo dissimile, l’opera di Marzaioli non solo è costruita come una serie binaria di riproduzioni di un “medesimo” testo e di una “medesima” immagine, fatte oggetto però, di volta in volta, di manipolazioni che ne elidono/permutano alcune parti (anche qui giocando su effetti di lacuna e sottrazione, pieni opachi e vuoti che si vedono, disponibilità e incompletezza): secondo una caratteristica strutturale della collana cui appartiene (*Benway series*, curata dallo stesso Marzaioli con Zaffarano e Mariangela Guatteri), il libro contiene anche una traduzione in inglese del testo, che si può leggere però solo voltandolo e capovolgendolo (sicché il volumetto non ha una “prima” e una “quarta” di copertina, ma due postazioni di avvio di un doppio percorso di lettura del medesimo, ma non proprio il medesimo, testo). Anche l’architettura dell’opera di Zaffarano gioca su questa idea strutturale di specularità (di rovesciamento, intransitività, *loop*): con la sua valenza allegorica rispetto ai rapporti fra reale e linguaggio, linguaggio e immagine, discorsi quotidianamente consumati/subiti e esteticamente manipolati/installati; e con la sua carica destabilizzante rispetto alla stessa forma-libro. E lo fa, da un lato, inframmezzando ai testi “poetici” (che ricombinano e rovesciano – sintatticamente e semanticamente – lacerti discorsivi) singole pagine che, sui due risvolti, presentano le riproduzioni speculari di una medesima fotografia (così che quasi ne vediamo *davvero* il soggetto, da davanti e da dietro); dall’altro con una copertina che presenta una superficie

riflettente, deputata a convocare *nel* libro, questa volta, niente meno che un'immagine del volto di chi legge.

Ora, nel Novecento l'attenzione marcata per gli aspetti materiali della confezione del libro (anche se quasi mai perseguita con un grado di consapevolezza e "autorialità" così forte) era stato un tratto tipico e distintivo del formato "plaquette", proprio in quanto formato distinto/concorrenziale rispetto al libro industriale. Quella che in operazioni di questo genere si può scorgere, allora, è una sorta di poetica/politica di diffusa "plaquetizzazione del formato-libro": che in forza di una sensibilità contaminatoria certo affinata, anche tecnicamente, dalla confidenza con i nuovi strumenti e ambienti digitali, produce oggetti che sono, ad un tempo, degli iper-libri (dei libri fortissimi, dei macrotesti installati in una forma-libro) ma un po' anche degli anti-libri (perché in vario modo tendono, diffrangono, allergizzano, i caratteri "standard" del formato-libro industriale e del nostro rapporto con esso).

Va da sé che, proprio in ragione delle esperienze di spaesamento in cui mira a coinvolgerci (e di cui non è difficile avvertire le valenze in senso lato etico/politiche), questo atteggiamento essenzialmente *installativo* – così decisivo del resto nell'informare le stesse pratiche testuali delle odierne scritture di ricerca – è difficilmente assumibile come il paradigma di processi o tendenze destinati a generalizzarsi. Anche se ispira operazioni capaci di cogliere in modi spesso suggestivi le potenzialità trasformative della situazione che stiamo vivendo.