

Saggi Biblion

Paolo Giovannetti

Prosa in prosa e dintorni
Otto scritti militanti, 2009-2021

BIBLION
edizioni

Volume realizzato con il contributo dell'Università IULM di Milano.

ISBN 978-88-3383-343-9

Prima edizione, giugno 2023

I diritti di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta senza il consenso dell'Editore.

©2023 Biblion Edizioni srl Milano

www.biblionedizioni.it

info@biblionedizioni.it

In copertina: Katie McNabb da UnSplash.

INDICE

- 9 *Premessa*
- 13 *Nota bibliografica*
- 15 APERTURA
- 17 1. Un decalogo aperto per la [poesia (prosa) in] prosa
- 25 SAGGI
- 27 2. La prima prefazione a *Prosa in prosa*. Dopo il sogno del ritmo: installazioni prosastiche della poesia
- 41 3. Uno sguardo d'insieme. La poesia senza verso
- 53 4. Ibridi a confronto. Prosa d'arte, prosa ritmica, poesia in prosa (per non parlare della prosa in prosa)
- 73 5. La seconda prefazione a *Prosa in prosa*. Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling
- 85 6. Quale futuro? Primi appunti per un manuale di metrica installativa

107	OUTRO
109	7. Sei voci per sei voci in prosa
113	APPENDICE. UN ANTENATO
115	8. La prosa dell' <i>Aspetto occidentale del vestito</i> di Giampiero Neri come contraddizione e <i>littéralité</i>
129	NOTA AL TESTO
139	BIBLIOGRAFIA
145	INDICE DEI NOMI

Premessa

Negli ultimi quattordici anni ho spesso scritto sul tema della prosa in prosa, e posso addirittura vantarmi di aver inaugurato io (con il saggio che qui si legge in seconda posizione) il libro dei sei autori italiani che a questa etichetta si sono legati. Scrivo subito i loro nomi, in quell'ordine alfabetico che peraltro nelle due edizioni del volume intitolato *Prosa in prosa* non è stato rispettato (*et pour cause*): Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos, Michele Zaffarano.

Non è una vera antologia, infatti, *Prosa in prosa*, non è un volume in cui si accostino estratti da opere preesistenti e li si mettano in serie seguendo un ordine anodino com'è appunto quello alfabetico; ma è un vero e proprio *libro* (stavo per aggiungere: *di poesia!*) scritto a più mani, molto compatto al suo interno, dotato di uno sviluppo necessario e nato da un'intenzione (ideologica? ideale? di poetica?) ben definita, anche se – certo – variamente declinata dai singoli autori. Sia chiaro, anche a spiegare la presente raccolta di saggi leggermente datati: rivendico quella mia partecipazione come uno

dei momenti più belli nella mia carriera di critico, di studioso, di persona impegnata a discorrere di letteratura e di poesia. Ero affascinato dalla determinazione con cui quei sei scrittori – di alcuni dei quali mi sentivo proprio amico – mettevano insieme il volume, cercando di dare un senso condiviso a certe loro esperienze di scrittura. Riesco persino a ricordare (nella primavera del 2009) una specie di riunione a casa mia, con Alessandro, Gherardo e Michele, in cui a un certo punto si propose di dare il titolo di *prosa in prosa* (riprendendo una coniazione di Jean-Marie Gleize) alla “cosa” che era in corso di progettazione. E insieme ricordo con grande piacere e gratitudine l’entusiasmo e la curiosità con cui Andrea Cortellessa “ci” ospitò nella collana «fuoriformato» da lui diretta; ma anche la bravura di Antonio Loreto che scrisse quella curiosa postfazione in cui dava torto a me, prefatore, trattando a modo suo la (improbabile, oso dire, seppur inevitabile) *querelle* poesia / prosa, che sicuramente non si chiuderà finché si discuterà di questi argomenti.

Quel libro è stato un cantiere che non prendeva le mosse da un progetto rigido, predeterminato, perché vi dominava una volontà di aggregazione e riflessione intorno a certi temi e forme che a tutti interessavano e che potevano essere interpretati in modi differenti, anche se non divergenti. Si parlerà soprattutto, in seguito, e sempre più spesso, di “scritture di ricerca”, con un eccesso di genericità (dal mio punto di vista); il futuro postfatore del libro nella sua seconda edizione, Gian Luca Picconi, insisterà benissimo sulla natura «non-assertiva» anche di quei testi; e di recente Andrea Cortellessa ha sottolineato il profilo iconotestuale del volume, cogliendone la capacità anticipatrice. Nel 2009, a mio avviso, prevaleva il bisogno di esplorare domini che all’estero erano stati già attraversati (il *new sentence*, il *littéralisme*, il *flarf*, ecc.) e

che invece da noi erano pressoché sconosciuti. Parlare di una forma prosastica che si manifesta in prosa era – anche – un modo per dire il loro (nostro) essere collocati in un luogo anomalo interamente da scoprire.

Tutto ciò consideravo e considero affascinante, coinvolgente, esaltante, perché quel grumo di intenzioni che abbiamo detto “prosa in prosa” mi sembrava e sembra in grado di incoraggiare modi di scrivere adeguati al nostro tempo, utili a viverci dentro, a capirlo e combatterlo; ma adeguati anche a un tipo di esperienza estetica, altrettanto storica, in cui si manifestino emozioni persino gioiose. Perché non ballare – insomma – al ritmo di una prosa in prosa? perché non udirne con piacere l’antiritmo, gli eccessi di desublimazione? Sentivo – all’inizio oscuramente – che lì stava accadendo qualcosa di indispensabile; che di certe esperienze dovevamo nutrirci e che eravamo stati invitati ad aggiornarci un po’ tutti; perché prosa in prosa ci avrebbe aiutato ad abitare meglio la letteratura – e non solo.

Insisto su questa serie di aspetti, per sottolineare un fatto, ormai forse sin troppo chiaro: Paolo Giovannetti, io, era un critico che si metteva con discrezione al servizio di un gruppo di “giovani” scrittori che stimava, ma che sentiva *più avanti* di lui, più addentro a una serie di questioni da lui fin lì solo sfiorate. A partire da quell’avvio del 2009, in altri termini, avevo un compito di ricerca da svolgere e per sei mesi o poco più ho lavorato per cercare di “ambientare” in Italia questioni elaborate altrove, con linguaggi a volte non così agevolmente traducibili nel birignao critico nostrano. Un solo esempio, per capirci. Vedo oggi che Ron Silliman si presenta come «*language sculptor*», e vi sfido – ripeto: oggi – a parlare di «scultori del linguaggio» senza fare infinite precisazioni storico-critiche!

Dopo un quarantennio di attività critica, sono sempre più convinto che le opere *hanno sempre ragione*, non possono non aver ragione; e che il critico non deve fare altro che avvicinarsi a quella ragione, a quelle ragioni, spesso fallendo, ma anche sapendo che il suo fallimento – spiacevole, doloroso, a volte ridicolo – serve a qualcosa. Ho detto “opere”, e non “autori” (si sarà notato), e spero che la mia omissione parli al buon intenditore. Sono un inguaribile testualista, e nel mio modo di concepire la letteratura, l’opera è semmai sempre sbilanciata all’esterno, verso la ricezione – e non all’interno, verso l’autorialità, l’*intentio auctoris*.

Ma lasciamo perdere: questa deve essere solo una premessa. Ho raccolto otto miei contributi alla prosa in prosa – variamente fallimentari –, a testimonianza del mio lavoro militante in questa arena. A tal punto militante che in un paio di casi mi sono persino lasciato andare a una specie di imitazione o emulazione, a un lavoro con la forma che scimmietta certi meravigliosi cataloghi prodotti da alcuni dei miei compagni di viaggio. Nel 2018, mi arrischiai addirittura a performare, durante un convegno, un dissennato testo che permutava a colpi di *retrogradatio* quanto qui si legge al punto 1. Non sono nemmeno sicuro di aver conservato quella mia prosa in prosa (ma davvero era tale?) nella sua forma ultima, che peraltro si presentava come un file.pptx, in quanto tale irriproducibile nel presente supporto (le avessi ancora, sarebbe dispendioso e ridicolo riprodurre le mie brutte slide). E possiamo dunque serenamente dimenticarla, quell’intemperanza di cinque anni fa.

Insomma, ribadito il mio grazie ai bravissimi sei del 2009 e al loro, nostro lungimirante editore, la parola passa al lettore. Quello che avevo da dire l’ho detto. Adesso – appunto – scendo, buon proseguimento.

Nota bibliografica

Gli otto saggi qui riuniti sono editi. Le modificazioni introdotte riguardano quasi soltanto i rinvii bibliografici, che sono stati sfoltiti e uniformati nell'unica *Nota al testo*. Eccezionalmente (in non più di quattro casi), ho inserito integrazioni di poco peso, a chiarimento di passi in origine forse troppo ambigui.

Gli estremi delle sedi originali sono i seguenti:

1. *Un decalogo aperto per la [poesia (prosa) in] prosa*, «L'Ulisse», 21 (2018), pp. 133-135;

2. *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 5-17;

3. *La poesia senza verso*, «L'Ulisse», 13 (2010), pp. 13-17, che riprendeva P. Giovannetti – G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 301-307;

4. *Prosa d'arte, prosa ritmica, poesia in prosa (per non parlare della prosa in prosa)*, in L. Donghi – E. Enrile – G. Ghersi (a cura di), *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 23-38;

5. *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, seconda edizione, Tic, Roma 2020, pp. 5-10;

6. *Primi appunti per un manuale di metrica installativa*, in G. Bonifacino, S. Giorgino, C. Santoli (a cura di), *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Lucio Giannone*, La scuola di Pitagora, Napoli 2022, pp. 1055-1075;

7. *Sei voci per sei voci in prosa*, «Bina», 80 (16 novembre 2009), s. i. p.;

8. *La prosa dell'Aspetto occidentale del vestito come contraddizione e littéralité*, in D. Savio (a cura di), *Una macchina per pensare. Giampiero Neri prima e dopo Teatro naturale*, Interlinea, Novara 2018, pp. 77-87.

APERTURA

1. *Un decalogo aperto per la [poesia (prosa) in] prosa*

1. Nei sistemi letterari in cui vige la distinzione tra verso e prosa, l'elemento variabile è sempre la prosa. Il fatto che le prassi di scrittura abbiano nel tempo relegato ai margini la produzione in verso non deve impedirci di cogliere la subordinazione della prosa al verso. Si tratta quasi di un dato antropologico, primario. La prosa si definisce su uno sfondo di produzioni versificate, e interagisce con esse. Occupa uno spazio i cui confini sono inizialmente quelli del verso, delle pratiche linguistiche ritmicamente codificate. Ancora oggi un fenomeno del genere persiste, pur se in un ambito infinitamente più ristretto. Lo spazio è quello della *poesia*, da taluni detta *poesia lirica*, da altri nominato come *post-poesia* (non senza utili riferimenti al postmoderno). Da quando, sul finire del XVII secolo, in particolare in Francia, si è immaginata la possibilità di scrivere poemi epici in prosa, la modernità letteraria e poi la postmodernità hanno “cercato” uno spazio per una prosa sentita come integrazione o, più spesso, disturbo del sistema in versi.

La prosa come non-verso, strutturalmente (e storicamente) motivato. Morti o moribondi i tanti “generi” versificati (a partire dall’epica), l’unico macro-genere poetico d’oggi tiene ben vivo il problema. Il verso è tutto, anche quando non lo vediamo?

2. Jean-Marie Gleize e i suoi seguaci ci insegnano almeno due cose paradossali, e tuttavia preziosissime. 1. La prosa in prosa non pensa più se stessa in un dominio che coincide con quello della poesia, però non può fare a meno di manifestarsi per rapporto a quel dominio. 2. La *littéralité* che il pensiero “post-poetico” difende, cancella una retorica (quella simbolista, metaforica e derealizzante) rischiando di instaurarne un’altra (metonimica, oggettuale, realista). In entrambi i casi, si prospetta qualcosa come un doppio legame: essere dentro e fuori contemporaneamente. Dentro, perché il tuo orizzonte di riferimento è sempre quello (la “poesia”); fuori, perché ormai stai forzando tutto – tutto il sistema – verso altre direzioni.

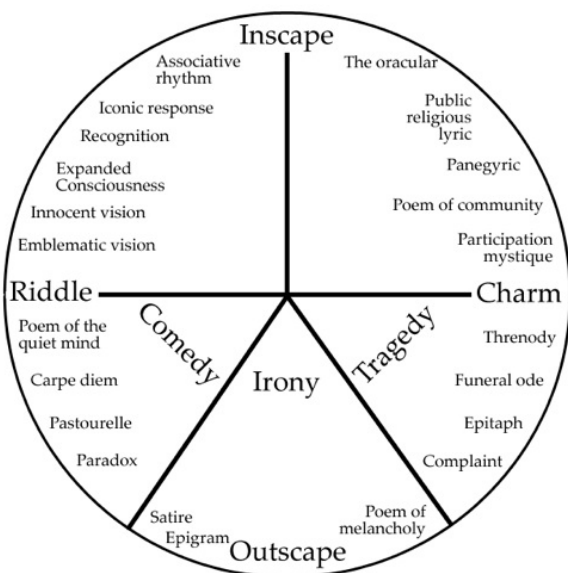
3. La poesia in prosa blandiva una pigrizia, ma scatenava un istinto meta-letterario. Perché faticare a scrivere con i versi quando i versi potevano essere sostituiti da una prosa, tutto sommato più facile da produrre? Ma anche: perché pensare che quella prosa fosse *solo* prosa, visto che sotto, cifrata, c’era una poesia, più esattamente c’era una poesia – persino un poema – in verso?

Il *fake* letterario più clamoroso della tradizione occidentale nasce qui. Quanto era bello credere che la filigrana delle prose di Ossian restituisse originali gaelici (per definizione illeggibili) su cui fantasticare, mentre comunque si assaporava l’agevole (e un po’ filisteo) prosa del signor James Macpherson! Ossian, *livre de chevet* di Napoleone.

4. Pochi poeti italiani contemporanei hanno palesato una coscienza così piena dell'“autonomia del significante” metrico paragonabile a quella messa in campo da Toti Scialoja. In certi momenti si ha quasi l'impressione che il suo gioco ritmico ci avvicini ad archetipi antecedenti la storia della metrica (italiana) “come l'abbiamo conosciuta”: trochei allo stato puro, settenari finalmente liberati dal giogo dell'endecasillabo, rime che proliferano *iuxta propria principia*. È un'impressione, certo, un *effetto di senso*, di senso metrico. Ma un effetto vividissimo, che ha abbagliato tanti critici. Nell'apprendistato poetico di Scialoja vi è un'intensa pratica della poesia in prosa: il suo *I segni della corda*, totalmente prosastico (ma uscito in una collana di poesia), è del 1952, ed è (stato considerato) un piccolo capolavoro.

Viceversa, grandi capolavori della poesia in prosa italiana hanno scritto Giuseppe Ungaretti (nell'*Allegria*) e Eugenio Montale (nella *Bufera*), entrambi irriducibili avversari della poesia in prosa istituzionale. Che negli anni Venti e Trenta si chiamava “elzeviro”, “pesce rosso”, “capitolo” ecc.

5. Nel sistema tipologico di Northrop Frye, *riddle* (l'indovinello) si oppone a *charm* (l'incanto). Voltate questa pagina. Anche le forme della poesia (e prosa) in prosa possono collocarsi nello spazio che quest'asse segnala. Innocenza e rivelazione, la sordina di pochi suoni e la retorica della trenodia... Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, Francis Ponge e Arno Schmidt, Andrea Inglese e Valerio Magrelli. La lista è apertissima. Curiosamente, però (si noti): se dalla parte di Baudelaire la tipografia (i segni neri della pagina scritta) la vince, dalla parte di Rimbaud fa capolino l'oralità.



6. Una prosa è tale se è *scritta* (stampata, messa su schermo, impaginata) come una prosa; un verso è tale anche (e soprattutto) se è *detto* come un verso, se “suona” come un verso. Ma se una prosa suona come un verso e un verso si nasconde dietro una prosa, le cose cambiano assai. Benvenuti nella modernità! Qui, buona parte dei versi ha una motivazione eminentemente visiva (“tipografica”) e non poche prose nascondono ritmi e forse versi (oggi, questo accade spesso nel rap).

Nella scrittura “post-poetica” la contrapposizione – verso/prosa – in gioco sta perdendo di senso? Sì, forse: ma cento anni fa questo era già l’orizzonte di uno scrittore populista come Piero Jahier. Pericolose convergenze dell’antiletteratura e dell’antipolitica. Cos’è “moderno”, dunque?

7. Nel post-poetico (che poi è anche un po' post-moderno – ribadiamo), l'ibrido trionfarebbe. E il testo si concilierebbe con l'icona, facendosi iconotesto, e accettando anzi di introiettare l'icona. Le parole si metamorfosano in immagini. Concretismo di molta poesia d'oggi. Non leggiamo testi, li guardiamo, allestiti come sono entro una galleria di reperti visivi, di cui è responsabile non un autore, bensì un curatore-espositore.

Ma l'era del post-poetico è anche l'era della grande regressione, del recupero dell'oralità come mito originario, fondativo. La performance viene riscoperta, e a uno stato tanto puro da aver propiziato un'altra pratica: quella della poesia all'improvviso. Il *free style*, per dirla con i rapper.

8. Qual è il suono del computer su cui scrivo la mia prosa in prosa, la mia poesia in prosa, i miei versi "modernisti"? A quale nodo della Rete mi connetto? Dove mi colloco, dove si colloca il mio corpo? Qual è l'emozione sinestetica dell'universo digitale? Patchwork o realtà aumentata, ipermedialità o immersività?

Per stare dalla parte del patchwork, la prosa in prosa e la poesia post-poetica si riallacciano al nominalismo delle avanguardie storiche, a Marcel Duchamp. Ma anche a Baudelaire. Quello che hai di fronte non manifesta solo se stesso, ma ha bisogno di un'integrazione concettuale per essere colto. E la prima integrazione è che – sappilo – io ambisco a uno statuto diverso da quello a cui ontologicamente mi ascriverei. Questa parola è un oggetto, questo oggetto è una parola. Questa non è una prosa.

9. Dilemma del mediologo: questo *io* che si finge libero dentro le reti della Rete costruisce un senso o lo smantella? La risultante delle interazioni è solo un brusio indistinto, massimamente entropico? Oppure qualcosa di costruttivo accade, e anche le comunità prendono forma?

In altri termini: la prosa in prosa, colludendo con l'accumulo anodino di sensi di Internet, ne fornisce il rispecchiamento più fedele e "realista", più – appunto – *letterale*.

Dilemma dell'estetologo: è giusto godere di tutto ciò? L'esperienza estetica si è schiacciata per sempre sulla conoscenza e sulla politica? Ballereste al ritmo di una prosa in prosa? Se non sapremo rispondere di sì a quest'ultima domanda, tutto sarà perduto.

10. Nei sistemi letterari in cui vige la distinzione tra verso e prosa, l'elemento variabile è sempre il verso. La prosa del racconto, la sua capacità di dislocare altrimenti il soggetto dell'enunciazione, di trasformarlo in un *sé*, è la vera posta in gioco. Storicamente, la mimesi è un accadimento soprattutto della prosa, un suo effetto di senso, perché è la prosa che ha dato origine al vero dispositivo narrativo, tanto della modernità quanto della postmodernità: cioè, come tutti sanno, il romanzo. Contrariamente a ciò che dichiarano certe teorie basate su una superstizione simmetrizzante, il romanzo in versi o non esiste o è tutt'altra cosa rispetto al romanzo in prosa. Assimilare l'epos al romanzo è un grosso rischio (che va corso, peraltro). Il medium prosa con gli effetti narrativi che è in grado di eccitare (la psiconarrazione, la descrizione, il dialogo "realistico", il discorso indiretto libero protratto...) ci ha spinti a leggere retrospettivamente le ricadute narrative dell'epos. Il nuovo medium ri-media l'antico e lo legge alla luce dei propri principi. Si può consumare un'epica alla stre-

gua di un romanzo: si può prosaicizzarla (non prosificarla, comunque) scoprendovi il familiare al di sotto dell'alieno. Dentro il verso narrativo, il lettore romantico e modernista ha riconosciuto il realismo della prosa. Achille, Ulisse, Enea si sono arrotondati alla stregua di personaggi di romanzo storico, venendo a patti con Ivanhoe, Renzo Tramaglino, Julien Sorel. Hanno mostrato una psicologia e un'interiorità che sono proprie dell'universo cangiante della prosa, della sua capacità di coinvolgere il lettore in uno *storyworld* illusionistico.

Il verso come non-prosa, strutturalmente (e storicamente) motivata. L'unico macro-genere narrativo d'oggi diviene l'interpretante anche della poesia, o post-poesia che sia. La poesia letta come uno storytelling entro cui appunto le regole della prosa (narrativa) si manifestano in modo blandamente tautologico. La prosa è tutto, anche quando non la vediamo?

[11. György Lukács e Michail Bachtin, e i loro seguaci, ci insegnano due cose paradossali e tuttavia preziosissime: (...)].

SAGGI

2. *La prima prefazione a Prosa in prosa. Dopo il sogno del ritmo: installazioni prosastiche della poesia*

Con un libro di prose non molto dissimili da quelle antologizzate nel presente volume, *Tecniche di basso livello*, nel luglio 2009 Gherardo Bortolotti entrava a far parte della cinquina di finalisti del premio Stephen Dedalus, sezione «altre scritture» – una sezione di confine a cui afferiscono opere di incerta collocazione generica, per lo più comunque caratterizzate da forme anomale di prosa saggistica (il libro forse più noto del gruppo è *Il corpo del capo* di Marco Belpoliti). In Francia o negli Stati Uniti, ma certo in molte altre parti dell'universo *global*, *Tecniche di basso livello* verrebbe ritenuto poesia *tout court*. Anzi, per dirla tutta e per prendere nettamente posizione: il volume di Bortolotti e questo che state leggendo ora *sono libri di poesia*. Ad essi sembra attualmente mancare un orizzonte delle attese, delle attese critiche intanto, capace di giustificarne la natura di «poesia del dopo-la-poesia»: che qui si è scelto di battezzare con il sintagma *prosa in prosa*.

Sia chiaro, se c'è una provocazione in gioco, viene da molto lontano. Di prosa in prosa parla ormai da anni il poeta e critico francese Jean-Marie Gleize, che è ritornato più volte a trattarne, rendendo la nozione non solo comprensibile, ma ormai quasi ovvia. L'operazione per lui è risultata più agevole perché la tradizione francese con cui si confronta gli permette con maggior naturalezza – con un minor tasso di provocazione – di trascorrere dal contesto del *poème en prose* a quello della *prose en prose*, compiendo un passo che è implicato nelle origini, nell'ossimorica eredità di una lunga serie scritturale. Per intenderci meglio, sarebbe forse sufficiente riflettere oggi su quello che Tzvetan Todorov una quarantina d'anni fa, in un saggio sulla «poesia senza il verso» contenuto in *Les genres du discours*, definiva «stile presentativo» – contrapposto a qualcosa di «rappresentativo» – come caratteristica primaria della poesia in prosa di Rimbaud. Todorov pensava alla capacità di certi testi di fare un uso – diciamo – intransitivo del significato oltre che del significante, di ridurre la lingua a un *grado zero della connotazione*, spogliandola di ogni possibilità di dire altro dal proprio organizzarsi in catene metonimiche. *In nuce*, in quel saggio è presente una sollecitazione che una parte notevole della poesia francese d'oggi ha fatto propria alla ricerca di nuove forme, libere dalle tutele di un recente passato.

Libere – dico – dalla poesia in prosa: innanzi tutto dal *continuum* modulante che ha i suoi capostipiti nella coppia Aloysius Bertrand / Charles Baudelaire. Tra l'infinito numero di osservazioni che su questo genere sono state fatte, a me sembra che due in particolare aiutino a capire che cosa veramente è stata, e in parte certamente ancora è, la poesia in prosa, in quanto retaggio non solo francese ma comune al panorama della *Weltliteratur*. La prima è sempre di Todorov: e

consiste nel suggerimento, solo apparentemente perfido, secondo il quale Baudelaire «av[eva] ricavato la tematica e la struttura dei nove decimi di questi testi dal nome del genere», e comunque che contenuti e forme della sua particolarissima innovazione derivavano da una sorta di scommessa sul motivo «della dualità, del contrasto, della contrapposizione». La seconda, più criptica, è di Ron Silliman, acutissimo artefice di una poetica del *New Sentence*, della «nuova frase», che – come vedremo – è un riferimento importante per il dominio che vogliamo perimetrare. Ora, Silliman dichiara che con Baudelaire la cultura francese (traduco) «intravide, anche se per un breve periodo e in modo incompleto, la possibilità di un esercizio che, transcendendo le costrizioni della scrittura, avrebbe permesso il percorso a ritroso dalla *parole* alla *langue*». Come se insomma soprattutto in Francia fosse stato possibile un superamento del genere lirico – ormai divenuto parodia di se stesso nelle sue forme versificate – da parte di una *parole* scritta capace di suggerire il codice, la *langue* della poesia, pur *in absentia* di quest'ultima. In parole povere, il discorso non versificato è in grado di produrre una norma, provvisoria ma riconoscibile, perché definita sullo sfondo di un'esigenza di lirismo. La prosa che cresce su se stessa si codifica come poesia in prosa.

Il *poème en prose* sarebbe stato un vero e proprio meta-genere, evocatore della propria identità virtuale attraverso un atto nominalistico, una sublimazione delle parvenze che lo costituiscono. In questo modo, la sua fisionomia ha costituito una mina vagante nel sistema dei generi letterari, ai confini del poetico e del narrativo, del saggistico e dell'aforistico. E in anni anche recenti si è potuto parlarne in termini, certo eccessivi ed enfatici, di «sfiguramento del linguaggio poetico», nonché di una «tradizione della sovversione»; e,

davvero non per caso, da parte di donne, attratte dalla natura mutante, trans-generica, della poesia in prosa, che sarebbe in grado di dire il *gender* attraverso il *genre*, di praticare un'«estetica dell'inclusione» motivata dalla stessa origine ossimorica del gesto baudelairiano.

Ecco, quanto Gleize battezza «prose en prose» – e insieme quanto in Italia, oggi, quest'opera collettiva cerca di esemplificare – rappresenta l'estrema propaggine di quella tradizione, ma anche la sua metamorfosi in alcunché di nuovo. A segnalare una difficoltà anche linguistica, contribuisce un punto nodale dei molti ragionamenti di Gleize, che infatti spesso si avvale di una parola quasi intraducibile in italiano: *littéralité*. La prosa in prosa pratica la *littéralité* in due accezioni, solo una delle quali coincide con ciò che *lettera* e *letterale* significano nella nostra lingua. In primo luogo, il lessema nega ogni trascendenza, suggerisce quanto si dà come non-simbolo, non-figura, anti-connotazione in definitiva. E fin qui c'intendiamo con facilità. Ma, in secondo luogo, *littéralité* contesta la sonorità della parola, la sua possibilità, per dirla con Gabriele Frasca, di essere masticata e rimasticata. «Littéral» è anche un testo che non suona e che gioca tutte le sue possibilità in un bianco/nero integralmente, disperatamente gutenberghiano.

«Da sempre penso a Rimbaud come a un non-vedente». L'*A* del sonetto delle vocali è nera, l'alfabeto comincia cioè dalla negazione del colore; «le immagini nascono nel nero, polvere nera, inchiostro, tutti i fuochi spenti». E forse non è per un caso se uno dei pochi veri antecedenti italiani riconosciuti dai poeti qui antologizzati (Andrea Inglese in questo senso è stato esplicito) si sia ribattezzato con *quel* nome, da Pontiggia che era; e, soprattutto, abbia inaugurato la sua

carriera poetica con questi due paragrafi prosastici, fin troppo espliciti:

Cosa è stato di quei piccoli segni, neri, immagine e somiglianza di un impegno continuo?

In una stretta compagnia dimorano a forma di malinconici simboli, privi di vita.

Per Gleize prosa in prosa è dunque una forma di desublimazione che si muove ad «altezza zero», avendo rinunciato – parrebbe – anche a quell’impresa disperata ma sempre rilanciata che era stato il confronto diretto con le *cose*, secondo il noto progetto di Francis Ponge. Anche se, beninteso, senza il pongiano disincanto, il suo costante impegno a *désaffubler* (altra parola intraducibile: qualcosa come “smascherare” ma anche “rendere più seria”) la letteratura, non sarebbe pensabile la nuova generazione di poeti che nella prosa in prosa si riconosce.

Insomma, se nella poesia in prosa la “trascendenza” di genere era un vincolo fondante che motivava l’instabilità polemica della serie testuale, nella prosa in prosa l’orizzontalità di un discorso, di una parola che si limita a esserci, a *continuare a esserci* (i legami con un certo Beckett sono evidenti), finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può più agevolmente attingere. A questa resa consapevole affida la propria paradossale forza.

Anche perché, a dare un senso particolarmente affilato a un simile tipo d’operazione, contribuiscono almeno due altre specie d’esperienza poetica, forse ancora meno conosciute in Italia. In primo luogo, penso alla tradizione del *New Sentence* americano, ma anche della *Language Poetry* (e si è parlato

anche di *Poet's Prose* e di *New Prose*). Nel libro di Silliman già ricordato, viene argomentata la genesi di un nuovo tipo di poesia in prosa, soprattutto nordamericana, che oltre a negare gli antecedenti francesi ha fatto piazza pulita dell'onda lunga del modernismo laggiù esauritosi con l'opera di Charles Olson. Il *New Sentence*, in breve, si occupa anch'esso delle relazioni eminentemente orizzontali della lingua, in una prospettiva transfrastica e testualista: si tratta di interrogarsi intorno a come cresca il senso quando sono accostati periodi il più possibile slegati fra loro, il meno sillogisticamente conseguenti. L'obiettivo, non diverso all'apparenza da quello di Gleize, è attirare l'attenzione del lettore su certe unità primarie, il periodo e le sue parti, che infatti svolgono un ruolo comparabile a quello della versificazione.

Può colpire l'enfasi con cui è perseguita una simile «frammentazione schizofrenica» (il concetto è solitamente applicato all'opera di John Ashbery) interamente fondata sulla manipolazione delle unità logiche del discorso. L'impressione è che alcune ragioni interne alla prosodia “naturale” della lingua inglese spingano in questa direzione. Una sessantina abbondante di anni fa era stato notato che in inglese la dissimilazione tra verso e prosa risulta più ardua, per la ragione molto banale che la metrica inglese sfrutta maggiormente risorse insite nella lingua, e che in qualsiasi prosa poco formalizzata è facile udire ritmi (giambi, anapesti, ecc.) non diversi da quelli che si ritrovano nel verso. È anche a causa di ciò – credo – che per lungo tempo inglesi e americani si sono dimostrati poco sensibili alla poesia in prosa. Per loro, gli slogamenti del *New Sentence* servono a introdurre un ritmo diverso da quello spontaneo, ad annullare ogni forma di ingenuità, di “naturalità” ritmica. Con esiti addirittura epocali.

Come Fredric Jameson ci ha insegnato nel suo libro forse più noto, una sintassi prosastica disarticolata quale si manifesta in

Viviamo nel terzo mondo a partire dal sole. Numero tre.

Nessuno ci dice cosa fare.

La gente che ci ha insegnato a contare è stata molto gentile.

È sempre tempo di partire.

Se piove, o hai il tuo ombrello o non ce l'hai.

[...]

esemplifica una forma di *écriture* quasi paradigmaticamente postmoderna.

La seconda esperienza che dobbiamo tener presente, in questo caso almeno in parte trasversale tra Francia e Stati Uniti, è quella che genericamente viene ricondotta al *cut-up*, all'innesto e alla varia gestione – irrispettosa e libera – di testi preesistenti. Attenzione, però: sarebbe sbagliato ricondurre a parametri già noti il montaggio o l'interpolazione attivi nel 2000: in Italia, soprattutto a quanto aveva realizzato un poeta come Nanni Balestrini, e negli Stati Uniti all'opera di William Burroughs. I sei autori di *Prosa in prosa* sono molto legati alle idee, intanto, di Christophe Hanna, che nel suo *Poésie action directe* ha sistematicamente illustrato una teoria «condizionalista» della poesia. In estrema sintesi, è sua opinione che oggi sia necessario prendere atto della vera e propria confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura, non importa se letteraria o non letteraria, per lavorare politicamente al loro interno e produrre effetti che sono definiti «virali» o «spin». Il dato che a me pare nuovo è la tendenza “mimetica”, “camaleontica” a cui Hanna vede costretta la scrittura: lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza,

la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso, costringono il poeta ad assecondare i codici esistenti per cercare di introdurre momenti di destabilizzazione. Il montaggio, in questo senso, si configura come una *ricerca* di e nei testi, un movimento attivo entro condizioni di scrittura in atto, che solo in parte sono rimesse in discussione. E infatti tra i maestri della prosa in prosa c'è K. Silem Mohammad, che parla di «sought objects», di oggetti appunto non *trouvés* ma *cherchés*, e lavora con le schermate che nel suo browser vengono generate tramite ricerche di Google. In qualche modo allegorizzando la *quest* per antonomasia della mondializzazione, Mohammad riusa cioè *come testi poetici* le sequenze di parole che la Rete, in automatico, gli restituisce.

Ecco. Dietro *Prosa in prosa* agisce un pensiero poetico vivacissimo. I sei autori lo stanno diffondendo in Italia, in particolare attraverso l'associazione – il luogo di Internet – chiamata GAMMM (<gammm.org>), che crea legami con chi lavora in questi ambiti, fa circolare interventi, pubblica *e-books* e cura meritorie traduzioni. Un pensiero sì, e tutt'altro che debole – come s'è visto. Non sarebbe però corretto chiedere a chi avvicina questo libro di sentirsi tenuto a “concettualizzare” rigorosamente il proprio atto di lettura. E non tanto perché, almeno secondo Hanna, non si sfugge alla «lettura idiota» che tutti ci riguarda, e «una poesia-virus è leggibile [solo] secondo i codici in vigore». Osservazione, questa, su cui peraltro dovremo tornare appunto per ribadire la condizione orizzontale, sintagmatica, dei testi, ma anche per suggerire una loro possibile reversibilità. Piuttosto, si vorrebbe chiedere a chi entra in queste pagine di apprezzare il valore innanzitutto materialistico, direi proprio carnale, in qualche caso perfino scomposto e gesticolante, che le ma-

nipolazioni testuali hanno propiziato. Tanto più che, forse imprevedibilmente, in gioco ci sono strategie divaricate. Se i *Prati* di Andrea Inglese possono persino sembrare micro-racconti, *short short-stories*, vicini ai *Sillabari* di Parise, a *Centuria* di Manganelli e a quanto fa oggi, a mio avviso magnificamente, Tiziano Rossi (ma Inglese ha in mente credo soprattutto «l'herbe élémentarité-alimentarité» di Francis Ponge), in certe pagine di Marco Giovenale l'estrema frantumazione del dettato, i reperti della lingua ritornata brutta, finiscono per suggerire una trama di nuovi e alieni versi, dal ritmo sì muto e visivo, che tuttavia almeno un po' sollecitano la voce. Al contrario, la *Wunderkammer* di Michele Zaffarano spiazza l'italiano narrativo e saggistico "alto" mettendone in crisi la coesione primaria e costringendo un lettore spaesato a fare i conti con una coreferenza allusa e frustrata (cui corrisponde il ronron di suoni indesiderati; chessò: «Un senso negato, un senso relegato, perpetuamente predato»); laddove la pratica di Bortolotti, ostentatamente aforistica, mimetica di un ordine presupposto, di un catalogo tuttavia inesauribile, scommette sulla possibilità che il "periodo" diventi misura di se stesso, eventualmente nel grottesco di certe fanfaronate (il)logiche esibite nella serie di *Canopi*. Così, le strategie volta per volta compatte e molto coerenti che scandiscono l'*Antologia* di Alessandro Broggi (da un massimo di narratività "esterna" convulsa e caotica, a un massimo di enunciazione "interna", in prima persona, che strania l'identico di iterate *Nuove situazioni* da rotocalco: «Mio fratello praticava arti marziali, i muri della sua camera erano tappezzati di poster di Bruce Lee. Mi prendeva a pugni e mi pestava di continuo. Ho molta dimestichezza con un certo tipo di violenza») si confrontano con l'eterogeneità irriducibile delle *Lettere nere* (appunto!) di Andrea Raos, in cui, eccezionalmente, è possibile

trovare versi anche visivi, e dove il corpo a corpo con la prosa giornalistica si fa esplicito punto di partenza per – mi sembra – variazioni quasi-narrative, con un evidente amplissimo scarto tra la “situazione” e la relativa “dizione” (sino a effetti di falsetto: «ma non dimentico chi *sono*, non resto ebbro di rugiada né rendo grazie al *suono* che mi prende [...]») – di nuovo con rime, diciamo, primitive).

Eppure, al di là di alcune differenze esteriori, e anche al di là delle ascendenze culturali comuni, le prose variamente scoronate dei sei autori rispecchiano un’idea di letteratura singolarmente compatta. In breve, e in modo quasi brutale: questa è una poesia vitalissima, persino combattiva e polemica, la cui *silenziosità* intrinseca, costitutiva, forse supera quella dei suoi modelli. I segni neri, le lettere disanimate che danno forma linearmente ai testi non solo negano il differente ritmo che per miracolo “altrove” sgorgherà (tale è il modello classico della poesia in prosa), né scommettono su quegli artifici che dentro la prosa possono ricostituire la babele polimetrica del verso (come nel frammentismo, in Italia, della «Voce» o come è accaduto negli Stati Uniti con le poetiche associative di Robert Bly), ma sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria. Se in un Gleize, poniamo, la scrittura al buio, l’opaco della lingua continuano a sollecitare una significazione ampia e architettonicamente complessa, persino romanzesca, qui il gioco si restringe di molto, retrocede alle origini se del caso grammaticali, testuali, del discorso. A contare è il significato meramente relazionale, l’ascetica denotazione, insieme ai meccanismi che regolano l’articolazione meccanica dei segni. Al limite – questo è il caso tipicamente di Giovenale, come dicevo («vuole viaggiare e rendersi utile, | vuole passare nel

corridoio, | è appena passato, | è molto gentile | e aiuta la signora bionda âgée a ‘salirÈ la valigia, | il fiume che il treno taglia è molto impetuoso») –, al limite còpita che la lingua frantumata e rimontata suggerisca da sé misteriose cadenze e nuove metriche «a fisarmonica». E tale *trovare* inediti ritmi – sia detto per inciso – è uno degli intenti del *flarf* teorizzato da Silem Mohammad. I brandelli di realtà che la pagina convoca mettono in moto il senso, e insieme ad esso il prosodico.

Dunque: l’esito gutenberghiano e privo di profondità rimarca la distanza abissale di queste scritture dall’altra esperienza “di ricerca” ricca di risultati importanti, attiva oggi in Italia. Penso all’opera di Gabriele Frasca. Se per lui – secondo un imperativo adorniano – le forme ereditate, la metrica soprattutto, devono essere lasciate allo stato fluido per dar forma alla lingua, per mettere le orecchie alla pagina, producendo gli effetti di senso sonoro, latamente sinestetici, che le parole abbandonate a se stesse non possono avere, per chi pratica la prosa in prosa è la lingua che deve essere messa nelle condizioni di attivarsi, è la sua autonoma iniziativa a determinare la possibilità di una scansione del tutto imminente, capace di ammutolire e di ridurre alla «facies ippocratica» dei grafemi il troppo di suono – il troppo di simbolo – che occupa il mondo. Là c’è una poetica dell’ingegnosità meccanica, barocca, metaforica, una poetica della voce moltiplicata dall’elettronico, al limite persino dello *streaming* televisivo o della multimedialità della Rete; qui, ci sono le doti della *brevitas*, dell’ellissi, della sineddoche, i non detti della cinematografia, il senso che si costruisce attraverso il montaggio. E Frasca, non per caso, compone *prose in verso* (tali tendono a essere persino i suoi romanzi, almeno nel senso che si pensano orali). Mentre in lui – per dirla con il tardo Deleuze dell’*Esausto* –, proprio come in Beckett,

l'esaurimento dei codici eccita una «lingua II» in cui la vocalità altrui si moltiplica e «l'energia dell'immagine» si fa «dissipativa», negli autori di GAMMM domina la «lingua I»: «atomica, disgiuntiva, triturata, nella quale l'enumerazione sostituisce le proposizioni e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi».

E varrebbe davvero la pena chiedersi se i nostri autori – così poco italiani, così lontani da quasi tutte le idee ricevute intorno alla poesia e alla letteratura – in questo loro elogio dello “spostamento” figurale, insomma della metonimia, e nella loro definitiva cancellazione della verticalità suggestiva, non radicalizzino una tendenza messa a fuoco una cinquantina di anni fa da Walter Siti come caratteristica della neoavanguardia e di Zanzotto, in parte almeno anticipata dalla poesia neorealista. Semmai, se a quella domanda si darà una risposta positiva, nelle argomentazioni addotte sarà da correggere l'ottimismo che induceva Siti a credere che la metonimia “riattivasse” un contatto con il mondo esterno, svolgendo una funzione tutto sommato realistica. Il linguaggio della realtà è ormai scollato da ogni sogno di referenza.

Non per caso, a completamento del testo scritturale, l'integrazione visiva del *Fotoromanzo* collettivo posto in appendice all'antologia si compone di materiali fotografici programmaticamente poveri, “senza stile”, realizzati con mezzi elementari, per lo più con telefonini: 504 foto (84 per ogni autore) assemblate in modo stocastico attraverso una procedura automatica. Una striscia, di nuovo, fatta di reperti a bassa definizione. E tuttavia il lettore potrà divertirsi a scoprire qualche *mise en abyme*, qualche rispecchiamento, nel piccolo, di ciò che il grande fa. Autocommenti – in definitiva – tutt'altro che casuali, didascalie di immagini sgranate.

(Pochissimi esempi. Bortolotti: «william burroughs aspetterà in impermeabile l'ennesima intuizione di ciò che si dissocia, della dispersione schizofrenica dei sintagmi»). Broggi, in incipit: «continuiamo a vedere immagini che non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni». Giovenale, esilarante: «un progetto di questo tipo ha bisogno di esecutori rapidi, capitali, competenze, pasifae, gas». Inglese, nel primo *Prato*: «il lavoro non si completa, si apre a un disordine ansioso, il prato rimane ancora e sempre da fare». Raos: «sono lettere nere che bruciano». Zaffarano, in incipit, con assedio di rime: «Partiamo dalla congettura [...] che l'atto di lettura nient'altro sia che un consumare, un cancellare quel che è stato in prima scritto»).

Siamo, forse, davanti a un baco del sistema sin qui descritto? Anche facendo la tara alle intenzioni del critico pettiegolo, tutto ciò sembra suggerire un senso non facile, forse una contraddizione. Del resto, spesso queste poesie sono lette in pubblico, dai loro stessi autori. La natura “installativa” – silente – che le caratterizza lascia spazio all'esecuzione, alla performance. Banalmente e ovviamente: le poetiche non esauriscono la poesia, e il fonema per definizione assedia il grafema. Ma almeno un'altra lettura è possibile. Nell'anno *terribilis* 1963 il grande teorico Northrop Frye, canadese legato a una percezione *English* dei fenomeni ritmici, si interrogava perplesso sulla natura profonda della poesia in prosa: curiosissima e forse per lui quasi illeggibile (inascoltabile?) crasi tra il ritmo «associativo» proprio della lingua parlata e le caratteristiche della prosa ben formata derivante dalla tradizione. «L'impiego della prosa, al posto della poesia, come base ritmica [...] ha un carattere intrinsecamente paradossale», e anzi – precisava Frye – «sfuggente». «Si giunge infine a un punto in cui l'influsso associativo è così potente

che l'impiego della prosa provoca un effetto parodistico [...] prossim[o] al *kōan* del buddismo zen o al *mantra* dell'induismo, in cui una formula verbale sconcertante e paradossale viene proposta come oggetto di meditazione».

Magari ridiscutendo tutto quanto ho appena dichiarato intorno alla silenziosità della prosa in prosa, e facendo anche violenza alle intenzioni degli autori, è davvero il caso di *discorrerle* un po', ad alta voce, queste poesie, di percorrerle saltando e saggiando qua e là alla ricerca di aforismi memorabili e incongrui, da recitare nel caso borbottando, bofonchiando, comunque cadenzando la voce. Sentenze e *agudezas* perfettamente inutili, reperti dell'idiozia quotidiana; gesti proverbiali che si fanno subito grotteschi, *callidae iuncturae* saggistiche i cui risvolti eventualmente drammatici non ne nascondono la natura buffonesca e cialtrona. Scarti dementi *dentro la norma*, insomma, che ci ricordano la miseria dei nostri tic linguistici. E che per un attimo – nel ghigno se non nel riso – ce ne liberano.

3. *Uno sguardo d'insieme. La poesia senza verso*

0. Può capitare che il capitolo di un manuale di metrica sia dedicato a una forma che per definizione è *senza verso*. Si sta parlando della poesia in prosa. La sua storia, in effetti molto complessa, dapprima legata quasi solo alla letteratura francese, è soprattutto la storia di un'assenza e di una scommessa: come sia possibile fare poesia senza ricorrere a strutture versificate.

Uno sguardo d'insieme al fenomeno dovrebbe consentire di cogliere per lo meno due grandi momenti. Il primo, arcaico, che va dal Settecento alla metà dell'Ottocento, valorizza la prosa soprattutto in quanto *traduzione* di un originale (vero o fittizio, poca importa) in effetti versificato, di cui si restituisce la poeticità antecedente al ritmo. Implicita in questa posizione è una cultura, una poetica, di tipo sensista, secondo la quale (come per esempio dichiara in Italia Leopardi nello *Zibaldone*, in data 14 settembre 1821) il verso è solo uno dei segnali del poetico: la sua assenza non scandalizza perché è

controbilanciata da altri fattori, come la potenza delle immagini, l'entusiasmo soggettivo, l'ispirazione, ecc.

Il secondo momento, che può essere considerato in senso forte moderno, comincia con Baudelaire (siamo intorno al 1860) e con i suoi «petits poèmes en prose», poi intitolati *Spleen de Paris*. Questa fase ha una carica polemica e persino nichilistica del tutto ignota agli antecedenti sette-ottocenteschi, perché Baudelaire svolge un'opera in effetti distruttiva.

Da un lato, c'è un attacco nei confronti del romanzo, di cui il nuovo genere vuol costituire la frantumazione, lo smembramento in unità minori. Tra l'altro è molto probabile che nel sintagma «petit poème en prose», *petit* modifichi l'intera espressione «poème en prose», significando un “componimento poetico [lungo] scritto in prosa, reso [però] breve, accorciato”; e che non accada l'opposto, cioè che *petit* si leghi a *poème* e che «en prose» modifichi la loro unione, come se Baudelaire avesse fatto riferimento a “brevi poesie, scritte in prosa”. In generale *Spleen de Paris* è lo *spezzettamento*, la *miniaturizzazione di un'unità più grande*, di quel lungo poema che ormai è il romanzo. La prima poesia in prosa è in effetti anti-romanzesca e quindi anti-narrativa.

Dall'altro lato, c'è una polemica contro la metrica tradizionale, perché Baudelaire vuole che l'assenza del ritmo (i suoi testi sono appunto «senza ritmo») sia ben presente al lettore, resti una questione sempre aperta nella lettura dei testi.

Ecco, proprio quest'ultimo punto è quello che rende la poesia in prosa interessantissima per il metricista. Il rifiuto polemico della metrica e la sua possibile metamorfosi in qualcosa di differente – al limite, in veri e propri versi dentro la prosa, come vedremo – implicano un costante contrappunto fra ciò che appare e ciò che potenzialmente è, tra la forma non marcata metricamente e una metrica nascosta che preme

dall'esterno. Il non-metro che la rivoluzione simbolista impone alla letteratura mondiale ha uno statuto altamente ambiguo, ma certo nella sua forma più consapevole non si accontenta di essere una bella prosa, di lunghezza limitata, perché vuole che il problema del verso sia costantemente ridiscusso.

1. In Italia le prime forme di poesia in prosa sono formazioni di compromesso vicine al bozzetto, cioè a una narrazione molto statica: il caso forse più curioso è quello delle *Gocce d'inchiostro* (1879) di Carlo Dossi che, buon conoscitore ed estimatore di Baudelaire, ne imita soprattutto la concisione. Del resto, una tradizione di succinte prose d'arte, "squisite" nella forma, è presente nei giornali letterari, e non solo, fra Otto e Novecento anche per influenza dei romanzi-poemi di d'Annunzio (si pensi alle *Vergini delle rocce*, 1895). E sarà forse con le *Faville del maglio*, appunto dannunziane, che dopo il 1910 un certo tipo di prosa d'arte levigata ed elegante finirà quasi per istituzionalizzarsi nell'ambito – come vedremo – di una scrittura giornalistica.

Questo sfondo probabilmente spiega perché alcune delle più importanti poesie in prosa delle origini italiane (quelle di Boine, Jahier, Reborà e Onofri, soprattutto) si presentino ricche di figure ritmiche sin troppo evidenti, di rime cioè e di versi. E si è parlato a loro proposito di un genere in qualche modo codificato: del cosiddetto *frammento*. Il frammento sarebbe cioè una reazione alla relativa prevedibilità di una forma che in Italia si è precocemente prestata alla facile commerciabilità "giornalistica". Clamoroso, ad esempio, è questo inizio di uno dei testi di guerra di Reborà, intitolato *Senza fanfara* (e pubblicato nel 1917):

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai, ma non sa, non sapeva, e marcia e si posa e s'apposta, perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa – per contro un nemico ch'è fuori, il nemico che è noi.

Il ritmo è, di fatto, uniformemente dattilico, ternario: a partire dalla sequenza di quindici sillabe iniziali, che anzi produce perfetti anfibrachi («Si v`a per la str`ada prof`onda spast`ata, ingoi`ata»: -+---+--+-+---+--+-), seguita da un endecasillabo con ictus di 4a e 7a e un decasillabo anapestico («Confusion d'òrdine; file perdùte: | barcollii di volùmi spossàti»). Il passo procede quindi monotono, con pochissime interruzioni all'onda dattilica (notevole solo il settenario «ma non sa, non sapeva») e con una fittissima rete di rime e di altre figure del suono, come ad esempio la paronomasia («si posa e s'apposta»). Bandini ha parlato, a proposito di testi così costruiti, di «ipocrisia formale»: si tratterebbe cioè di versi mascherati da prosa.

Nondimeno, il loro referente dialettico, l'ambito di appartenenza, deve essere colto, più che nel campo della poesia versificata, nel dominio a cui appartiene la seguente chiusa di una notissima poesia priva di metro. L'autore è Montale, il testo è *Visita a Fadin* (contenuto nella *Bufera*, 1956, ma la sua composizione risale al 1943; corsivi nel testo):

Essere sempre tra i primi e *sapere*, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge. Chi ha avuto da te quest'alta lezione di *decenza quotidiana* (la più diffici-

le delle virtù) può attendere senza fretta il libro delle tue reliquie. La tua parola non era forse di quelle che si scrivono.

Certo, il primo *colon* («Essere sempre tra i primi e *sapere*») è un endecasillabo perfettamente dattilico, ed è ripreso entro la parentesi («la più difficile delle virtù», ma senza ictus di 1a), mentre la conclusione è marcata da un settenario sdrucchiolo («di quelle che si scrivono»): però non si può dire che l'interesse metrico qui sia dominante, che anzi i corsivi sembrano enfatizzare una struttura saggistica, o narrativo-saggistica. Quella di Montale è prosa-prosa, anche se elegantissima e nobilitata da discontinue clausole ritmiche.

I due opposti esiti – quello reboriano e quello montaliano – sono interni al medesimo *campo*, insomma. Dal punto di vista del genere letterario, entrambi appartengono al *genere della poesia* – se non altro perché oggi si leggono in libri ritenuti di poesia –, anche se la loro forma esteriore è quella della prosa. Entrambi, poi, chiedono al lettore una *risposta* in termini di riconoscimento metrico, positivo o negativo: quasi un gioco a rimpiazzino a caccia di versi e rime ora sin troppo presenti ora sin troppo assenti.

2. Il fatto è che, nel Novecento italiano, questo tipo particolare di forma, altamente problematica ma in fondo ben caratterizzata, è stato confuso con i prodotti di una tradizione in senso lato giornalistica. Cominciata almeno con il d'Annunzio delle *Faville del maglio*, tra anni Dieci e anni Quaranta del secolo scorso tale tradizione prosastica ha dato vita a un genere particolare. Le etichette specifiche sono state moltissime: *elzeviro* (dal nome del carattere usato per certi articoli in terza pagina), *pesce rosso* (dal titolo di un'opera di Emilio Cecchi, *Pesci rossi*, 1920), *capitolo* sono le più note.

In generale, si potrebbe parlare – come spesso si fa in Francia con il sintagma corrispondente: «prose poétique» – di «prosa poetica», vale a dire di una prosa che per certe sue caratteristiche di stile presenta generici elementi di poeticità.

Si tratta di un territorio quanto mai vario e, certo, persino incoerente (in fondo, dove una prosa si presenti stilisticamente elaborata, là c'è prosa poetica). Un buon esempio può essere fornito dall'attacco di un bellissimo pezzo di Carlo Emilio Gadda, *Una mattinata ai macelli*, contenuto nelle *Me-raviglie d'Italia*, del 1939:

I segni si rincorrono lungo la pista dello Zodiaco: già lo Scorpione abbranca il piatto della fuggitiva Bilancia. La città, vorace acquirente, alletta al suo mercato indefettibile commissionari e negozianti di porci, mediatori, macellari ed augusti bovini. È la più popolosa del nord, una delle più ricche, attivissima. Chi non mangia, non lavora. Qualcosa, in pentola, deve bollire ad ogni costo: perché il martello abbia a cader pieno sul ferro o adempirsi a un cenno lo smistamento dei veicoli indemoniati, senza urti, senza risucchi.

La città si sveglia. Contro il sole già alto le case si levano bianche, ognuna per suo conto, quasi ammodernate torri, dal verde vivido della pianura, che appare sottilmente ovattata dalle prime sue nebbie: i treni rallentano la lunga corsa sopra i canali e le rogge, lungo gli stendimenti di infaticabili lavandai.

Una volta detto che, qualche paragrafo dopo, nel testo fa capolino in maniera esplicita l'io dell'enunciatore («Vedo la strapazzata masnada attendere [...]. Vedo che non tutti i cornuti [...]»), proponiamo il confronto con una prosa di Vittorio Sereni, contenuta in una raccolta di poesia, *Diario*

d'Algeria. Il titolo è *Appunti da un sogno*, e il testo risale al 1964:

I due cunicoli, con feritoie, ne farebbero in pratica uno solo se in mezzo non ci fosse uno slargo, una piazzuola circolare. Nello slargo, al centro dell'unico labirinto che i due cunicoli formerebbero, ci sono io.

Vivo simultaneamente la vita che si svolge nei due cunicoli. A ogni feritoia, di profilo, mica guarda dalla feritoia, c'è un uomo, soldato o graduato. Ognuno veste la divisa cachi, più chiara quasi bianca quelli di là, inglesi o americani, insomma nemici, indiscutibilmente nemici.

Dalla parte di quest'altro cunicolo si apre una botola, no: una porta, una botola messa verticalmente.

Il quarto di secolo trascorso fra i due testi incide molto, e una differenza notevole è data dalle diverse *lunghezze* (più di dieci pagine Gadda, poco più di una pagina Sereni): ma è indubbio che in entrambi i casi siamo di fronte a un racconto al tempo presente in cui l'elemento *descrittivo* svolge un ruolo centrale. Non mancano fattori ritmici in Sereni (l'attacco è scandito da due endecasillabi un po' faticosi: «I due cunicoli, con feritoie, / ne farebbero in pratica uno solo»), ma è in Gadda che la metricità assume valori forti, quasi strutturanti, se per esempio pensiamo al settenario sdrucchiolo iniziale seguito da un doppio quinario parimenti sdrucchiolo («I segni si rincorrono | lungo la pista dello Zodiaco»), alla quasi-rima *abbranca: Bilancia*, o addirittura all'esametro presente nel secondo periodo del secondo paragrafo («Contro il sole già alto | le case si levano bianche»).

Evidentemente, se escludiamo il riferimento alla lunghezza, i fenomeni decisivi che permettono il riconoscimento di

genere sono altri, di natura non formale: il contenuto onirico della pagina sereniana, il fatto che Gadda stia parlando da osservatore di un luogo viceversa reale con un'intenzione di documentazione giornalistica. Dirimente, comunque, è il *contesto* in cui le due opere si inseriscono: il testo gaddiano esce su un quotidiano e poi confluisce in una raccolta di prose, tutte di origine giornalistica; Sereni pubblica i suoi *Appunti* in un libro che contiene quasi solo versi, e che tutti considerano “di poesia”.

Ciò dovrebbe permettere una piena riconoscibilità delle diverse intenzioni, della natura storica dei due testi: da un lato un tipo di *prosa poetica* (un capitolo, un elzeviro) e dall'altro una *poesia in prosa*.

In realtà, ciò non è avvenuto o è avvenuto solo parzialmente, e la cultura italiana, fino a non molti anni fa ha faticato a distinguere con chiarezza le opposte tradizioni in gioco. Uno dei nodi non ancora sciolti è poi la ritmicità “naturale” della prosa letteraria, che non conosciamo ancora bene; ciò ci impedisce di giudicare la *funzione* e l'esatto valore espressivo dei versi che scopriamo in certe prose e che potrebbero essere statisticamente comuni a qualsiasi testo scritto in prosa letteraria. Manca poi una descrizione convincente, anche teorica, di quel tipo di prosa, ricchissimo di versi regolari e continuati, che viene praticato da certi narratori “puri”, come ad esempio Silvio D'Arzo o Vincenzo Consolo (nel suo *Sorriso dell'ignoto marinaio*, del 1976, intere sequenze sono in endecasillabi).

3. Forse non è per un caso se a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento, la poesia in prosa italiana ha ripreso, ma radicalizzandoli, aspetti della dialettica verso-non verso che l'aveva caratterizzata sin dalla sua origine. Il principale poeta in prosa italiano a cavallo tra i due millenni è

stato Giampiero Neri, il cui componimento forse più noto è il seguente (*Pesce d'acqua dolce*, contenuto in *Liceo*, 1986):

Lavarello è il nome lombardo di un pesce che vive sul fondo del lago. Ha la testa piccola, come di chi deve pensare poco. Ma per la forma si adatta alla profondità. Il colore è bianco argento. Sta nei confini dell'acqua scura, fredda e si suppone pigro e pacifico.

Sul banco del pescivendolo si vede qualche volta, il corpo coronato dal rosso vivo delle branchie.

che provocatoriamente si presenta come dimesso, privo di stile e sostanzialmente anche di ritmi convenzionali (ma si badi allo scandito dodecasillabo per anfibrachi: «un pèsce che vive sul fòndo del làgo»). Ad esso, va contrapposta un'opera sperimentale ma antica nei ritmi come *Orologio ad aria* di Gabriele Frasca, contenuto in *Rive* del 2001. Si tenga presente che i punti fermi non hanno valore solo logico-sintattico, ma servono a scandire anche pause della recitazione:

e adesso cosa. cos'è che si chiude. vediamo. forse un pugno di minuti. una mezza dozzina fra le nude sequenze incalcolabili. diciamo qualche attimo dicibile. fra muti lunghi intervalli. adagiato sull'amo del tempo. a fremere come la vita ancora fermentasse. in quella spoglia morta appena essiccata fra le dita. in questa gelatina dove torno. a sommozzarmi ancora nella voglia di trarti via di qua. sperderti torno torno [...]

Si tratta di un testo che, in realtà, è composto di endecasillabi. Non solo: le rime che lo punteggiano in maniera sistematica producono una struttura metricamente regolare, nella forma di terzine legate a due a due dalla rima centrale, secondo lo schema “pascoliano” ABA, CBC, DED, FEF,

ecc. Per maggior chiarezza, ecco come può essere riscritto il passo citato:

e adesso cosa. cos'è che si chiude.
vediamo. forse un pugno di minuti.
una mezza dozzina fra le nude

sequenze incalcolabili. diciamo
qualche attimo dicibile. fra muti
lunghi intervalli. adagiato sull'amo

del tempo. a fremere come la vita
ancora fermentasse. in quella spoglia
morta appena essiccata fra le dita.

in questa gelatina dove torno.
a sommozzarmi ancora nella voglia
di trarti via di qua. sperderti torno [/torno]

Ovviamente, Frasca non è Reborà, e la poesia in prosa di Neri non molto ha a che fare con quella montaliana. La dialettica di superficie è però la stessa, a confermare che il tema forse primario della poesia in prosa è il nesso tra apparenza e sostanza, tra ciò che effettivamente leggiamo e il rinvio a qualcosa che non c'è, al verso possibile.

Semmai, andrà notato che le due opposte scelte *forzano* la poesia in prosa in direzioni forse irriducibili: quella di Frasca è una prosa che deve essere letta ad alta voce, scandendola; quella di Neri appare all'opposto silenziosa, di natura quasi soltanto tipografica.

Su quest'ultima strada, e anche grazie alla diffusione di forme "post-poetiche" di origine francese e nord-americana, oggi si comincia addirittura a parlare di «prosa in prosa».

Con tale sintagma s'intende segnalare l'esistenza di opere non versificate, inserite in contesti in qualche modo ancora "poetici", che però rifiutano ogni richiamo al lirismo e, soprattutto, alla metrica anche come fenomeno virtuale. La loro natura di opere nate dal montaggio di spezzoni di testi di varia natura, molto spesso non letterari, produce un effetto desublimante che giustifica il passaggio dal mondo alto e istituzionale della poesia in prosa a quello privo di legittimazioni nostalgiche appunto della prosa in prosa. Ne esce rafforzata la silenziosità degli enunciati, la loro intenzione di costituirsi come «installazioni» in attesa di uno sguardo (e non di un orecchio). Si cita un pezzo, di Alessandro Broggi, *Nuova situazione*, da *Nuovo paesaggio italiano* (2008, corsivo nel testo):

I.

Anna è una donna con un uomo, con degli amici che parlano di lei. Che la invitano a cena, che la stimano.

II.

Vivo una relazione felice, ricca e sana: proprio per questo, dopo aver avuto rapporti molto deludenti, posso affermare che ci sono anche uomini che ci fanno del bene. Certo, la fatica è tanta, ma esperienze come questa ti aprono gli occhi.

4. *Ibridi a confronto. Prosa d'arte, prosa ritmica, poesia in prosa (per non parlare della prosa in prosa)*

1. Di contaminazione tra verso e prosa stiamo parlando – con ogni evidenza. Quando nel corpo d'una prosa si va alla ricerca del ritmo, di un'estenuazione dello stile capace di produrre simmetrizzazioni durevoli, certe conseguenze sono del tutto inevitabili: e la cosiddetta *oratio soluta* finisce per rivelare in filigrana l'altro da sé. Né credo che sia necessario insistere su una simile elementare nozione, intorno alla quale peraltro si è discusso fin troppo.

Vero è che – e la cosa mi è sempre sembrata curiosa – si dimentica spesso di rilevare che una delle principali obiezioni alla mescolanza confusiva di verso e prosa viene addirittura dai formalisti russi. In alcune loro osservazioni è presente il fastidio per una delle tentazioni a cui è esposto l'ibrido, più esattamente gli ibridi in esame: vale a dire la traslazione della prosa narrativa, di fatto del romanzo, al rango della lirica (più ancora che al rango del verso). Lo spettro del romanzo “lirico”, del *romanzo-poema*, aleggia da sempre minaccioso

sullo scenario che qui si intende sintetizzare, come un fattore regressivo, in senso lato *dannunziano* e in genere “simbolista” (per i russi, l’idolo polemico era Andrej Belyj: un narratore influenzato dall’antroposofia di Rudolf Steiner, capace di scrivere in una prosa narrativa ritmata). E ciò significa in sostanza affermare che la “poematizzazione” del genere romanzo è un tipo di operazione vista con notevole sospetto dalla teoria della letteratura, e infatti ancora oggi è relegata sullo sfondo delle operazioni residuali se non fallimentari. A parte poche eccezioni (*Le onde* di Virginia Woolf, *Siddharta* di Hermann Hesse, o magari le curiose estenuazioni metriche di alcuni romanzi di Vincenzo Consolo), la prosa narrativa che ambisca allo statuto di “poesia” non ha goduto di vera considerazione estetica.

La cosa merita di essere sottolineata – quasi si trattasse di una specie di *invariante* della modernità – anche e anzi soprattutto perché in generale *non* vale l’osservazione opposta. Come forse è noto, la “prosificazione” del verso è stata molto spesso accolta con simpatia. Quasi inutile ricordare cosa significa nella cultura russa l’*Onegin*, in quella inglese l’opera di Robert Browning, in Germania le allegorie di Bertolt Brecht; ma anche ciò che in Italia ha rappresentato l’effetto-Gozzano, con tutti i corollari cosiddetti crepuscolari che hanno attraversato il nostro Novecento, riemergendo nel Duemila nella fattispecie della *lirica narrativa* (o romanzo in versi, va da sé), com’è per esempio quella realizzata da Francesco Targhetta con il suo libro metricato, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012). E come dimenticare che nel sistema nazionale di valori condivisi la “narratività” di Montale, la “prosaicità” di Saba, ecc. sono sempre descritti come pregi, elementi propulsivi di una poesia pienamente realizzata?

Insomma, se il genere *romanzo lirico in prosa* interpreta il rifiuto del romanzo in nome di un ideale soggettivistico e quindi inevitabilmente conservatore, il *romanzo narrativo in versi* tende a essere colto come un modo per dare nuovo slancio alla poesia in un'epoca in cui la centralità del lirico è stata messa in crisi proprio dalla narrativa. Entrambi i tipi di contaminazione ruotano intorno, appunto, al problema della *narratività*, e quindi in senso forte del romanzo, suggerendo con la massima efficacia come la bachtiniana romanizzazione dei generi letterari sia un fenomeno molto specifico: come tale, non deve essere confuso con altre evenienze che, mettendo in gioco i medesimi fattori, producono effetti quasi o del tutto opposti. Si tratta di prendere atto, insomma, che in ballo non c'è solo la fisionomia dei singoli partecipanti all'ibrido: ma che decisivo è il punto di partenza, la direzionalità, la *vettorialità* della mescolanza: c'è un punto, cioè un genere, di riferimento che muove *verso* un altro genere (o altri generi); invertendo la freccia del movimento, il valore dell'operazione cambia. Schematicamente:

PROSA NARRATIVA (ROMANZO) → POESIA LIRICA = VALORE
POESIA LIRICA → PROSA NARRATIVA (ROMANZO) = DISVALORE

(dove la freccia sta per “trasforma”, “agisce su”).

2. Una simile premessa in senso lato tipologica è utile per cogliere con un minimo di precisione ciò che accade in un ambito di genere in effetti *non narrativo, non romanzesco*, anche se non esclusivamente lirico (cioè poetico) che un po' provocatoriamente vorrei evocare con il testo che segue.

Un tale si sveglia la mattina, ogni mattina è vivere, si guarda nello specchio ma non sa più ridere, c'è chi nasce figlio di puttana e chi ci diventa, per chi la vita parte a sessanta e per chi finisce a trenta, pensa attentamente mentre guarda intorno, vive nel mezzo mai in alto mai in fondo, in fondo vivere è capire ciò che raccogli chi non fa mosse pur di non fare sbagli, chi se la scopa a bestia per dimostrare a se stesso chi l'ha scordata in cambio del successo e dentro a un cesso acchitta du strisce e se la tira finisce pe annacce a rota pur de sta' sempre a duemila, vita bella la vita che viene e va, qualcuno fa finta che non sia sua questa vita qua, ma la vita conosce i suoi figli, combattono mentre altri scappano come conigli. Scegli fra chi spinge e chi va avanti perché gli altri spingono, chi sta sveglio quando tutti gli altri dormono, chi pe vive spigne il fumo senza mai fumasselo, chi vivendo se lo fuma senza mai pagasselo, c'è chi c'è rimasto sotto e non sa che è stato, chi guarda indietro chi indietro non c'ha mai guardato, vive la vita dall'esterno, gioca col fuoco perché mi dice tanto qua è già un inferno, il tale torna a casa la sera, tv già accesa, chiude gli occhi perché sa che qua non c'è resa, comincia a mangiare si sente stressato e la mattina dopo si sveglia sempre più incazzato.

È fin troppo evidente (soprattutto se si cerca di leggerla ad alta voce) che siamo di fronte a una composizione *rap*. Si tratta dell'inizio di un brano del gruppo romano Colle der fomento, intitolato *Vita* e risalente all'ormai lontano 1999. Anche se spesso i pezzi rap vengono riprodotti in forma versale, e sono sempre contraddistinti da un ritmo metrico (cioè costante e in senso lato regolare), la loro natura è prosastica. D'altronde, la virtù principale del bravo rapper non è la capacità in sé di produrre rime, ma è il *flow*. La parola scelta dice moltissimo: si tratta di *far fluire* il discorso, di rilanciarlo in

modo orizzontale, mentre si procede alla sua messa in forma di tipo ritmico e rimico. Il rap non “torna indietro” (*versus*) come fa la poesia, che deve chiudersi su se stessa; il suo scopo è scorrere in avanti (*provorsa oratio* > *prorsa oratio* > *prosa*), secondo un’intenzionalità che combina principi costruttivi opposti, giacché il suo profilo ritmico deve venire a patti con una motivazione di tipo prosastico.

Ora, chi conosca almeno un po’ quella che gli studiosi di italianistica chiamano la poesia vociana, sa benissimo che certi fenomeni di ritmizzazione della prosa erano divenuti pressoché comuni in ambiti di scritture di avanguardia, negli anni tra il 1910 e il 1920. Se ad esempio analizziamo una prosa di Giovanni Boine, *I miei amici di qui* (uscito sulla «Riviera ligure» nel dicembre 1915), ci rendiamo conto che possiamo trascriverla nel seguente modo, indicando la lunghezza versale dei segmenti ritmici individuati:

– Quando gioca lento con gli accordi,	[10]
fa cento fuggitive meraviglie	[11]
che nessuno più le udrà:	[8 _{tr}]
nen <u>ia</u> di su l’armon <u>io</u> all’impens <u>ata</u>	[11]
la bizzarria mal <u>ata</u>	[7]
della sua lauta malincon <u>ia</u> :	[10 = 5+5]
proprio una malia	[6]
vaga l’avvil <u>uppa</u> ,	[6]
il cerchio dell’incanto lo sovr <u>asta</u>	[11]
e par la sua soff <u>itta</u> ,	[7]
non sai che reggia all’ <u>asta</u> .	[7]
Così se sono stanco di catalog <u>are</u> ,	[13]
di far la notom <u>ia</u>	[7]
a questa vita m <u>ia</u>	[7]
d’avarò a chicchi, mi metto anch’io	[10 = 5+5]
con lui a fantastic <u>are</u> ,	[7]

si vuotano i forzieri	[7]
dei sogni e dei piaceri:	[7]
non son piaceri veri,	[7]
son sogni oppiati:	[5]
ma il mondo è un mar di nebbie colorate,	[11]
la vita non è più a spicchi:	[9]
– siam ricchi, siam straricchi..	[7]
e quasi consolati. –	[7]
Le nubi che si veggono lassù	[10 _{tr}]
dalla soffitta,	[5]
le son così dorate!	[7]
Certi Walhalla bianchi sconfinati!	[11]
Ci si sta da eroi distesi contro il cielo,	[12]
laggiù, all'orizzonte! -	[7]
Codeste nubi	[5]
son proprio un ponte	[5]
sul mare del niente.	[5-6]
Son fatte di niente	[6-7]
ma son così opulente:	[7]
montagne di cielo,	[6]
porte del paradiso!	[7]

Come si vede, l'endecasillabo vi svolge un ruolo di un certo rilievo, anche se la vera invariante è costituita dal profilo del settenario, assimilabile nella sua versione raddoppiata a una "battuta" con ritmo musicale in 4/4 («si vuotano i forzieri / dei sogni e dei piaceri»). Ed è inutile insistere sulla presenza di una sensibile articolazione di rime e altre figure del suono.

Forse ancora più sintomatica è la trama dattilica esibita da Clemente Rebora in molte delle sue (cosiddette) *Prose liriche*, scritte fra il 1915 e il 1917 (cfr. qui sopra, p. 44). Da espressionista qual è, Rebora combina in maniera esemplare la prosaicità *letterale* del "genere" da lui adottato (le sue

devono essere intese come *prose* vere e proprie, e non come versi mascherati) e la prosaicità *metaforica* del ritmo, meccanica ripetizione di un impulso progressivo che proietta l'uomo verso una morte tanto orribile quanto – appunto – priva di senso ideale.

Non è forse per un caso che simili attività risultino essere piuttosto isolate nel Novecento italiano. L'oltranzismo che le caratterizza le condanna al ruolo di accadimenti estremi, onomatopее psicologiche prive di riscontri capaci di fondare una tradizione. Ai vociani veri e propri (oltre i due nomi visti, aggiungeremo quelli di Giovanni Papini e, soprattutto, Piero Jahier – alle loro spalle c'è il più anziano Mario Novaro, autore nel 1912 di una raccolta, *Murmuri ed Echi*, che influisce non poco sui giovani collaboratori della «Voce»), potremmo affiancare il lavoro coevo di Arturo Onofri con il suo importante *Orchestra* (1917). Nel resto del Novecento, qualcosa del genere si fa molto raro: un'eccezione è la dimenticata opera del Toti Scialoja pre-metrico, *I segni della corda*, risalente al 1952. Ad ogni modo, la definizione di «prosa ritmica» (o anche «prosa ritmata», come ebbe a suggerire Boine nella sua recensione di *Murmuri ed Echi*) è quella che meglio si attaglia a tali prove, saldamente installate nel *sistema della prosa*, pur se complicato dall'artificio del verso rimato.

A ben vedere, molto è cambiato a partire dagli anni Settanta del Novecento, dopo che la poesia in prosa di Giampiero Neri ha fornito un esempio chiarissimo di come sia pienamente lecito fare lirica all'altezza dei tempi (potremmo dirli *postmoderni*) usando l'*oratio soluta*. Su questo punto dovremo tornare. Cionondimeno, se escludo l'esperienza molto particolare di Gabriele Frasca e qualche prova sparsa di Vito M. Bonito, e magari quella di alcuni autori di secondo piano (notevole peraltro il milanese Silvio Giussani), il tipo

di prosa ritmata che c'interessa sembra essere un fenomeno non molto frequente, per lo meno in un contesto in senso forte poetico. Il fatto è che, a fianco di una simile esperienza, ne opera nella modernità una seconda, addirittura più importante, che attua principi costruttivi di natura opposta.

3. Per intenderci, rivediamo il “cerchio tipologico” qui sopra riprodotto a p. 20, che elabora in modo tutto sommato efficace il sistema dei generi letterari poetici discusso da Northrop Frye in particolare in *Anatomy of criticism*.

Mi limito a interpretare l'opposizione orizzontale *Riddle* (cioè enigma o indovinello) / *Charm* (fascino, seduzione), che si può riformulare – forzando e semplificando le intenzioni di Frye, ma non tradendole del tutto – come il contrasto fra ciò che in poesia attinge alle dinamiche del senso, all'interrelazione problematica dei significati, e ciò che invece riguarda la sonorità, la suggestione dei significanti. Del resto, questa coppia è integrabile di fatto con quella *opsis / melos*, sempre proposta da Frye, che sottolinea la differenza fra ciò che è visto e ciò che è udito. È da credere che dalla parte di *Charm* possa collocarsi una lirica in prosa che seduce con gli strumenti del ritmo, di una metricità “primaria” introiettata in modo solo apparentemente contraddittorio. Non stupisce del resto, dal punto di vista tipologico, che *Charm* si manifesti originariamente nelle *nursery rhymes*. Ma soprattutto chi ha autorevolmente studiato le origini della prosa d'arte greca (mi riferisco al tedesco Eduard Norden) ha suggerito l'esistenza “mitica” di una forma indistinta, appunto ibrida, di verso e di prosa, che di fatto si manifesta come una prosa rimata e ritmata. Fatto sta – e questo non è un mito – che la metrica greca e latina non ha rime; mentre fenomeni ritmici e fonici sono ben presenti in tutte le prose antiche. La

rima, com'è noto, compare prima nei testi *provorsi* che non in quelli *vorsi*.

Ma dalla parte dell'indovinello, delle scritture enigmatiche, che cosa individuiamo? Intanto, l'elemento della suggestione visiva non può essere trascurato. Tutti sanno, che il maestro della poesia in prosa moderna, Charles Baudelaire, nella famosa lettera dedicatoria a Arsène Houssaye, aveva dichiarato di essersi ispirato alle *Ballades françaises* di Aloysius Bertrand, pubblicate nel 1843. Ora, la forma di queste prosette (*L'Alchimiste*, contenuto in *Gaspard de la nuit*) è del seguente tipo:

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle.

Non rien, si ce n'est, avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt elle me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire.

Et la cornue toujours plus étincelante siffle le même air que le diable, quand saint Eloy lui ténaille le nez dans sa forge.

Mais rien encore ! – Et pendantt trois autres jours et trois autres nuits je feuilletterai, aux blafards lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

Ed è paragonabile alla struttura di un testo del seguente tenore, ben diffuso nella società letteraria di Bertrand, e dotato della stessa struttura prosastica:

Adieu rocher! adieu cascade qui fais retentir les échos sur les collines d'Albion! Uldoonan, ma terre natale! je dis adieu pour long-temps à tes forêts suspendues sur des précipices, à tes ruisseaux limpides.

Je m'éveille des rêves de mon enfance et de ma jeunesse; tous les doux prestiges ont fui. Adieu solitaires vallées et vous collines verdoyantes que l'amitié et l'amour m'avaient rendues si chères.

L'étranger est venu et le malheur a frappé le foyer paternel: je me suis en vain efforcé de trouver un asile au milieu des champs où naquit mon père.

Mais en dépit du sort, mon esprit ne sera jamais séparé de la demeure où me sourirent ma sœur et ma mère, quoique, maintenant tout brisé, son toit de rameaux gise entre les murs découverts, et qu'elle ne présente plus qu'un amas poudreux de décombres.

J'entends devant moi le mugissement de la vague, je vois la galère au sein de la baie; prête à voguer, elle fait des signaux au rivage et semble me reprocher un plus long retard.

Uldoonan! lorsque, languissant loin de ta vallée, j'aurai terminé ce pèlerinage au-delà des mers écumantes, d'autres accorderont la harpe et te salueront par des chants nouveaux, mais jamais avec un enthousiasme, avec un amour égal au mien.

Testo che è la *traduzione* (appunto in prosa) di versi inglesi che nell'originale hanno una regolare struttura versale e strofica:

ADIEU to rock and to water-fall,
Whose echoes start among Albyn's hills,
A long adieu, Uldoonan! And all
Thy wildwood steeps, and thy sparkling rills.

From the dreams of my childhood and youth I awaken,
And all the sweet visions that fancy wove;
Adieu! ye lone glens, and ye braes of green braken,
Endeared by friendship, and hope, and love.

The stranger came, and adversity's wind
Blew cold and chill on my father's hearth;
I strove, but vainly, some shelter to find
Among the fields of my father's birth:

But my desolate spirit shall never be severed
From the home where a sister and mother once smiled,
Though within its bare walls lies the roof-tree all shivered,
And mouldering rubbish is spread and piled.

I hear before me the waters roar;
I see the galley in yonder bay,
All ready and trim, she beckons the shore,
And seems to chide my longer stay.

Uldoonan! when lingering afar from thy valley,
At my pilgrimage close o'er the billowy brine,
Harps long will be strung, and new voices will hail thee,
Without devotion and love like mine.

Insomma, a ogni strofa corrisponde un paragrafo prosastico; e sulla base dell'effetto appunto *visivo* ottenuto in questo modo, Bertrand ha plasmato la struttura dei propri componenti in prosa.

Del resto, oltre che visuale, la poesia (lirica) in prosa quale è realizzata dalla coppia Bertrand-Baudelaire, è anche "concettuale". Quanto percepisco deve essere da me pensato come disposto su due piani, che peraltro si intersecano. Dietro la prosa devo cogliere il verso che non c'è. Il verso che non c'è è la manifestazione più evidente dell'esistenza di una poesia, come tale dotata di ritmo. Una specie di doppio legame, e comunque un *ossimoro* conclamato. La metricità quanto più è negata tanto più è presente: e tanto più incombe anche in termini di tracce ora evidenti ora cancellate.

Possiamo, per intenderci meglio, dare un'occhiata a un testo di uno dei primi veri poeti in prosa italiani, di ascendenza baudelairiana (corsivi nel testo):

Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo. È antichissimo. Mia madre me lo donò il giorno in cui io, in lacrime, le svelai la piaga insanabile de la mia anima. Io non so da quale artefice, né in qual tempo, sia stato creato, giacché la miniatura che lo adornava è quasi scomparsa.

Ma spesso lo bacio, esaltata, però che, per me, esso è simbolo de la *perennità*. – Mio Dio! Così fragile e pur perenne! con un sol colpo io potrei distruggerlo, ma il tempo non lo distrugge.

Giungo, perfino, ad avere l'illusione di *potere* ciò che li Elementi che ci dominano e ci annientano *non possono*.

Oh, per che mai il cristallo, che è la cosa più fragile creata, è *la sola cosa* imperitura?

Sono versi di un giovane Ricciotto Canudo, che si firmava peraltro con il nome femminile di Kàrola Olga Edina. Come si vede, il testo manifesta un'esibita concettosità, basandosi sulla figura ossimorica della "fragilità immortale", quale prerogativa del cristallo. Ovviamente, qui si coglie la traccia più evidente dell'enigma-indovinello. È inoltre, in un dettato tanto elegante (non senza eccessi dannunziani: *artefice*, le forme disgiunte delle preposizioni articolate, gli articoli "etimologici"), non si possono non rilevare presenze metriche, come quelle di certi endecasillabi (l'incipit, ad esempio, «Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo»; o anche «che è la cosa più facile creata»). Si tratta però di versi, per così dire, discreti, poco sonori, quasi impercettibili. In ogni caso sono lontanissimi, quanto a fattura fonico-ritmica, dai versi che abbiamo udito in azione nei testi di Rebora e Boine.

Il fatto a mio avviso forse più divertente, in grado di restituire bene la pervasività di un certo clima letterario, l'ho scoperto in maniera quasi accidentale studiando certi giornali satirici pubblicati fra le due guerre mondiali. Mi sono occupato di un periodico romano, «Il travaso delle idee», che ebbe una vita molto lunga (dal 1900 al 1966), ma andò incontro a un periodo di controversa gloria specialmente nel primo dopoguerra, fino al momento in cui la censura fascista non lo costrinse a contenere i suoi attacchi satirici (non così radicali, a ben vedere, ma sempre dominati da una grande dose di arguzia, anche e soprattutto grafica). Uno degli elementi caratterizzanti la satira del «Travaso» era il testo in prosa che in ogni nuovo numero (con cadenza settimanale) si poteva leggere sotto la testata. Era immaginato come una sentenza aforistica enunciata dal quasi leggendario (ma realmente esistito) fondatore del periodico, Tito Livio Cianchettini, il quale era solito esprimersi in una lingua colorita, leggermente

sgrammaticata e insieme arcaizzante. Il suo motto, poi diventato insegna del periodico, era «Accidenti ai capezzatori», dove la parola *capezzatori* sta a indicare coloro che “mettono la cavezza” (*capezza*) al pubblico, ne limitano le libertà, comandano, ecc.

Ora, se leggiamo due delle uscite politicamente più esplicite, entrambe rivolte al capo del governo, Benito Mussolini,

IL SERPE: Profitta della *declinante violenza* altrui e di *libertà che ne consegue*, per negare questa (*con violenza propria*) affinché gli *sia tolta* ed egli se ne faccia *apostolo martire*. Diffida del serpe che dice: – *Voglio vivere in legge*, impoi-ché *non sa viverne* e la chiede solo per conoscere *dove sia* per ingannarla, *standone fuori*. Tu, Benito, *provedi!* (4 maggio 1924)

IL CRIMINE: Ascolta e deplora. Gli spirti sono in attesa del *fatto decisivo!* Voi invece gli date spettacolo di *controversia* e di *colpi di scena*. *Agire – silenzio*. Tal deve essere scritto sulla fronte della giustizia. Invece essa diventa arena di *polemica* e di *gazzarra*. Si restituisca alla Giustizia, la *fede pubblica*. A te, Benito! (15 giugno 1924)

siamo decisamente in dubbio quanto al loro esatto significato. Si noti che l'*opsis* è curata con attenzione attraverso l'uso del corsivo, il quale nella veste tipografica reale produce un'impressione di ingrandimento della parola:



Chi doveva intendere avrebbe inteso fin troppo bene: e l'accanirsi della censura prelude all'eliminazione di simili inserti prosastici. Il 13 dicembre 1925 questo tipo di testo compare per l'ultima volta in frontespizio, e dal 20 dicembre retrocede allo spazio assai meno visivo del tamburino, per poi dileguare del tutto.

4. Esistono insomma due tradizioni della poesia in prosa che attraversano il Novecento italiano e certo si prolungano fino al Duemila. Ed è chiaro che il *côté* dell'indovinello o enigma è quello che l'ha avuta vinta, un po' per la sua ascendenza baudelairiana, un po' per la sua maggiore duttilità. Ricordiamoci che il Novecento si apre con una delle istituzioni tipografiche (per così dire) che per almeno sette decenni condizioneranno il rapporto fra letteratura e pubblico borghese, con particolare riferimento a un'idea di stile prosastico, di eleganza elocutiva: mi riferisco allo spazio giornalistico della *terza pagina*, che comincia la sua vita l'11 dicembre 1901 nel quotidiano romano «Giornale d'Italia». Negli anni Trenta poi, anche grazie ai presupposti ideologici del rondismo e alla fortunata antologia di Papini e Pancrazi, *Poeti d'oggi* (1920 e 1925 – che promuove a poeti un certo numero di prosatori

e di romanzieri), si arriva a teorizzare la centralità dell'elzeviro e di quello che Enrico Falqui chiamò «capitolo». In Riccardo Bacchelli, addirittura, leggiamo l'elogio della "forma" prosa lirica come sostituto delle strutture metriche moderne, cioè libere. Si tratta di un movimento impetuoso, che entra in crisi nel secondo dopoguerra, quando certi esempi di mero calligrafismo sono criticati nei fatti da parte della letteratura *engagée*. Ed è per lo meno curioso notare che il 1976 è l'anno in cui l'opera di Giampiero Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, ridefinisce la pratica della poesia in prosa; ed è insieme l'anno in cui nasce il quotidiano «La Repubblica» che ha il coraggio di abolire la terza pagina e i rituali (anche stilistici) a essa connessi. Certo, da non pochi anni la crisi della terza pagina era evidente, però è altrettanto chiaro che la svolta del 1976 è stata in questo senso cruciale.

Ma che cosa ha fatto di così importante Giampiero Neri per produrre una svolta addirittura epocale, al punto che oggi ci troviamo ancora perfettamente dentro le sue "innovazioni"? La risposta credo risieda nella nozione di *littéralité* come l'ha enunciata un poeta francese, oggi settantasettenne, di nome Jean-Marie Gleize. Mi è capitato più volte di commentare le idee di questo studioso-poeta: in parole povere, Gleize ha teorizzato una post-poesia, in prosa (ma senza rigidzze formalistiche), caratterizzata dal rifiuto di ogni trascendenza semantica, in particolare di impianto metaforico, e dominata da un'istanza associativa di tipo metonimico, orizzontale. Una prosa che cresce su se stessa per addizione di frammenti, quasi di fotogrammi (in Gleize è attiva una paradossale esigenza di realismo). Gleize stesso l'ha chiamata *prose en prose*, prosa in prosa.

Possiamo dire che Neri ha anticipato la messa a punto di una simile serie di idee, e pratiche, che peraltro erano già

implicite nell'operato del maestro di Gleize, Francis Ponge. Dunque, di fronte a una "poesia" del genere, *Un caso di omomimia*, III, contenuta in *L'aspetto occidentale del vestito*:

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte.

Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

E avendolo visto per caso:

"Il dottor Livingstone, suppongo" disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate.

il lettore non può che prendere atto di una testualità anomala, in cui accostamenti di vario genere, anche di frasi di repertorio, "citate", producono una sospensione del senso particolarmente suggestiva, al limite del comico (leggere ad alta voce Neri per me è sempre un'avventura esilarante). Si attiva un effetto cinematografico, di montaggio; ma alla maniera di certi esperimenti di cinema surrealista.

Ora, gli autori che nel 2009 partecipano alla silloge *Prosa in prosa* sono vicini alle posizioni di Gleize (anche se con differenze notevoli). Si assiste peraltro a due tipi di radicalizzazione: o nella direzione del grottesco-parodico o in quella di un'affabulazione inerziale suscettibile di auto-(ri)generarsi. Sul primo fronte troviamo la serie del *Giornale del viaggio in Italia*, di Marco Giovenale, che si costituisce come assemblaggio di spezzoni di testi, più o meno "demenziali", preesistenti:

è prossimo alla santità. blurred. questa ben si associa al nuovo presidente del rinato circolo ideatore. dell'eternità gerosolimitana.

ha aderito a questa giornata di durata quindici anni.

interagisci anche tu con lo spazio sacro. è un modello universale di fede e di comportamento.

il suo incedere ontologico è macchinoso e coglie il dinamismo.

è la provincia di savona, divina disposizione. si percepisce questa mattina nella piana.

«santità, in questo silenzio dov'è il vas?»

una postura interiore.

Sul secondo fronte, c'è l'accumulo inorganico, privo di gerarchie, praticato da Gherardo Bortolotti; ad esempio in questo suo passo presente nella sequenza *Tracce*, in cui è la retorica del catalogo a farla da padrone:

23. lavando i denti prima di dormire, una specie di mossa interlocutoria, un passo da tentare nel gioco del tempo che si perde, del continuo approssimarsi alla morte.

24. riferendoci, in sede di discussione, ad alcuni eventi secondari come alla nostra vita.

25. facendo shopping, implicati in qualche vicenda collettiva.

26. fra le puntate settimanali di un serial, avvenimenti di poco conto, discussioni interrotte, fraintendimenti in ufficio.
27. stupori silenti di fronte allo schermo del televisore.
28. sensibile alle stagioni ed alle tattiche di manipolazione dei media.
29. rivolgendoci al futuro, aspettando che il sogno si interrompa.
30. nel silenzio delle tue convinzioni.
31. mentre le confezioni di detersivo ci riempiono gli occhi.
32. nella media coscienza culturale.

Il punto che a me sembra decisivo è la natura *interstiziale* della prosa in prosa. La sua è una poetica dello scarto, del residuo, dell'oggetto povero, "trovato" o "ritrovato", ed esibito fuori di ogni ambizione estetizzante. O meglio: immesso nella testualità per sceneggiare una percezione del mondo e delle cose che passa attraverso la banalità e la normalità – dietro le quali tuttavia può palesarsi un'inaudita, anomala forma di piacere.

Convinta che il senso si agiti negli atti mancati e nei fallimenti (la prosa in prosa è vicina a quel genere che in musica viene chiamato *glitch*, e che utilizza suoni sbagliati, imprevisi: la parola inglese *glitch* significa "errore", "disguido"), l'autore della letteratura post-poetica ci invita a guardare al mondo nella prospettiva di ciò che, apparentemente, con maggior forza si oppone sia al letterario sia al bello. E in

questo suo procedimento cerca di conciliare il “sentire” con l’“agire”.

Se è vero che solo la prosa orizzontale conforme alla *littéralité* ci rende consapevoli del mondo, allora i grumi disgregati di vita che entrano nella poesia sono l’unica strada che ci è rimasta per elaborare una corretta (anche se non necessariamente appagante) avventura estetica. Per l’ennesima volta, l’*oratio* sciolta dai vincoli del verso ha il pregio di rivelare una contraddizione, un’*impasse*. Che è tutta nostra: del nostro modo (in)adeguato, paradossale, di star dentro la vita.

5. *La seconda prefazione a Prosa in prosa.*

Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling

In questi casi, si è tenuti a stilare dei bilanci. E un bilancio relativo alla vicenda (più che) decennale di *Prosa in prosa* dovrebbe rispondere almeno a due domande.

1. Qual è stata la fortuna (non tanto critica, quanto) *teorica* di una proposta del genere, fin dall'etichetta – ai tempi, in Italia sconcertante – che la designa?

2. Ma soprattutto: la *pratica* che abbiamo chiamato “prosa in prosa” è stata capace di propiziare qualcosa come una tradizione, vale a dire una serie di opere che abbiano saputo, e anche voluto, continuarla?

Se soddisfare la prima domanda è tutto sommato facile, molto più complicato è esprimersi sul secondo fronte, che oltre tutto – come vedremo – comporta a sua volta una serie

di questioni di principio su cui bisogna prendere posizione e forse aprire delle discussioni, persino delle polemiche.

In effetti, “prosa in prosa” – dico dell’etichetta italiana – ha lasciato il segno nella consapevolezza di chi si occupa di certe questioni, i cosiddetti addetti ai lavori. Certo, si tratta soprattutto di critici vicini agli autori dell’antologia (Andrea Cortellessa – che ospitò generosamente il libro nella collana «fuoriformato» da lui diretta –, Vincenzo Ostuni, Paolo Zurlena, Gian Luca Picconi, Massimiliano Manganelli), ma nel novero dobbiamo inserire – poniamo – il ruolo notevole svolto da questo non-genere nel numero 13 della rivista «L’Ulisse», nel 2010, il riconoscimento di Gianluigi Simonetti nella sua sintesi *La letteratura circostante* (2018), e magari il fatto che di recente un giovane studioso come Marco Inguscio possa aver proposto, con sicuro piglio storico-teorico, un lucidissimo bilancio delle molte implicazioni in ballo, “dieci anni dopo” (cfr. i «Quaderni del Pens», 2020). Non è forse inutile aggiungere che dai prosatori in prosa Gherardo Bertolotti, Marco Giovenale e Andrea Inglese sono venute negli anni messe a punto interpretative preziose, che attraverso gli spazi di «GAMMM» e di «Nazione indiana» (e non solo) sembrano aver costituito un tessuto di senso comune diffuso, grazie anche al quale oggi possiamo dire che – sì, davvero – quel mostro tautologico e i suoi esiti operativi si inseriscono bene, magari in una piccola nicchia, nel panorama della letteratura italiana d’oggi.

Diverso, e molto, è il discorso che riguarda la proliferazione testuale, l’eventuale tradizione che dall’antologia del 2009 potrebbe essersi sviluppata. Assodato che almeno tre dei sei autori (guarda caso, i tre sopra ricordati) hanno continuato a fornire contributi importanti nell’evidente intento di implementare ciò che ebbe inizio allora; e che Alessandro

Broggi dopo *Prosa in prosa* con il suo *Noi* (Tic, 2021), ha esplorato le possibilità narrative di questo tipo di scrittura, orientandosi addirittura verso la forma-romanzo (all’insegna, per così dire, di un Robbe-Grillet contaminato da Balestrini e dal *flarf*) – dato tutto questo per acquisito, dunque, si fa davvero fatica a cogliere tracce visibili di un’operosità di “prosa in prosa” fuori di una cerchia molto ristretta. Certo, *Il volo degli uccelli* di Giulio Marzaioli (Benway Series, 2019) e *La più recente fine del racconto* di Silvia Tripodi (Tic, 2020) sono eccezioni visibilissime, cui magari si potrebbe aggiungere l’opera d’esordio di Jacopo Ramonda, *La lunghissima rincorsa* (Bel-Ami, 2014), *Stesura* di Manuel Micaletto (Prufrock, 2015), oltre a certe pagine di *La visione a distanza* di Alessandro De Francesco (Arcipelago Itaca, 2018). A un livello diverso, altri nomi e titoli andrebbero poi affiancati (direi a partire da *Bianco è l’istante* di Angelo Lumelli, Il Verri, 2015, passando attraverso *La sommersione* di Sara Ventroni, Aragno, 2016, per arrivare alle belle prose riflessivo-narrative di Guido Mazzoni nel suo *La pura superficie*, Donzelli, 2017 – e si badi al titolo molto “letteralista”!); ma si produrrebbe un elenco striminzito e, soprattutto, dallo scarso peso specifico: non certo per la qualità dei libri, quanto per la minima incidenza di “prosa in prosa” rispetto alla genesi dei testi. Il centro del sistema che “spiega” certe prose poetiche recenti è un altro, diverso da quello che qui c’interessa. Tanto più che se guardiamo a certi fenomeni liminari come, poniamo, *Arrenditi Dorothy!* di Marilena Renda (L’Orma, 2015) o il più recente lavoro di Ramonda, *Omonimia* (Interlinea, 2019), ci rendiamo conto che da un lato un *io* pacificamente e quasi ap problematicamente esibito, dall’altro un alto tasso di *narratività* allontanano di molto queste opere dall’orizzonte della prosa in prosa. E non molto diverso potrebbe essere il

discorso riguardante le divertenti *Nuglette* di Leonardo Cannella (raccolte da ultimo nel 2022 per Affinità elettive). Sulla questione del “raccontare” dovrò soffermarmi più avanti. Quanto a un io macroscopico, mi sembra chiaro che niente è più lontano dalla ricerca cominciata in Italia nel 2009; né credo che la questione meriti ulteriori osservazioni. Al massimo, si dovrà notare che l’ostensione di una soggettività *bavarde* nei *Prati inglesi* di Andrea Inglese (siamo all’inizio di *Prosa in prosa*) è un effetto testuale eccedente e procurato, e corrisponde alla costruzione di un personaggio-voce palesemente impresentabile e quasi del tutto inaffidabile.

Ora, è molto difficile rispondere alla domanda 2, specie se viene così riformulata: «perché la prosa in prosa ha avuto una scarsa presa sugli scrittori più anti-convenzionali, per lo meno al di fuori della propria cerchia, per così dire, di affiliazione (cui Marzaioli, Tripodi e De Francesco peraltro appartengono)?» Prima di proporre una spiegazione dei fatti – più che una vera e propria risposta – va introdotta un’osservazione di metodo a mio avviso decisiva. Quello che abbiamo di fronte è un fenomeno letterario le cui caratteristiche si possono spiegare solo se se ne segue la genesi, se se ne tratteggia le ascendenze. Era quello che avevo provato a fare nella mia introduzione del 2009, non so con che risultati – peraltro. Né sono uno che si affeziona ai propri errori o alle proprie lacune. Eppure, resto convinto che non si riesca a dire alcunché di preciso in campo estetico se non si descrive con un minimo di probità la modulazione in senso lato di genere in cui – piaccia o non piaccia – qualsiasi opera, anche quella che sfida tutte le convenzioni, necessariamente si inserisce. L’emersione di una prosa di respiro breve ambiguamente piegata a intenti non narrativi e in qualche misura poetici, o, più spesso e meglio, *anti-poetici* (ma come far capire una

volta per tutte, al senso comune di tanti critici, che i due fenomeni – lirico e anti-lirico – si tengono tanto strettamente da non poter essere separati?) ha una storia in Italia di quasi cinquant'anni. E a più di trent'anni fa risale la meritoria antologia curata da Michelangelo Coviello per Corpo 10, *Vice-verso* (1989), che provava a fare il punto su una situazione già allora definita, anche se non matura. Quando, nel corso degli anni Novanta, Eugenio De Signoribus si inventa la sottile distinzione tra *nonversi* e *quasiprose* (su cui vedi quanto scrive Rodolfo Zucco in *Visite al frutteto*), non dico che si avvicini alla prosa in prosa, ma certo in questo modo ha intelligentemente presidiato una zona di confine individuata ai margini del lirico.

E insomma, se oggi mi capita di leggere che gli scrittori di ricerca, e quindi anche gli autori di *Prosa in prosa*, reinventano volta per volta le proprie regole, e che quindi la critica sarebbe necessariamente in balia di una continua ridefinizione di orizzonti, suscettibile quasi di impedirle di riferirsi a invarianti condivise, un po' mi viene da sorridere. Il poeta o post-poeta ha il compito, la totale libertà, di escogitare le norme della propria produzione. E non c'è dubbio che la natura spesso concettuale delle prove di ricerca, la loro frequente natura *installativa*, costringono il critico a un massimo di attenzione – molto maggiore rispetto a quella che si riserva a figure e testi inseriti in maniera meno coraggiosa entro il sistema letterario. Ma è vero che nessun autore riscrive la storia, che è anche e soprattutto storia di forme e di generi, cioè di convenzioni. Lo scrittore non decide tutto quello che fa, e comporre un'opera non significa comporre anche il contesto. Mi vergogno persino a mettere nero su bianco simili truismi. Eppure, in molti richiami impliciti o espliciti agli assoluti dell'*écriture*, del superamento o azzeramento di ogni

norma, secondo argomentazioni volta per volta blanchottiane o barthesiane, intravedo i limiti di soggettivismi privi di fondamenti, e perciò poco affidabili.

Provo a chiarire meglio il problema, uscendo dalle affermazioni generiche. Non è un'opera recentissima, ma mi sembra ancora oggi assai utile, per capire la poesia francese contemporanea, la lettura di un libretto di Jean-Michel Espitalier intitolato *Caisse à outils* (2006). Le pagine dedicate alla nozione di *littéralité* di Jean-Marie Gleize sono lucide e circostanziate, e segnalano, anche se in sintesi, l'eredità di una propensione antfigurativa, tendente alla *mise à plat*, che fra i suoi predecessori annovera niente meno che certi "bianchi" di Paul Cézanne. Non solo, l'anti-metaforicità messa in movimento in questa maniera, proprio per la sua ricerca di una tendenziale orizzontalità semantica, nemica di ogni tentazione simbolica, di ogni rinvio paradigmatico, «è debitrice di una specie di astrazione, forse addirittura, paradossalmente, di una sorta di mistica della scrittura, come in un gesto ascetico, quasi religioso, che consiste nel conservare della lingua quanto vi è di più secco» – secondo un'istanza di rigore riconducibile alle pratiche zen (si parla addirittura di un «Ryoan-ji [cioè di un giardino zen] testuale»). Una tentazione nichilista, la propensione al bianco e al silenzio, aleggiano su questa intrapresa, sulla *prose en prose* di Gleize: e i suoi antecedenti sono numerosi. Espitalier ricorda persino il trovatore Aimeric de Peguilhan, per non dire di John Coltrane che sogna di registrare un album ove non risuoni nemmeno una nota. La disciplina della scrittura è anche necessario inserimento in una trama modulata nel tempo in cui è possibile fare certe cose, mentre altre sono escluse.

Se insomma in Francia il formalismo, più esattamente, il *rigore* di Flaubert e di Ponge cooperano a raggelare la pagi-

na, a disporla orizzontalmente, a propiziare un ascetismo efficace, in Italia – ahimè – sono altre le pressioni che condizionano “prosa in prosa” e le impediscono di andare al di là di non molti – vigilantissimi – esperimenti (e come tali tanto più meritori e utili). L’emozione culturale che in Italia ormai da molti anni dilaga in maniera quasi imperialistica è dettata dall’ideologia e dalla pratica coattiva dello storytelling. Si impone cioè la tendenza a riconoscere i modi (semiotici, cognitivi, neuroscientifici e quant’altro) della “narrazione” in ogni aspetto delle interazioni fra soggetti privati e pubblici. Si vive – dicono – elaborando narrativamente ogni aspetto della nostra vita, dalla sfera personale a quella sociale. Tra l’altro, come è stato più volte osservato, la dittatura del *récit* (o forse più esattamente della *narration*, in quanto atto linguistico, prima che forma) succede a una pregressa dominanza del *poetico*: se tra anni Sessanta e Settanta per parlare letteratura si invocava la funzione poetica, oggi per fare la stessa cosa si disquisisce soprattutto di storytelling, del valore diegetico del testo. E la cosa, in chiave letteraria e italiana, è curiosa, visto che la nostra tradizione è stata e in parte ancora è dominata (si pensi almeno alla scuola) da valori poetici e lirici.

Le conseguenze sono peraltro paradossali, come ognuno sa. Mentre l’erosione dell’io lirico è un obiettivo largamente diffuso e condiviso nel sistema poetico italiano per lo meno dagli anni Sessanta in poi, la narrativa degli anni Duemila è ostaggio di quelli che Daniele Giglioli ha chiamato «eccessi dell’io»; e che nelle forme della *autofiction* hanno trovato le manifestazioni più clamorose. Dunque: come è possibile che tutto ciò non incida anche sulla prosa in prosa?

Nel suo recente, a mio avviso riuscitissimo, *Storie del pavimento* (Tic, 2018), Gherardo Bortolotti non solo ci avverte che il suo lettore avrà a che fare con «storie», ma è anche

possibile che qualcosa come una prima persona prenda la parola all'inizio dell'opera. Certo, è una prima persona plurale, ma la sua omodiegesi, il suo essere parte integrante, esistenziale, della rappresentazione è non meno rilevante. Ecco (rispettando la disposizione tipografica dell'originale):

Negli anni che precedettero l'inverno, gli angoli della stanza videro le nostre ombre diventare più tenui. Dall'alto, tra le linee incrociate delle piastrelle, i Grandi ci guardavano accamparci tra le briciole di pane, tra i gomitolini di polvere e di fibre generiche. Uscimmo dai muri, nella profondità del pomeriggio. Nella trama del tempo conquistammo il corridoio.

D'altronde, questa pluralità (collettività?) fantasmatica *che parla* si colloca dalla parte del protagonista, Paolino, e mira a restituirne le percezioni, spesso al limite del discorso indiretto libero e comunque con un largo spazio concesso alla cosiddetta percezione indiretta libera. Quando per esempio leggo: «Le pianure del letto erano percorse dalla notte», di fatto sono di fronte alle sensazioni di Paolino, rimodulate da una lingua che è quella dei cosiddetti «Grandi» – idealmente del *padre*, poeta o autore di opere narrative che sia.

Fin dal 2009, del resto, *Prosa in prosa* è stato circondato da una *querelle* riguardo alla natura poetica o meno dei testi in essa contenuti. Non spendo nemmeno una sillaba sulla questione. È a mio avviso evidente che se da un lato Bortolotti ha premuto sempre più a fondo il pedale della narrazione (e Broggi in parte l'ha seguito su questa strada), dall'altro lato Giovenale ha manifestato la fedeltà a una prosa rigorosamente non-assertiva, i cui eventuali, non infrequenti elementi di narrativa continuano a essere diffratti in un tessuto massi-

mamente *saccadé*, dominato da un autore implicito iper-conscio del proprio operare. Ascetico forse no, buddista tanto meno, ma Marco Giovenale non concede nulla all'alea del soggettivismo (cito da *Quasi tutti*, Miraggi, 2018):

dentro hai molto ed i soldi sono essenzialmente il freddo.

stare fuori dai ratti, penso al bisogno delle cose, che tutti vogliono.

un dispositivo di piegatura, ma ancora quasi completamente sbattuto negli zeri.

E così via. Sfido chiunque a reperire una metafora che non sia lessicalizzata e a negare che una simile testualità dica altro che il proprio agglutinare sintagmi “di tutti”, riletti attraverso associazioni altamente *lo fi*, radicalmente desublimite.

Ma, in definitiva, il rischio è che Giovenale sia una specie di eccezione, se è vero che Andrea Inglese si è dedicato persino al romanzo autobiografico, e che Raos e Zaffarano non paiono più troppo interessati alla forma-prosa (che al primo andava stretta, mi sembra, fin dal 2009). La diagnosi forse è pessimistica, ma segnala comunque un problema e in parte spiega ciò a cui mi riferivo sopra.

È difficile, all'epoca dello storytelling, resistere alle veneri della narrazione più o meno occultata. Difficile, soprattutto, scrivere nel solco della prosa in prosa. Non si dimentichi del resto quello che chiamerei il “pericolo *Woobinda*”, per così dire: il pericolo (corso a mio avviso da Silvia Tripodi nel già ricordato *La più recente fine di un racconto*: a pensarci bene, ennesimo epitesto narrativo!) di dare voce in modo plateale

alle parole e ai personaggi di una realtà alienata – che poi, puntualmente, è quella dei social e della Rete in genere, dopo essere stata quella della televisione e dei rotocalchi.

Del resto, fin dal 2009 *Prosa in prosa* aveva giocato carte molto ben selezionate in questo dominio, nel dominio dei media. Non solo il montaggio e certi riferimenti intermediali per esempio al cinema (si veda in particolare la pletorica “riflessione” di Andrea Raos su *Starship Troopers*) garantivano uno sfondo per lo meno virtuale sempre più vicino alla multimedialità di Internet; ma soprattutto parecchi segnali suggerivano per lo meno due indirizzi. Il primo, che ho già evocato, era quello della quasi necessaria “non-profondità” di questa scrittura, la sua appartenenza a un mondo a bassa definizione com’è quello delle incisioni, dei fumetti, della fotografia prodotte con strumenti poveri. E infatti «nel testo» (come recita il complemento del titolo di *Prosa in prosa*) sono contenute 504 illustrazioni in bianco e nero, realizzate dagli stessi autori (ognuno ne fornì 84) e spiattellate a 28 per pagina in un fascicoletto o sezione complessivamente di 18 pagine. Tutto ciò è detto «fotoromanzo» – non senza un’evidente, prevedibile ironia. Si tratta di uno svolgimento “di basso livello”, un bianco e nero che finisce per sgranare irrimediabilmente ogni speranza di visione integrata. McLuhan parlerebbe di un medium freddo, con il quale il lettore deve adeguatamente collaborare.

Ma c’è un secondo punto, che mi è già capitato di affrontare un paio di volte (cfr. in particolare il volumetto miscelaneo *Ex.it. Materiali fuori contesto*, a stampa nel 2016). A mio avviso in molte di queste scritture è operante qualcosa come un ipotesto *prescrittivo*, un sistema di auspici, di ottativi, di esortazioni e anche di descrizioni “pratiche” (le *Poesie pra-*

tiche di Nanni Balestrini...) che sembrano sempre rinviare a un'agenda, a una serie di azioni incombenti, quasi di doveri. Se *récit* è resoconto dell'accaduto (reale o finzionale), mimesi di un mondo reale o possibile-verosimile, "prosa in prosa" sembra collocarsi dalla parte di ciò che fattualmente non è, ma è invocato a essere. Quasi come accade nelle sceneggiature: che non dicono i propri modi effettuali, ma quello che altri dovrà realizzare per trarne qualcosa come un vero racconto. Ho sempre trovato affascinante, fin dal titolo, le «conversioni» del volumetto *Film à venir*, di Jean-Marie Gleize: accumulo a volte proprio giocoso di materiali che, prima o poi, quasi miracolosamente dovrebbero *convertirsi* in film. Ma il miracolo non è *in interiore homine*, va da sé, bensì là fuori, in quel prolungamento del testo che diciamo vita (reale).

È allora, nell'apertura orizzontale di tutto *Prosa in prosa*, del libro che reca questo titolo, potremmo tentare di leggere l'invito a un *fare*. Questi materiali esibiti nella loro inerzia, nella loro eccedenza, a volte persino nel loro scandaloso aderire a voci grottesche e improbabili, chiedono un destinatario che li metta in movimento, al limite li violenti con diffidenza e sospetto. Quello che il testo ostinatamente nega, il lettore dovrebbe tentare di realizzare.

È solo in parte vero, come ho già accennato, che l'*intentio auctoris* qui faccia premio sulla storicità, e cioè è improbabile che unicamente una cornice concettuale permetta di affrontare queste opere, questo volume. Se per un attimo concepiamo i testi letterari qui raccolti come frantumi di un puzzle da ricomporre in un altrove che è il nostro, le cose cambiano radicalmente di aspetto. Sono possibili non pochi paradossi, in questo senso. Di, e con, "prosa in prosa" si può e si deve – anche – ridere, il suo ritmo fisicissimo esige un corpo percipiente, in tutti i sensi coinvolto. L'importante è

sentire la familiarità che ci lega a questa bizzarra opera e che la rende mostruosamente, insopportabilmente fruibile – e in maniera per nulla misteriosa.

6. *Quale futuro? Primi appunti per un manuale di metrica installativa*

1. Sono molti gli indizi che depongono a favore di una vera e propria mutazione metrica verificatasi nella poesia italiana degli ultimi – diciamo – quarant’anni, con un’evidente intensificazione a partire dal Duemila. Che qualcosa di radicale sia avvenuto, possiamo cominciare a intuirlo se leggiamo secondo una griglia sillabica questi versi, disposti in brevi lasse, che introducono il poemetto di Cesare Viviani *La forma della vita*, pubblicato per Einaudi nel 2005.

Perché la mente insiste a cercare il male? (12)

Si pentì di aver creato esseri che così tanto (15?)

ricorrono al pensiero della distruzione, (13)

e pensò di distruggerli. Come dimenticare (15)

che sterminò quasi ogni carne vivente, (12)

uccise quasi tutto il Creatore? (11, ictus di 2a, 4a, 6a)

Ora per astenersi dal male si deve superare (17)
gli obiettivi fissati, andare oltre: non cogliere (13)
le occasioni, non temere i leoni. (11, ictus di 3a e 7a)

Come lo stesso Viviani suggerisce in una nota al testo, il verso che prevale è un «endecasillabo eccedente»: il fatto che le due irregolari strofette culminino nella misura ereditata potrebbe esserne la prova, anche se il secondo endecasillabo manifesta una prosodia un po' accidentata. Meno verificabile, pur se non irricevibile, è un'altra notazione di Viviani, e cioè che i versi che per allungamento ulteriore si discostano dall'endecasillabo siano composti di versi tradizionali. In effetti, almeno il secondo verso di 15 sillabe può suonare come un doppio settenario, sdrucchiolo / piano: «e pensò di distruggerli. | Come dimenticare», e il verso di 17 sillabe può sembrare un esametro 7+10, ma con il secondo emistichio aritmico (ictus di 2a e 5a): «Ora per astenersi | dal male si deve superare».

A dirla tutta, però: chi abbia letto i più di 5000 versi del poemetto sa benissimo che il bordone endecasillabico, pur attivo (come nel passo appena letto), non è molto più di una suggestione, di un costante richiamo virtuale. Il poeta ne rafforza la presenza (l'incombenza) con la sua dichiarazione, e non dubitiamo che nel suo modo di comporre una tensione all'endecasillabo sia sempre presente. Del resto, è cura di chi ha scritto questa poesia motivare l'autonomia dei suoi versi, con un'accorta pratica dell'*enjambement*.

Qualcosa del genere continua ad accadere in certe più recenti pagine di Viviani. Ad esempio in questa quartina (un componimento autonomo) che leggiamo in *Ora tocca all'imperfetto* (del 2020, sempre per Einaudi):

Quale futuro?

Trovavo pace solo nelle sue cose.	(12)
Ma l'amore è immateriale, non esiste,	(12)
mi vergogno a dire che ho amato.	(9)
E temo il freddo anche nelle immagini.	(10)

Tanto più se citiamo anche la breve poesia subito successiva, in cui il finto endecasillabo duetta con versi brevi, prima un quinario e poi un settenario, quasi a mimare modi tradizionalissimi della poesia italiana, culminanti nella canzone libera leopardiana (e vedi la rima fra terzo e quarto verso, oltre all'*enjambement* iniziale):

Ma chi ti ha dato	(5)
questi piedi, queste gambe, queste braccia,	(12)
così irriconoscenti,	(7)
così colpevoli, così beatamente assenti?	(14 o 15)

Il punto è che questa eccedenza quando diviene tanto sistematica produce evidenti effetti, suscettibili di trasformare la fisionomia stessa dell'endecasillabo tradito. Si tratta di un verso che nell'opera di Viviani è, appunto, ben presente, anche se in concreto – per lo più – *non c'è*. Si avvia a divenire una specie di *a priori* concettuale, che il testo richiama sì, ma in forma sempre più debole e sempre meno percepibile. E prescindiamo dal lettore distratto (distratto in modo legittimo) che quasi inevitabilmente coglie solo l'esistenza di un verso per l'occhio, messo in movimento dalle non rare inarcature. Pensiamo invece a un lettore metricamente accorto. Costui si confronta con un endecasillabo tendenzialmente nominale. La sua manifestazione concreta stinge rispetto a *un'idea di endecasillabo*, agente come *frame* più che come manifestazione testuale concreta.

2. Il fenomeno è antichissimo, beninteso. Tutto fa credere che in Italia si debba risalire a una delle opere probabilmente meno lette, persino dagli specialisti, anche se spesso citata (soprattutto dagli esperti di metrica), *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino (1547-1548). L'uso che qui viene fatto dello sciolto in sostituzione della tradizionale ottava si manifesta come volontà di evocare "ideologicamente" la struttura dell'esametro epico greco-latino. L'inusitata o poco usata forma senza rime deve essere percepita come un sostitutivo del verso epico antico. L'endecasillabo italiano nulla o quasi ha a che fare con l'esametro, ma la sua funzionalizzazione a un compito epico lo promuove a esametro virtuale. Tutta la storia dello sciolto italiano (ma anche quella, a ben vedere, del britannico *blank verse*) si può spiegare in una simile chiave, sebbene nel Settecento l'arte di questo metro raggiunga un tale grado di autonomia da poter contare su una sua retorica specifica, giunta a perfezione – come tutti sanno – nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*.

Insomma, l'antecedente forse più importante (fra i moltissimi invocabili, va da sé) della metrica barbara è appunto lo sciolto epico. Carducci, ritornando a Chiabrera, sceglierà una strada diversa. O, per lo meno, in parte diversa, se si pensa che all'inizio della sua sperimentazione nel campo dell'esametro e del pentametro era possibile che alcune forme dell'esametro potessero confondersi con certi pentametri, e che insomma un margine di nominalismo fosse ancora presente. Carducci però, nel complesso, vuole che la prosodia antica sia udibile, pur se mediata da una scansione non ritmica dei versi classici. Del resto, è chiaro che il progetto stesso di metrica neoclassica elaborato da Pascoli è una risposta alla reificazione dei metri barbari (esametro in testa): i quali, nati per

reincarnare i metri antichi, nel tardo Carducci e in d'Annunzio si erano ridotti alla forma di metri italiani sillabo-ritmici.

Ma questo, a ben vedere (ed è cosa nota), è il segnale di una società letteraria in trasformazione. Ed è stato più volte affermato che, preterintenzionalmente, l'ambigua operazione barbara spiana la strada a una barbarie molto diversa: che è quella del verso libero. La storia metrica dell'Otto-Novecento trasuda di esametri sbagliati, forme carducciane malriuscite, suscettibili di nutrire il mondo delle esperienze libere italiane. Il punto è che i versoliberisti, da Corazzini e Govoni in giù, "odono" i propri versi con un orecchio sostanzialista (altro che nominalismo!), ma ormai sordo alle vecchie norme: quelle isosillabiche. Le poetiche del verso libero sono poetiche della musicalità, originariamente "sinfonica" e "wagneriana", e si fondano sull'idea che il suono del verso sinora inedito assecondi un'interiorità poetica trascurata dai vecchi metri.

Le eccezioni sono molto poche. In effetti, le metriche verbo-visuali della prima metà del Novecento sono quasi tutte condizionate dai modelli dei *Calligrammes* di Apollinaire e poi delle tavole parolibere futuriste, la cui forma grafica e tipografica, in fondo, svolge quella funzione suggestiva che la sonorità del verso realizza sul suo specifico piano. Solo di recente, si è cominciato a studiare il concretismo di un poeta "visivo" come Carlo Belloli, originariamente futurista, che sceglie con sempre maggiore efficacia di eliminare dalle sue opere ogni espressivismo. Ma siamo in un campo molto marginale. E in effetti sospetto che nella seconda metà degli anni Cinquanta la via seguita della neoavanguardia italiana, sotto la direzione di Anceschi e insieme di Sanguineti, faccia di tutto per allontanare la minaccia della poesia concreta, e per mettere in dominante una metrica debitrice, innanzi tutto, del modello di Pound (più che di Eliot), la cui innegabile visività

si prestava però a un assaporamento “ritmico” dominato da fattori costruttivi sonori poco italiani, ma non per questo inaccettabili (il verso accentuale, la scansione per unità minime, ecc.). E infatti uno degli episodi meno compresi nella recente storia della metrica italiana è la possibile convergenza negli anni Sessanta e Settanta di sperimentazioni metriche poligenetiche, per così dire: il verso lungo della neoavanguardia (Pagliarani, Sanguineti, Porta), il verso “gestico” di Fortini, originato anche dalle pratiche di traduzione (vere o false che siano), l’espansione dell’endecasillabo in Sereni e Raboni, le strofe per l’occhio di Bertolucci (da *Viaggio d’inverno* alla *Lucertola di Casarola*), e così via.

In definitiva, lungi dal nominalizzarsi, il verso italiano cerca strade sonore nuovissime, nei pressi di un’ipotesi accentuale di non facile realizzazione ed esecuzione. E, tuttavia, nel 1964 le scelte metriche, tanto discusse e quasi incomprensibili, dell’Amelia Rosselli di *Variazioni belliche* incidono in maniera sensibile dentro questo quadro, contribuendo a intaccarne la tenuta. L’«allegato», datato al 1962, *Spazi metrici* ambisce alla definizione di un metro nuovo, che nella realtà appare sfuggente, imprevedibile. Rosselli mescola suggestioni musicali a suggestioni visive (anche cinematografiche, quasi in senso etimologico) che non aiutano a cogliere la realtà dell’“esperimento”. Anzi, la sensazione fortissima (avvalorata dalla pubblicazione nel 1969 di *Serie ospedaliera*) è che Rosselli abbia lavorato “visualizzando” i suoi versi sulla giustezza di un foglio bianco scandito dal lavoro fisico della tastiera di una macchina da scrivere. Insomma, la vera regola ritmica sembra essere l’andare a capo meccanicamente una volta che sia stato esaurito un certo spazio. Le cose non stanno esattamente così – beninteso –, ma è indubbio che il condizionamento della spazialità garantita da

un *typewriting* concreto e vincolante svolge un ruolo notevole. Il verso di Rosselli appare dunque essere una costruzione innanzi tutto speculativa, non sottoponibile a una verifica strutturale, se non nei termini di un puro gesto tipografico.

3. Tanto andava affermato, e in modo scandalosamente sintetico, per cercare di spiegare quanto comincia a manifestarsi a un certo punto della storia metrica italiana più recente, introducendo un'evidente cesura. Prendiamo tre casi (scelti senza troppo affanno), riconducibili al periodo che va dalla fine degli anni Ottanta all'inizio del Duemila, entro il quale sembra imporsi con crescente chiarezza il fenomeno che stiamo studiando. Questi versi di Milo De Angelis, tratti dalla raccolta *Distante un padre* (Mondadori, 1989), ci riportano a ciò che abbiamo detto a proposito di Cesare Viviani. Il titolo è *Bombay con due fotografie*: (9, giambico)

È un giorno di appena oggi. È la frazione	(11, di 5a e 6a)
di come avevamo le labbra. Con rami	(12, dattilico)
e compasso lo cerchiamo	(8, trocaico)
con la festa del pensiero	(8, trocaico)
viaggiamo ogni trentaquattro anni. La mandibola	(13 _s)
rimane, lì, spirituale:	(9, giambico)
poi ci guarda – o nostro stare indovinate! –	(12, peonio)
tra questi sdruciolì ci guarda,	(9)
rotonda come la sua varietà, quasi propizia	(15)
alla testa, la morte del tabaccaio.	(12)

Quanto soprattutto colpisce è, da un lato, l'elusione del sillabismo consueto, in particolare delle giaciture che dovrebbero regolarlo (in presenza comunque di una ritmicità, binaria o anche ternaria, rilevabile in particolare nei trochei

degli ottonari o nei dattili del primo dodecasillabo), dall'altro, l'uso dell'*enjambement* che enfatizza l'idea che quei versi di differente lunghezza non siano gratuiti, abbiano un limite necessario. Dove ci aspetteremmo la coppia endecasillabo-settenario troviamo altro: un endecasillabo di non facile esecuzione, due ottonari trocaici, endecasillabi eccedenti, un novenario giambico, ecc.

Nel 1994 un poeta lucidissimo come Luigi Ballerini concepisce in questo modo le prime due strofe di una poesia intitolata *Imitazione del sogno*, contenuta in *Il terzo gode* (Marilio; corsivi miei):

succederà un veleno, un'indulgenza priva (7 + 7)
 di simmetria, di astuzia, *succederà* una lingua (7 + 7)
 camuffata o leggermente scolpita, un'ipotesi
 di tramestio, *succederà* un puntiglio, una discesa
 in salita (col rischio che corre di rovinarsi), (7 + 8)
succederà una cantilena di traverso, una sbirciata,
 un vocativo illustre, un'agnizione a prezzo (7 + 7)
 di concorrenza. Sopra pensiero, guardando
 dall'alto verso il basso, vittima dell'uso, (7 + 6)
 dello specchio, di questo euforico arricchimento

succederà in una cornice religiosa, denigrante,
 incline a riprodursi nei sensi pubblici, nei verbi. (7 + 9)
 equinoziali, *succederà* perché l'idea dell'ordine si leghi
 ai primi spasmi del coro, agli incendi, alle piume (8 + 7)
 che si ritraggono, ai grembiuli, alla breve cautela
 dell'ira, *succederà* per la maschera inquieta che aguzza
 il respiro, che ne suppone la scossa, la rimonta, (9 + 7)
 l'inospite ironia. *Succederà* perché l'asso pigli tutto
 e accolga la svista prematura, l'imitazione del sogno,
 del quesito: di sasso in sasso, di barca in barca

Sono versi “rosselliani”, prevalentemente tipografici, anche se soprattutto all’inizio è evidente una forma di sillabismo residuale (il doppio settenario). In questo caso, all’opposto di De Angelis, gli *enjambements* finiscono per sembrare casuali. Si ha anzi l’impressione che il ritmo “vero” del testo sia dato dalle anafore (cfr. i corsivi), a volte nascoste dalla divisione versale.

Nel 2002, in un ambito di poetica comparabile a quella di Ballerini, possiamo leggere queste soluzioni metriche a opera di Biagio Cepollaro (da *Fabrica, Zona*):

per mondi mediali allorché mediati da innumeri
digitali profitti divaricano in più zolle slittanti i
continenti

ed umani visibilmente divisi tra belluini e sollevanti
cellulari i più scuri di pelle son come d’estate
alogenati

nuotano per laghi o subacquei nello scuro sommersi
dei telematici frodarsi mentre si sfanno in acque d’opachi
riciclarli

Qui, il taglio determinato dal “disegno” grafico è ancora più evidente e gratuito, quasi in modo provocatorio. Il lettore, in definitiva, è costretto a chiedersi quale funzione svolga quel tipo di “versificazione” – di *messa in verso*, cioè –, quali suggerimenti gli stia proponendo in termini di semantica del testo.

In tutti e tre i casi (anche se su due piani nettamente distinti, che contrappongono De Angelis [e Viviani] da un lato e [Rosselli–]Ballerini-Cepollaro dall’altro) non siamo in

presenza di versi in senso tradizionale, ma a ipotesi di verso, idee di verso. Vale a dire a forme visibili dietro le quali intravediamo – sì – una tradizione: ma quella eredità è declassata a simulacro, traccia reificata priva dell'efficacia ritmica e sonora, gloriosissima, cui allude. Il verso è lì, davanti a noi, ma è concepito soprattutto per essere pensato, più che per essere udito. È scritto perché possa mettersi al servizio di una lettura priva di suono. In questo modo sono cancellati i ritmi (anche mentali, secondo la vecchia definizione di Genette) ai quali attribuiamo un valore fondante nella poesia del Novecento. I fatti fonici, che pure ci sono, ora sono messi tra virgolette, se non proprio tra parentesi. Con Barthes, diremo che qui dilegua lo stile, in quanto unicità di un soggetto che si esprime in modo “autentico”, e lascia spazio a una poesia-oggetto in cui una cornice pragmatica ricodifica il dato metrico, trasformandolo in una *silhouette* inespressiva, tendenzialmente inerte. Certo, fra il polo “De Angelis” e il polo “Ballerini” le differenze sono infinite. Ma entrambi gli estremi sono affetti dall’“invecchiamento” (a mio avviso definibile solo come *postmoderno*) delle poetiche novecentesche; e dalla loro conseguente trasvalutazione in uno spazio *installativo*, a dominante concettuale.

Il discorso versificato tende a essere sempre di più un discorso meta-versificato. Non leggo una poesia scritta con versi che suonino alle mie orecchie (anche interiori): ma leggo un *progetto* di struttura complessiva di un testo, che si manifesta entro uno sfondo pragmatico, meta-testuale, e solo in un secondo tempo si incarna in una sequenza di segni che sono chiamato, residualmente, a eseguire. L'aspetto tradizionalmente ritmico dell'opera, che dovrebbe incarnarsi nella dimensione epidittica teorizzata da Jonathan Culler, svanisce di fronte all'ideologia programmatica dell'azione poetica,

incardinata prima di tutto in ciò che vedo. Dunque, il significato di “lettura di poesia” cambia radicalmente, dovendosi concepire tale lettura come subordinata all’ideologia del testo, alla sua concettualizzazione, che trasforma le parole in qualcosa di *detto due volte*.

4. Per cogliere la portata complessiva del fenomeno, e per meglio intuirne la ricaduta installativa, dobbiamo aggiungere altre due questioni: la dimensione tipografica “concreta”, nelle sue declinazioni specificamente iconotestuali; e il fenomeno della prosa in prosa.

4.1. Com’è noto, ricca e sfaccettata è la storia della poesia pittorica, della parola dipinta. Va però ribadita la cesura all’interno di questa vicenda, che mette a un certo punto in dominante l’esperienza *concreta* del testo, separata dai molti residui del simbolismo iconico ereditati dal mondo dei calligrammi e delle tavole parolibere. Curiosamente, uno degli autori che maggiormente ha puntato su una necessaria unificazione di campo fra poesia lineare e poesia visuale, Adriano Spatola, continua a essere letto a compartimenti stagni, con un’evidente separazione dei domini in cui si è impegnato. Diverso è il discorso riguardante Corrado Costa, la cui ricezione critica mi sembra che integri bene verbalismo, concettualismo e iconismo. Ma è evidente che l’interesse vivo per l’opera di Costa è un fenomeno cominciato negli anni Zero, e comunque non possiamo ascrivere questo autore a un lancio o rilancio del concretismo poetico – che infatti lo riguarda solo marginalmente. Difficile, dunque, definire delle genealogie chiare, anche perché è evidente che la neoavanguardia italiana ha sempre guardato con sospetto (come si accennava) alle esperienze più coerenti di poesia concreta.

Vero è che un “fan” – diciamo – di Corrado Costa come Fabio Orecchini in un suo libro-progetto intitolato *Per os* (Sigismundus, 2016) può tranquillamente concepire due pagine di questa fattura tipografica:

le voci (raccontaci dei mali dei maiali)

a contrarmi e dentro

è tutto detto e non ritorna

la controparola è bianca

è nera e dentro è fuori

distuggere il logos logoi

a a,a,a, a
a

a a,a,a

a a a aa

Quale futuro?

E può, soprattutto, inserire una soluzione del genere entro un percorso in cui la parola semanticamente convenzionale può ancora funzionare, quasi senza alcun problema (cioè in conformità al “classico” asintattismo caratteristico soprattutto della neoavanguardia).

a

a

aaaa

a

a,a,a

a

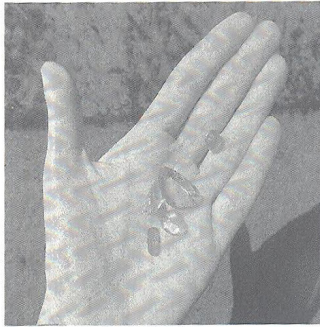
aaa,a.a.a.a

Allo stesso modo, si tratta di prendere atto della ormai acquisita importanza della declinazione iconotestuale di molta poesia (non solo le scritture di ricerca) contemporanea. Ci collochiamo, in questo dominio, entro un arco di scelte “retoriche”: che vanno dalla piena integrazione semantica (discorsiva) dell’immagine nel testo, come accade in un’opera di Sara Ventroni, *La sommersione* (Aragno, 2016), che ambisce a «scrivere la morfobiologia di un fiume» ad esempio in questo modo:

Donau Insel (Wien)

Prima tocchi l’acqua baltica nera
con mezzo dito, e i talloni alzati
a Danzica

poi fai scivolare nel Danubio
frammenti di resina
pepite preziose di *ambra*



la ricchezza va spartita.
Lasciata andare.
Sprecata. Sparita.

Quale futuro?

e arrivano fino a procedure in cui il contrappunto testo-immagine non è illustrativo, e induce un confronto opaco tra serie iconica e serie testuale, come avviene in *Tecniche di liberazione* (Benway Series, 2017) di Mariangela Guàtteri:

Le forme consuete; il modo aritmico. Non si rifiutano,

sembrano veloci: le funzioni degli organi, la condizione umana.



Hanno uno scopo, si conformano: vita; attività sensoriale;

pratiche brevi. Sembrano immediati. Non sopprimono.



Tuttavia, in entrambi i casi, e in molti altri che si potrebbe evocare, quello che ne discende è un'evidente ridefinizione, a un tempo, dello statuto iconico dell'immagine e dello statuto convenzionale del segno verbale: come se l'icona andasse incontro a una codificazione verbale e il *verbum* diventasse immagine, fosse assorbito dalla concretezza del visivo. I libri che manifestano simili caratteristiche possono essere considerati opere installative in accezione tutt'altro che metaforica, in quanto immergono il lettore in una situazione espressiva che comporta decisioni aperte, oscillazioni irrisolte fra statuti semiotici non univocamente definiti.

4.2. Il (bel) libro di Sara Ventroni contiene, nelle parti verbali, molte sequenze in prosa, che affiancano quelle in verso. Scrivere poesia con la prosa è diventato sempre più

normale negli ultimi cinquant'anni, ed è probabile che, oltre la pratica, la stessa nozione di prosa stia andando incontro a una mutazione. Dal 2009 in poi, i testi raccolti nell'antologia *Prosa in prosa* hanno aiutato in modo significativo a ripensare la pertinenza mensurale del verso, ossia la sua capacità di fondare un'esperienza (auditiva o visiva che sia, o, meglio, a cavallo fra le due) scandita ritmicamente secondo un progetto riconoscibile.

La prosa in prosa discende dall'universo di solito designato come *poème en prose* (*prose poetry*, *Prosagedicht*, ecc.). L'essere "senza ritmo" teorizzato da Baudelaire comporta la capacità di adeguamento alla vita " lirica " dell'esperienza individuale, e quindi la scoperta di un continuum non più arginabile entro gli schemi della metrica consueta. Una pronuncia fluida ed elegante è uno degli obiettivi. La poesia in prosa è regolata da un metro-zero, il cui senso – ovviamente – trae vigore dallo sfondo di una cultura poetica *in versi* con cui contrasta. E bisognerebbe valutare caso per caso in che cosa consiste il conflitto in gioco. Baudelaire, com'è noto, reagiva al "troppo di verso" instaurato in particolare da Victor Hugo. Ma resta indubitabile il fatto che il problema specifico della poesia in prosa è inseparabile da una serie di questioni metriche: e infatti *poésie en prose* può significare tanto (in senso proprio) una prosa sinuosa che *nega* il verso; quanto (in senso lato) una prosa *fortemente ritmata*, persino da versi, e quindi anche (non di rado) rimata. Una ritmicità negata è l'altro dialettico di una ritmicità esibita. In entrambi i casi, il sistema poesia e le sue norme metriche premono, e aiutano a cogliere la specificità del fenomeno.

Vero è che i numerosi effetti di senso "posizionale" che la poesia in prosa esprime convergono quasi sempre su esiti *lirici*. In questo senso, l'odierna istituzione della "prosa in

prosa” rompe frontalmente con l’eredità espressivista, simbolista, allontanando la “poesia scritta in forma di prosa” dal suo ambito di (sotto)genere elettivo, per avvicinarla al sistema delle “scritture di ricerca”, e quindi a un diverso (sotto) genere. Per ottenere questo risultato, le operazioni compiute dai suoi autori puntano su alcuni artifici:

1. la negazione della coerenza e coesione testuali ereditate, secondo le procedure messe in opera dai prosatori del gruppo americano *new sentence*;

2. la pratica del *cut-up*;

3. l’ostensione di forme di testualità catalogica (elenchi, enumerazioni);

4. elementi di narratività e discorsività orizzontale, a dominante metonimica, variamente imparentati con la *littéralité* di Jean-Marie Gleize e, alle sue spalle, Francis Ponge.

Cui andrebbe aggiunta la “concettualizzazione” che condiziona complessivamente queste pratiche, e che un po’ si deve al pensiero dello stesso Gleize. Infatti (va ribadito) il dominio della prosa in prosa è quello che *nega* la poesia in prosa, cioè nega la negazione del verso: e quindi, a rigor di logica, nega il non-verso – anche se non per questo definisce una nuova dimensione “versale” positiva. Si tratta di un percorso non privo di ambiguità, come si può notare, fondato com’è su un doppio nominalismo: *cut-up* e poetica gleiziana non vanno perfettamente d’accordo, e se il primo mira alla discontinuità, il secondo favorisce un discorso filato.

Tuttavia, proprio gli aspetti di irrazionalità depongono a favore della natura installativa del fenomeno. Prosa in prosa diviene il luogo in cui la dimensione metrica continua a essere un feticcio negativo e un dilemma, come nella poesia in prosa, ma senza che per questo possa essere definito un *ubi consistam* stilistico, di qualsiasi tipo (come invece capitava nella

poesia in prosa). Prosa in prosa è, in definitiva, un inciampo della prosa, un suo cattivo funzionamento, quasi un suo infortunio “concettuale”, un errore, un *glitch*: impone un’interrogazione circa i limiti stessi della forma non versificata, pur non potendo vantare una dimensione positiva, concretamente esperibile. La cornice pragmatica che instaura è quella di un problema, forse privo di soluzione: come possa la prosa alludere alla poesia, evocarla, evitando le trappole del lirico convenzionale, di tradizione simbolista, in cui la poesia in prosa non poteva non cadere. Ed evitando – cosa forse ancor più difficile – le trappole della narrativa, del quadretto, del racconto brevissimo. Non per caso, forse, prosa in prosa non ha creato una vera tradizione, almeno in Italia; e se una sua filiazione c’è stata si è realizzata nella direzione di tipi di narrativa con cui la sua origine gleiziana aveva indubbe parentele, e che non sono riconducibili in alcun modo alle forme della *short-short story* (come invece è capitato per un ex poeta quale Tiziano Rossi).

Forse, una delle discendenze metriche più esemplari di prosa in prosa si dà nel momento in cui la forma prosastica e quella versale si confrontano in modo aporetico. Si legga questo testo di un giovane poeta, estraneo alla cosiddetta scrittura di ricerca, Marco Villa, che pure sa praticare una prosa ragionativa sospesa fra i due opposti fronti poc’anzi ricordati (siamo ormai giunti al 2019, e la raccolta è *Un paese di soli guardiani*, Amos).

L'energia della noia, di ciò che – musica conversazione
atmosfera amata – recide ogni immedesimazione, di
tutto quel tempo sprecato *aspettando che passi*, possiamo
cominciare a vederla, concentrarla
come un tizio qualunque seduto in una città
guarda e nemmeno si illude di reggere guardando –
non è nessuno ma è qualcosa, un fantasma
che distribuisce spazio, una ripetizione
giornaliera (nei suoi sogni
c'è sempre una forma che si scioglie
vene in sangue, passi in oceano, terra in cielo
ma lui tiene, non vende luoghi morti) –
pensa alla sete estinta, al nessun sapore in bocca,
a reticoli depurati da fantasie
sulle sue dita che si muovono e si stringono,
non assorbe la strada e, prima di alzarsi,
si sente un organismo volatile
e ben congegnato
per lo più costituito da acqua.

Ho pensato di scrivere sul disprezzo del mondo.

Inserire una sequenza in versi verso dentro il continuum discorsivo della prosa in questa maniera significa destituire sia la prosa sia il verso del loro valore costruttivo. Entrambi, e contemporaneamente, sono soprattutto delle ipotesi grafiche: la cui esistenza paradossale si manifesta solo entro l'impaginato dell'edizione che abbiamo in mano.

5. Definiamo dunque metrica installativa una pratica ritmica che si confronta con quattro livelli del testo, fornendo a ciascun livello una soluzione soprattutto concettuale:

1. alcune forme metriche ereditate, con particolare riguardo all'endecasillabo, alla sua congiunzione "leopardiana" con il settenario e a volte con metri più brevi;
2. il verso lungo, eredità della ricerca atonale ma pure delle pratiche di traduzione e, più in generale, di un "informale" dilagante tra anni Sessanta e Settanta, anche al di fuori dell'ambito neoavanguardistico;
3. il concretismo visuale, non espressivista, segnatamente nella sua declinazione iconotestuale, che fonda una specifica ritmica tra parola e immagine;
4. la prosa in prosa, come negazione delle testualità prozastiche ricevute e insieme attivazione di un "problema" ritmico in concreto non risolvibile.

Come si vede, solo al punto 3 abbiamo a che fare con un'idea affermativa di testualità, nata dal *positivo* assommarsi di elementi ascrivibili a forme ammesse come tali: verso, prosa, immagine. A ben vedere però, il "testo verbale" e quello "visivo", messi in relazione fra loro, rinviano a una terza dimensione su cui si riverbera una concettualizzazione. Seguendo un suggerimento che proviene dai noti lavori di W. J. Thomas Mitchell, non possiamo che sottoporre a revisione pragmatica i confini tra immagine e parola, ricodificandoli in termini persino opposti a quelli primari. Lo spazio impresso che mi appare come un verso o come una prosa sono tenuto a pensarlo in termini di immagine; e viceversa. Insomma, è a questo secondo livello che scatta il meccanismo concettuale-installativo.

Del resto, come da tempo cerco di argomentare, è probabile che l'insieme del campo poetico stia andando incontro a un fenomeno di ulteriore nominalizzazione: un libro di poesia, a maggior ragione se iconotestuale, restituisce un'esperienza

installativa, in quanto luogo che il destinatario *usa praticamente* piuttosto che *leggere*. Leggere poesia, da questo punto di vista, assomiglia sempre più all'attività partecipativa messa in auge dal romanzo modernista e poi dal cinema. I "segni" che in essa si manifestano non sono (solo) quelli verbali della lingua, ma si attivano in una dimensione sintagmatica più articolata e non omogenea (nel cinema parliamo di scene o di sequenze), dipendente dall'attività percettiva dello spettatore.

Se una narratività è all'opera nella poesia "dopo la poesia", questa consiste, semplicemente, nell'azione del destinatario che manipola un prodotto mentale ormai separato dalla sua origine verbale. Il testo è *percorso*, non è letto in senso convenzionale; è costruito e ricostruito secondo una logica altamente instabile. Non sono realizzati dunque quegli equilibri dialettici fra protensione e ritensione che Wolfgang Iser aveva individuato nella sua descrizione dell'atto di lettura. Il comportamento "narrativo" del lettore di poesia è, tipicamente, multidirezionale, le sue sintesi inattese, non circoscrivibili: e risultano essere tanto più imprevedibili in un contesto concettuale com'è quello che oggi si sta imponendo.

Su tutti questi temi, ovviamente, si dovrà ritornare in futuro, anche a fronte di teorie intorno alle scritture non-assertive, come quella elaborata da Gian Luca Picconi, che relegano il lettore in una posizione passiva, in presenza delle intenzioni del testo (e della sua autorialità collettiva). E che in questo senso contraddicono – in maniera frontale – quanto qui è argomentato. Andrà nondimeno ribadita con forza la rilevanza "metrica" delle osservazioni appena fatte. Su uno sfondo installativo, la metricità mantiene un'importanza imprescindibile, anche se tutto farebbe pensare alla sua avvenuta volatilizzazione, al suo abbandono al flusso degli investimenti percettivi "lettoriali". Non è così. Il fatto che il lettore

qualsiasi (come del resto capita a tanti critici “autorizzati”) non percepisca alcune strutture, o alcuna struttura, sia fisiche sia concettuali, non significa che le strutture non agiscano tanto nel testo quanto indirettamente in lui. Ciò che preme dietro un verso solo visivo acquista la sua importanza anche in termini di consuetudini negative, di sottovalutazione della dimensione metrica, di indebolimento delle competenze. Un verso è installativo anche perché i tempi faticano a concepire altro, a concepire un verso “fisico” che funzioni come aveva funzionato *autrefois*. L’esistenza della prosa in prosa può apparire decisiva, allora. Quanto non ha ritmo e formalmente non fa problema – la prosa appunto – diventa la questione nodale del sistema della poesia, o per lo meno dei suoi confini. Dove meno appare il metro, tanto più è urgente pensarlo e parlarlo; dove la distanza da qualsivoglia forma regolata è incalcolabile (in che senso si “misura” una prosa?), proprio lì la tradizione e la sua crisi si squadernano meglio.

È un elogio dello storicismo letterario, il mio (lo si sarà capito). Il testo, agli occhi del critico accorto, rende necessarie le proprie letture, anche e magari soprattutto quelle a-metriche (a-storiche – dico). Il fraintendimento manifesta il testo non meno dell’esecuzione conforme alla tradizione specifica. Il problema, semmai, è che mentre ci sono fin troppe letture del primo tipo, quelle del secondo tipo si fanno sempre più rare. E la crisi, allora, sarà meno della poesia che non dei suoi interpreti specialisti.

OUTRO

7. *Sei voci per sei voci in prosa*

1. Entimema

Prosa e verso sono ormai (novecentescamente) pure forme grafiche: scrivere non andando a capo se non per ragioni sintattiche o testuali, oppure andando a capo secondo qualche norma, qualche misura, il più possibile arbitraria (personale). *Prorsa oratio vs bustrofedìa*, insomma.

Poesia¹ (lirica): ciò che fa poesia *di* una prosa = poesia in prosa. L'ossimoro che l'io lirico dispiega.

Poesia² (disposizionale): ciò che fa prosa *di* una poesia in prosa = prosa in prosa. L'ossimoro che il linguaggio (di tutti) scorona.

2. Black noise

Clive Scott, che ha studiato i fondamenti del verso libero per definizione paradigmatico, cioè francese, ha definito la poesia in prosa «un luogo in cui una poesia in versi è sommersa dalla prosa, di modo che la prosa diviene una specie di aspirazione nostalgica a qualche ispirazione originaria

perduta». Dove nessun verso agisce, tutti i versi sono potenzialmente presenti, attivi sotto il fluido della prosa; e, con l'autorevolezza del suo stile, della sua pronuncia, spetta al poeta ridurre l'entropia del suono bianco *illudendo* il lettore che il verso assente in realtà c'è.

Nella poesia del dopo la poesia, la prosa non sommerge più niente, anzi prosciuga anche se stessa nei pressi del silenzio. Né il poeta (si) illude: chiede al lettore di accontentarsi di un suono o due per volta, di malinconici segni neri, aggregati e disgregati dalla lingua medesima; e semmai di cooperare a che l'entropia, lei, trionfi. In ogni caso: nessuna nostalgia, nessun altrove, nessun'autorevolezza.

3. Confini

La prosa in prosa sonda i confini del letterario, negandoli. Contigua – più di ogni altra esperienza letteraria – alle forme non estetiche della lingua, vampirizza la crisi della discorsività, dell'argomentazione, della descrizione. Del linguaggio scientifico. Del giornalismo. Tra una pagina di prosa in prosa e una pagina di «Novella 2000», quasi nessuno scarto. Scarto? Quasi?

4. Nonni e padri

Fra anni Sessanta e Settanta: Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*; Giovanni Giudici, *La vita in versi*; Maurizio Cucchi, *Il disperso*. Narrare in versi, decostruendo il soggetto.

Fra anni Settanta e Duemila: Giampiero Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, Tommaso Ottonieri, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*; Tiziano Rossi, *Cronaca perduta*. L'io è dentro le cose, la poesia si avvolge nel dettaglio, nel frantume.

Nella poesia in prosa, non ci si racconta, non ci si avvolge, non ci.

5. Ritmo come sindrome di Tourette

Il metro altro capitombola nei tic della lingua. Cacofoniche rime in are, one, ento, ino, uto. L'inconscio che spernacchia e fa i dispetti (i peti). Cattive copie del bello scrivere; ipotassi burocratica; paratassi di un pensierino sulla mamma. Poetica del *glitch*.

6. *Clinamina?*

Il lirismo «è allora l'imitazione di una voce anonima, impossibile da udire, che si può solo scrivere e che conferisce al testo la sua novità, la sua vera singolarità». Meglio ancora: nulla in fondo si imita, la voce senza voce è. Dove tutto parla, nessuna singolarità è davvero possibile. La prosa in prosa ne ridice con qualche trascurabile modificazione tutta l'insopportabile, esilarante impurità. E, installata in un libro silenzioso, attende il nostro sguardo, né si aspetta la nostra (dio ne scampi!) comprensione.

APPENDICE. UN ANTENATO

8. *La prosa dell'Aspetto occidentale del vestito di Giampiero Neri come contraddizione e littéralité*

1. Circa vent'anni fa mi capitò di concludere un corso universitario dedicato alla poesia in prosa (italiana ma non solo) leggendo ad alta voce in maniera molto disinvolta e sciolta alcuni testi di Giampiero Neri tratti da *Teatro naturale*. Di fatto, recitai in classe tutta l'opera, commentandola pochissimo e proponendola con la massima e forse procurata *nonchalance*. Fu un'esperienza memorabile. Il mio uditorio, composto pressoché solo di ragazze, si divertiva, per lo meno sorrideva o ridacchiava; ma – ripensandoci dopo – soprattutto si divertiva davanti al mio spasso. Lo confesso, tuttora non posso non ridere davanti (poniamo) a:

Si narra che il Principe di Condé abbia dormito profondamente la notte prima della battaglia.

Sembra un particolare di poca importanza?

oppure davanti a:

Come si chiama lei?

Sì, ma comunque

è tutto inutile.

o anche (si sta parlando dello *Pseudocavallo*):

Si accontenta degli alimenti più grossolani tenendo soltanto alla limpidezza dell'acqua.

Non occupa mai il centro della strada ma d'abitudine cammina sul margine estremo.

Ma soprattutto:

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

Negli anni, poi, mi sono reso conto che il “divertimento” di questi testi si replicava molto simile davanti a un poeta d'oggi che molto apprezzo, Marco Giovenale, quando legge in pubblico certe sue prose in prosa. Lui stesso ha capito e quindi valorizzato questa capacità – in parte almeno pre-rintenzionale – di fare dell'ironia performativa con testi d'avanguardia, e ha pubblicato un intero libro all'insegna del comico, intitolato *Il paziente crede di essere*, uscito nel 2016. È però indubbio che è specificamente l'esecuzione ad alta voce a eccitare il *divertissement* implicito in certe sue prose, serie o comiche che siano.

Ragiono da molti anni, anche con l'amico Paolo Zubleña, di queste cose; e ogni volta mi capita di trovare la loro migliore spiegazione nella nozione di *littéralité* qual è stata esemplificata dal francese Jean-Marie Gleize. A lui si deve anche l'utilizzazione del sintagma «prosa in prosa», con cui

ha voluto caratterizzare certe nuove esperienze definibili come post-poetiche, certe scritture che prolungano le esigenze del poetico toccando però territori quasi del tutto estranei alla tradizione di quel vecchio discorso che chiamiamo ora poetico ora lirico.

E non c'è dubbio che la prosa e persino i versi del primo Neri (quello, appunto, di *Teatro naturale*) manifestano alcune virtù della *littéralite* gleiziana: in particolare la loro orizzontalità logica suscettibile di negare ogni sublimazione metaforica o simbolica, ma anche ogni allegorismo. Se c'è allegoria in Neri, è vuota, vuotissima. La dimensione sintagmatica è quella che davvero gli interessa: la relazione fra periodi, enunciati, frasi, che sono fra loro in rapporto di frequente, stridente (e talvolta spassoso) contrasto logico. Ne discendono testi incoerenti, anche se formalmente coesi. Il senso non cresce, continuamente s'incepisce, a dispetto di certe ricorrenze, di certe *dramatis personae*, che però sembrano sempre essere fuori posto, protagonisti o comparse di una storia disseminata che non si tiene mai del tutto.

2. Detto così, tutto sembra essere molto semplice. E poi sembrerebbe essere molto semplice diagnosticare qualcosa che, alla prova dei fatti, appare indubitabile. Cioè che Giam-piero Neri è stato un vero e proprio caposcuola. Purtroppo, oltre a un bello studio di Paolo Zublena, che ormai è piuttosto vecchio, non c'è molto altro sull'argomento. Nondimeno, è abbastanza chiaro che fra anni Sessanta e Settanta, pochissimi sono gli antecedenti italiani al lavoro di Neri, e tutti o quasi si collocano su piani molto diversi dal suo. Dico del Sereni della seconda edizione di *Diario di Algeria* (1965), del Giudici di *Autobiologia* (1969) che nelle loro prose appaiono condizionati da *pattern* narrativi e/o ragionativi-monologanti

tendenzialmente fluidi, le mille miglia lontani dal sincopato di Neri, dal suo procedere per frammenti paradossali. Quando nel 1989 Michelangelo Coviello (il curatore è lui, anche se l'opera non è firmata) realizza per Corpo 10 l'antologia *Viceverso*, è chiaro che il padre di alcune fra le opere scelte (penso a quelle di Massimo Cescon, Marco Ercolani, Bianca Garavelli, Silvio Giussani, Mario Parrinello) è proprio Giam-piero Neri; ma soprattutto che è dopo di lui che l'idea stessa di una «prosa poetica» come genere davvero autonomo ha avuto diritto di cittadinanza. Anzi, potremmo affermare che quella stagione non si è ancora conclusa e che ciò che oggi chiamiamo prosa in prosa potrebbe essere appunto letto come un prolungamento agguerrito e persino polemico di quella stagione, arricchito di una specifica poetica paradossalmente – dicevamo – post-poetica.

In realtà, la questione è molto più sottile e deve essere letta nei termini – a mio avviso irrinunciabili – della semiotica lotmaniana. In Italia, è da credere, fino agli anni Sessanta la separazione del verso dalla prosa è molto forte. La tradizione della poesia in prosa si era andata esaurendo anche per ragioni latamente politiche. A dargli il colpo di grazia era stato paradossalmente uno degli sponsor critici del genere, vale a dire Enrico Falqui che nel 1938 aveva pubblicato quella discutibilissima antologia intitolata *Capitoli* che allargava a tal punto l'ambito testuale di riferimento, da comprendervi ogni forma di scrittura in prosa breve, caratterizzata da eleganza formale e ostilità nei confronti del romanzesco o, peggio ancora, della narratività. Nel secondo dopoguerra l'evidente compromissione di certe pratiche con il giornalismo più conformista degli anni Trenta, il passato appoggio di *maîtres à penser* del moderatismo come Cecchi e Bacchelli, e anche l'antica diffidenza dei poeti in verso (Ungaretti e Montale in

testa), innervositi davanti al dilagare di scritture pseudo- o finto-poetiche in prosa – tutto ciò merita alla poesia in prosa disistima e sospetto. Va segnalata come una delle poche notevoli eccezioni quella di Toti Scialoja, che era stato poeta in prosa già negli anni Trenta ed è autore nei Cinquanta di un *I segni della corda* che molto deve a uno dei maestri del genere, Arturo Onofri.

Insomma, il sistema poetico italiano tra 1945 e 1965 ricostituisce la centralità del verso, bandendo la prosa. Siamo di fronte a un orizzonte versocentrico, che percepisce la prosa come sinonimo di discorso argomentativo, descrittivo o, più spesso, narrativo. Fino a non molti anni fa dire “prosatore” significava dire narratore *tout court*, proprio per la separazione funzionale in oggetto. Negli anni Venti e Trenta, le cose – anche sul piano linguistico – non andavano così. Basti ricordare l’antologia di Papini e Pancrazi, che inseriva testi in prosa sotto il titolo *Poeti d’oggi*. E che la poesia potesse manifestarsi in prosa, allora, era fin troppo scontato.

3. Due studiosi americani, Wlad Godzic e Jeffrey Kittay, una trentina d’anni fa hanno studiato l’emersione, la nascita della prosa, ma anche del *prosaico*, nel sistema della letteratura francese delle origini, e hanno cercato di individuare quali sono le ragioni che rendono indispensabile la “prosa” dentro un sistema letterario. Sarebbe interessante fare questo tipo di ricerca per il mondo più limitato del super-genere poetico italiano alla metà degli anni Settanta, quando il caso Neri esplode. Ovviamente, ci mancano troppi dati (anche quelli relativi alla metrica delle poesie in versi coeve). Personalmente, se dovessi scommettere su una possibile interpretazione, tenderei a vedere nella prosa che sostiene la poesia una sorta di “mozione d’ordine” (non di ritorno all’ordine,

si badi), il *richiamo* leggermente paradossale a una misura. Il boom poetico degli anni Settanta – riprendo vecchissime osservazioni che risalgono al Berardinelli del *Pubblico della poesia* – aveva fatto del verso un luogo di indistinzione. *Anything went*, si potrebbe dire. Soprattutto gli autori più giovani usavano le forme disponibili secondo le contaminazioni più bizzarre ed estemporanee. E, così facendo (questo è l'aspetto che al momento sto studiando), avevano messo in crisi la possibile convergenza attorno al verso accentuale lungo, sentito anche come verso di traduzione, che aveva accomunato per un attimo autori tanto diversi fra loro: come (limitandomi ai più importanti) Luzi, Sereni, Fortini, Raboni, Pagliarani, Sanguineti, Pasolini, Zanzotto, Majorino. Questa recentissima tradizione viene nei fatti contestata in nome di esasperati soggettivismi (spesso di origine orfica) che impongono forme metriche estemporanee, debitorici quasi inevitabilmente di strutture visive primonovecentesche, tra Ungaretti e Soffici (per intenderci), con aperture ai dattili e ai logaedi di ascendenza dannunziana.

Ora, il gesto di Neri costituisce una rottura con questa deriva, al netto – ovviamente – del fatto che ogni *poème en prose* rischia sempre (e l'antologia di Coviello è lì a dimostrarlo) una rivisitazione di rimbaldismi e mallarmeismi variamente stantii. Ma il procedere per accostamenti al limite del *cut-up*, il sabotaggio di ogni miracolismo verbale, di ogni metaforismo, il radicamento nelle *vere* lettere sono il chiaro segnale delle intenzioni testuali profonde che caratterizzano Giam-piero Neri. I suoi sono «malinconici simboli»; con Dürer e Benjamin contemplan la *facies ippocratica* del mondo e prendono atto della morte di ogni speranza ascendente, di ogni superamento della letteralità orizzontale. L'opera di Neri – come tutti sanno – comincia così:

Cosa è stato di quei piccoli segni, neri, immagine e somiglianza di un impegno continuo?

In una stretta compagnia dimorano a forma di malinconici simboli, privi di vita.

A noir, “A nera”, è il titolo di un importante libro di Gleize del 1992, che appunto teorizza essere la scrittura ormai nient’altro che una sfilza di segni capaci di significare soprattutto il proprio esserci:

La prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n’aurait littéralement, proprement, aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est, de dire non, il n’y a rien d’autre, et alors?

Sono convinto che il primo Neri sia tutto dentro questo tipo di logica, la cui portata eversiva abbiamo forse sottovalutato. Eppure, certe parabole letterarie sembrerebbero essere lì a dimostrare le conseguenze che un certo modo di scrivere ha determinato. Si pensi a un Tiziano Rossi, che, ultrasessantenne, alla fine dello scorso millennio ha cominciato una carriera prima di poeta in prosa, poi di narratore in forme brevi, secondo un percorso che, quasi senza soluzione di continuità, nel giro di una quindicina di anni l’ha portato – per usare una vecchia terminologia – dal lirico all’epico. Ma si pensi, all’opposto, anche a Marco Ceriani, che esordisce perfettamente o quasi discepolo di Neri (*Fergana*, Amadeus, 1987), per poi avvicinarsi alle forme versificate e in seguito anche isosillabiche; salvo, oggi, prendersi il lusso di ritornare – ogni tanto – alla prosa.

4. Va detto, a questo punto, che una verifica formale di simili ragionamenti su un'operetta come *L'aspetto occidentale del vestito* si espone a una serie di rischi. Dovrò correrli, se davvero voglio spiegare nel modo migliore non solo la prosa in prosa di Neri ma anche i suoi versi. Questi, si sa, coesistono con le parti in prosa in maniera non proprio subalterna: nell'*Aspetto* se le prose sono diciannove, sedici sono le poesie versificate. E i rischi sono quelli di fidarsi e affidarsi troppo alle forme esterne, apparentemente oggettive, e dimenticare quelle funzionali. Cerco di spiegarmi: i due paragrafi prosastici sopra citati cominciano entrambi con sequenze di sillabe che compongono altrettanti endecasillabi, «Cosa è stato di quei piccoli segni» e «In una stretta compagnia dimorano». Certamente, il primo è prosodicamente molto debole, dato che ha ictus di 3a e 7a. Resta nondimeno il fatto che qualcosa come una misura tradizionale segna nettamente l'*oratio prorsa* di Neri, e in un luogo così decisivo qual è l'inizio di una raccolta.

Cosa dobbiamo o possiamo dire, in questi casi? Intanto, che – per quel poco che sappiamo della poesia in prosa italiana (ho fatto di recente qualche riscontro anche su opere simboliste, per analizzare le cosiddette «prose liriche» di Rebora) – la presenza di endecasillabi anche piuttosto esposti, come pure qui avviene, è una specie di costante strutturale, che non sposta la prosa nella direzione del verso; anzi, potrebbe produrre l'effetto opposto. Intravedere un ritmo metrico come quello dell'endecasillabo sullo sfondo della prosa rafforzerebbe il segnale *qui-prosa* rispetto al segnale contrario. Lo sbilanciamento nella direzione della versificazione si avrebbe – come succede in certe opere di Consolo – quando si ha una sequenza *costante, continua* di endecasillabi, e soprattutto quando entrano in gioco metri molto più sonori,

come quelli a fondamento dattilico o trocaico. Nessuna di queste condizioni è soddisfatta dalle prose di Neri, che presentano sì endecasillabi (e anche metri dattilici), ma in modo asistematico.

E valga poi una seconda osservazione, anch'essa di tipo relazionale o funzionale. È da credere che proprio la rilevanza innovativa e quasi epocale delle prose di Neri abbia come conseguenza la deformazione in senso prosastico dei suoi *versi*, una loro lettura alla stregua di qualcosa come un *verso in prosa*. Quello di “verso in prosa” non è un concetto così bislacco: storicamente si dà con autori di poesia in prosa che propongano dentro i loro testi degli a capo pseudo-versali, dei versi – diciamo – per l'occhio, motivati dalla sintassi. In Sbarbaro ce ne sono diversi esempi (il più noto è forse *Firenze vuol dire*, in *Trucioli*). Non sto dicendo che i versi di Neri siano veri versi in prosa, ma che sono da quella forma attratti, dato appunto il peso strutturale delle prose, la loro carica polemica.

E comunque, anche letti dall'interno, i componimenti verificati mostrano quasi sempre una natura accidentata, quasi che gli indici di metricità in essi indubbiamente presenti fossero sempre minacciati da altro. Prendiamo *Storia naturale*, di cui indico la misura sillabica di ogni linea:

Si dava da fare in mezzo al campo	10 (2a 5a 7a)
lepre o uccello che fosse pedonando,	11 (3a 6a)
una macchia che attraversava energico.	11 _s (3a 8a)
Ma non andrebbe sempre così	5 + 5 _t
vita che non chiedi il permesso per vivere.	12 _s (6 + 7 _s)
Come punte di selce i frammenti	10 anap.
della memoria e del sogno	8 datt.
si posavano sul fondo del lago.	11 (3a 7a)

Anche le figure del suono sono ambigue: *campo: pedonando* è molto più di una semplice assonanza, e poi c'è la rima ritmica *energico: vivere*. Tutto il testo persegue la “sfo-catura” dell'endecasillabo, che compare tre volte, ma due con una prosodia al limite dell'accettabilità (si noti di nuovo il profilo di 3a e 7a). In più ci sono un paio di versi dattilici o anapestici, il decasillabo anapestico e l'ottonario dattilico, peraltro contigui. È una partitura decisamente dimessa, piena di intoppi e di incertezze, di versi “mancati”.

Viceversa, non c'è dubbio che quelle di Neri sono prose “riuscite”, esibite nella loro natura di sostitutivo del verso, anti-versi, forme che da sole sono in grado di propiziare una poesia-poesia. Una notazione variantistica lo conferma. Più di dieci anni prima della pubblicazione in volume, le sequenze dell'*Albergo degli angeli* e di *Un caso di omonimia*, insieme con *A. D. 1960*, erano uscite in rivista, nel periodico «Il corpo» diretto da Giancarlo Majorino. Curioso il fatto che un paio di prose figurassero sotto un titolo diverso da quello in cui verranno inserite: a dimostrare, se ce ne fosse bisogno, un procedere per *montaggio* di elementi fungibili e non per ricerca di coerenza rappresentativa, per moventi di verosimiglianza.

Soprattutto, colpiscono due fattori: la ricerca di una maggiore fluidità di elocuzione, ottenuta per sfooltimento della punteggiatura e per via di ellissi (eliminazione di qualche dettaglio); ma soprattutto, e appunto, l'aumento degli a capo. In parole povere, Neri tende a partire da una prosa-prosa, disposta in capoversi veri e propri che, come tali, possono comprendere alcuni periodi; in seguito, preferisce realizzare la coincidenza del periodo e del capoverso (con qualche eccezione, peraltro, per cui si dà il processo opposto). Complessivamente, se ne trae un'impressione di sistematicità, di

un processo necessario. Si veda per esempio la trasformazione di *Un caso di omonimia*, III:

REDAZIONE 1965

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto, il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte.

Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

E avendolo visto per caso: “Il dottor Livingstone, suppongo” disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate.

REDAZIONE 1998

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte.

Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

E avendolo visto per caso:

“Il dottor Livingstone, suppongo” disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate.

Lo stesso non può invece dirsi di una poesia in versi come *A.D. 1960*, che nella versione definitiva si inventa versi più lunghi abbinando alcune unità preesistenti. Se l'idea era, forse, quella di rendere più prosaico il verso, il risultato depone solo a favore dell'incertezza di Neri circa la natura della sua

metrica, che appare essere quasi del tutto priva di un *ubi consistam*. Si tratta cioè di una ritmica molto sfocata in cui principi costruttivi diversi stingono l'uno sull'altro (neretti miei).

REDAZIONE 1965

Come si chiama Lei?

Sì, ma comunque
è tutto inutile.

**Benissimo. Il cadavere plasticamente nudo
equidistante**

dalla sorgente luminosa e dall'operatore.

Invenzione geometrica così rara nei particolari
di gusto soavemente ecclesiastico delicato.

Descrittivi battimani all'apparire
del Professore in sala.

Guanti. Bisturi. aaaaAAALLT. Krumirus. Non opero.
(diffuso stupito brivido sociale)

Repelle. Lavorava nel Bankus?

del resto il segno così chiaro, l'albero
retrattile l'esposimetro incorporato, per dire.

**Una buona combinazione: la luce
sonora inaspettata e il protagonista ebraico
alla destra di chi guarda.**

e improvvisamente seria: Partiamo. Che dici?

(Arcaini è già andato via
affondando lentamente come un sasso nel lago)

Luogo a procedere. Azione.

Gli occhi del suicida
guardano immobili.

REDAZIONE 1998

Come si chiama lei?

Sì, ma comunque

è tutto inutile.

Benissimo. Il cadavere plasticamente nudo equidistante dalla sorgente luminosa e dall'operatore.

Invenzione geometrica così rara nei particolari di gusto soavemente ecclesiastico delicato.

Descrittivi battimani all'apparire del professore in sala.

Guanti. Bisturi. AALT. Krumirus. Non opero.

(diffuso stupito brivido sociale)

Lavorava nel bankus?

del resto il segno così chiaro, l'albero retrattile, l'esposimetro incorporato, per dire.

Una buona combinazione: la luce sonora inaspettata e il protagonista ebraico alla destra di chi guarda.

e improvvisamente seria: Partiamo. Che dici?

(Arcaini è già andato via

affondando lentamente come un sasso nel lago.)

Luogo a procedere. Azione.

Gli occhi del suicida

guardano immobili.

Non si va troppo lontano dal vero se si afferma che Neri cerca di definire una misura, cioè un ritmo della prosa. Per iniziativa dei meri strumenti della sintassi, ma anche evitando effetti esteriori troppo esposti (anafore, ripetizioni: gli artifici cioè in senso alto biblici), si ottengono effetti di simmetria sottilissimi. Ad esempio, nella quarta sequenza di *Pseudocavallo*, ogni capoverso è bipartito:

Si accontenta degli alimenti più grossolani | tenendo soltanto alla limpidezza dell'acqua.

Non occupa mai il centro della strada | ma d'abitudine cammina sul margine estremo.

È ritenuto poco intelligente, | caparbio e spesso di indole perversa.

La sua voce che ha toni acuti e bassi | si risolve in un grido prolungato e spiacevole.

Si noti che nel terzo caso abbiamo due perfetti endecasillabi, con tutti gli ictus al loro posto e anzi qualche piccolo preziosismo (4a e 6a il primo; 2a, 4a, 6a il secondo, con sdrucchiola sotto 6a).

Possiamo considerarla una forma, quasi, di manierismo, derivante dalla fiducia di Neri nei propri strumenti. Anche perché a me sembra che non sia questa la sua vera cifra. O per dirla meglio, giusta la mia linea interpretativa basata sui contrasti sistemici: a me sembra che non sia questo il modo migliore per *leggere* questa poesia. Ripetendomi, dirò che nell'*Aspetto occidentale del vestito* dobbiamo soprattutto apprezzare lo shock di una prosa che continuando a essere se stessa, e anzi manifestando la propria inettitudine a divenire altro, svolge alla perfezione un ruolo lirico. La negazione del verso che funge da verso, non tradendo la propria natura "oggettiva". Forse per molti questo modo di ragionare è incomprendibile, ma a me continua ad apparire il miglior modo (anche se non l'unico) per spiegare gli aspetti *ritmici* del primo Giampiero Neri.

NOTA AL TESTO

Premessa

Il riferimento principale è a: A. Inglese *et. al.*, *Prosa in prosa*, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di A. Loreto, Le Lettere, Firenze 2009 («fuoriformato», 24); la seconda edizione, TIC, Roma 2020, contiene anche un'*Introduzione 2020* di P. Giovannetti e una *Postfazione 2020* di G. L. Picconi. La bandella di Andrea Cortellesa che accompagnava la prima edizione è assente dalla seconda; si può leggere anche in «Slowforward», 9 gennaio 2021, <<https://slowforward.net/2021/01/09/bandella-per-prosa-in-prosa-andrea-cortellesa-2009/>>. Il convegno militante cui si fa riferimento è: *Teoria&Poesia. Ad esempio*, coordinato da Luigi Magno e Giulio Marzaioli, che si tenne il 9 novembre 2018 all'Università degli Studi Roma Tre. Nel sito <<https://slowforward.net>> è ancora reperibile il programma.

Sull'iconotestualità, cfr. A. Cortellesa, *Sei autori in cerca di personaggi*, «Antinomie», 9 dicembre 2020, reperibile in <<https://antinomie.it>>.

1. Un decalogo aperto per la [poesia (prosa) in] prosa

Di J.-M. Gleize (su cui più volte si ritornerà), vedi ora *Qualche uscita. (Postpoesia e dintorni)*, a cura di M. Zaffarano, Tic, Roma 2021.

I segni della corda (La Meridiana, Milano 1952) di Toti Scialoja si compone di poesie in prosa realizzate nella tradizione soprattutto di Arturo Onofri.

Il diagramma, che riprende le distinzioni svolte da N. Frye in *Anatomy of Criticism* (1957: *Anatomia della critica. Quattro saggi*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969), è tratto dal libro di R. D. Denham, *Northrop Frye & Critical Method* (cap. 4, p. 123), risalente al 1978 e dal 2010 in rete all'URL: <<https://macblog.mcmaster.ca/fryeblog/critical-method/preface.html>>.

L'«accumulo anodino» di sensi e forme come caratteristica primaria della Rete è un concetto ottimamente argomentato da G. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, «Nuova prosa», 64 (2014), pp. 77-146; poi «L'Ulisse», 19 (2016), pp. 12-46.

2. La prima prefazione a Prosa in prosa.

Dopo il sogno del ritmo: installazioni prosastiche della poesia

Il libro di G. Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, era uscito nel 2009 per Lavieri, Sant'Angelo in Formis; è poi stato ristampato in *Low. Una trilogia*, Tic, Roma 2020.

Di J.-M. Gleize, ho qui tenuto presente soprattutto *A noir. Poésie et littéralité. Essai*, Seuil, Paris 1992. Per un quadro generale della poesia francese contemporanea nel dominio “di ricerca”, sono utilissimi i due volumi di J.-M. Espitallier, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, Paris 2000, e *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*,

ibid., 2006. Per una contestualizzazione ideologica, cfr. soprattutto O. Quintyn, *Dispositifs / Dislocations*, Éditions al Dante, Romainville 2007.

Di T. Todorov si cita *La poesia senza il verso*, in Id., *I generi del discorso* [1978], trad. it. di M. Botto, La nuova Italia, Firenze 1993, pp. 126-142: 130.

Per R. Silliman, cfr. *The New Sentence*, Roof, New York 1987, p. 107. Parti di questo libro sono tradotte in italiano da G. Bortolotti, «L'Ulisse», 13 (2010), pp. 21-42.

La citazione “enfatica” è già nel titolo di B. Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, Paris 1979; a seguire, M. S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1992, p. 176.

Parla del Rimbaud «non-vedente» Gleize, *A noir*, cit., p. 227; la cit. successiva a p. 228 (traduzioni mie).

Cfr. A. Inglese, *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*, in P. Febbraro-G. Manacorda (a cura di), *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Gaffi, Roma 2008, pp. 113-154: 137.

Il Pontiggia in questione è Giampiero Neri, e la cit. viene da *L'aspetto occidentale del vestito* [1976], in Id., *Teatro naturale*, Mondadori, Milano 1998, p. 11.

Le parole di Gleize sulla non trascendenza della prosa («altitude zéro») provengono da *Les chiens noirs de la prose*, Seuil, Paris 1999, p. 15.

Le osservazioni sulla prosa inglese sono di J. Levý, *A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versifications*, in *Poetics* [...], Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, pp. 179-188

La prosa cit. è di Bob Perelman, *Cina*, e si legge in F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984], trad. di S. Velotti, Garzanti, Milano 1989, pp. 57-58.

Cfr. C. Hanna, *Poésie action directe*, Éditions al Dante, Romainville 2002. Vedi anche, per comodità, la traduzione della prima parte del volume (*Contre un poétique du bibelot*), di G. Bortolotti e M. Zaffarano: *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, 2008, reperibile all'indirizzo: <https://gammorg.files.wordpress.com/2019/02/hanna-christophe_-poesia-azione-diretta.pdf>. La citazione viene da p. 76, con un mio ritocco (p. 23 dell'ed. fr.).

Di K. Silem Mohammad, cfr. *Sought poems* [2003], trad. it., 2003, <https://gammorg.files.wordpress.com/2019/02/mohammad_sought.ebook_.pdf>.

Di F. Ponge, cfr. *Le Pré* [1967], in Id., *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Beugnot, Gallimard, Paris, vol. II, 2002, p. 342; ivi a p. 443, nella *Fabrique du Pré*, una riflessione dell'autore sul rapporto antifrastico, anche se preterintenzionale, fra il suo testo e il «prato» rimbaldiano di *Soir historique*, nelle *Illuminations*.

Per il riferimento a R. Bly, cfr. M. Benedikt, *Introduction*, in Id. (ed. by), *The Prose Poem. An International Anthology*, Laurel, New York 1976, pp. 39-50.

L'ultimo riferimento a Gleize rinvia a *Film à venir. Conversations*, Seuil, Paris 2007.

Di G. Frasca, cfr. *Le forme fluide*, in M. A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001), «Moderna», III, 2 (2001), pp. 35-62, in particolare 38-39.

Di «lingua I» ha parlato G. Deleuze, in *L'esausto* [1992], trad. it. di G. Bompiani, Cronopio, Napoli 1999; le citazioni dalle pp. 28 e 17 rispettivamente.

Di W. Siti, vedi per lo meno *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975; la “riattivazione” cui mi riferisco è discussa in particolare a p. 110.

Le citazioni da N. Frye sono tratte da *Il critico bene temperato* [1963], trad. it. di A. Lorenzini e M. Manzari, Longanesi, Milano 1974, pp. 81-82.

3. Uno sguardo d'assieme. La poesia senza verso

Sulle manifestazioni originarie della poesia in prosa italiana, cfr. S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa Multimedia, Lecce 1999; nuova edizione ampliata, 2012.

Sul genere del “frammento” prosastico aveva lavorato per anni D. Valli, *Vita e morte del “Frammento” in Italia*, Milella, Lecce 1980; *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce 2001.

La nozione di “capitolo” si deve a E. Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, 2^a edizione con postille, Mursia, Milano 1964, la cui prima ed. è del 1938.

La citazione da F. Bandini si legge in *Elementi di espressivismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 3-35: 34

Ricordo infine, sul verso nella prosa, un saggio molto bello di V. Consolo risalente al 1996, forse non abbastanza ricordato (anche se più volte riprodotto), *Per una metrica della memoria*, facilmente reperibile in «Bollettino 900», 2, II (1996), < <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/consolo2.htm> >.

4. Ibridi a confronto. Prosa d'arte, prosa ritmica, poesia in prosa (per non parlare della prosa in prosa)

Per le posizioni dei formalisti russi, cfr. ad esempio V. Šklovskij, *La prosa ornamentale: Andrej Belyj* [1924], in Id., *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, trad. it. di M. Olsoufieva, Garzanti, Milano 1974, pp. 255-284; e Ju. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* [1923], trad. it. di G. Giudici e L. Kortikova, il Saggiatore, Milano 1981, pp. 50-51.

Quanto all'analisi dei versi di Boine, rinvio al mio *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 175-176.

Parlò di «onomatopea psicologica» G. Contini, nel suo noto saggio su Rebora risalente al 1937: *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rèbora*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-15: 8.

L'opera in prosa di Scialoja è citata qui sopra a p. 130. Per la recensione di G. Boine a M. Novaro, cfr. *Murmuri ed echi*, «La voce», 26 settembre 1912, ora in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 240-244: 244.

Di S. Giussani cfr. almeno *Emmaus*, Corpo 10, Milano 1984.

Il libro di E. Norden, è *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a cura di B. Heinemann Campana, Salerno, Roma 1986; la cit. a p. 40.

Secondo M. Gasparov, «la rima giunge al verso dalla prosa»: *Storia del verso europeo* [1989], trad. it. di S. Garzonio, il Mulino, Bologna 1993, p. 139.

Traggo i due esempi di prose francesi ottocentesche e di un originale inglese da P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 28-29. L'autore della ballata scozzese in lingua inglese, *Exile of Uldoonan*, è John Grieve; il testo si legge, ad esempio, in *The Songs of Scotland, Chronologically Arranged, with Introduction and Notes*, Maurice Ogle and Company, Glasgow 1871, pp. 407-408.

R. Canudo si firmava appunto Kàrola Olga Edina nel suo *Piccole anime senza corpo. Prose*, con prefazione di Jolanda, Barboni, Castrocaro 1898; cit. da p. 3.

5. *La seconda prefazione a Prosa in prosa. Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*

Per i saggi su *Prosa in prosa* qui citati in forma sintetica, rinvio alla bibliografia posta in fondo al presente volume.

Il libro di R. Zucco è *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*, Biblion, Milano 2017.

Su certi recenti tipi di soggettività narrativa scrive importanti osservazioni D. Giglioli, in *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, «Il Verrì», 55 (giugno 2014), pp. 5-28. Ma fondamentale è F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Sulla continua reinvenzione autoriale delle regole, mi riferivo “mentalmente” a un intervento di Marco Giovenale del 7 dicembre 2018, tenuto al Macro di Roma e intitolato *Leggere la poesia*. Lo si può ascoltare in «slowforward», <<https://slowforward.net/2018/12/28/leggere-la-poesia-7-dicembre-2018-macro-roma-un-estratto-dal-dialogo-tra-marco-giovenale-e-andrea-tomasini/>>.

Il volume di J.-M. Espitallier è ricordato qui sopra a p. 130; le citazioni alle pp. 192 e 192-193 rispettivamente (traduzioni mie).

Cito il testo di Bortolotti riproducendo, come dicevo, gli accapo dell'originale, e quindi insinuando il sospetto che quella prosa abbia dentro di sé dei versi. Si tratta di una voluta forzatura, che manipola arbitrariamente una prosa. Ma si apprezzino gli ultimi due paragrafi, scanditi da un elegante chiasmo: «Uscimmo» – «nella profondità» / «Nella trama» – «conquistammo»; e insieme si apprezzino la sequenza endecasillabo / settenario: «nella profondità del pomeriggio. / Nella trama del tempo»; e altro ancora che il lettore coglierà da sé.

Di J.-M. Gleize, ho ricordato *Film à venir. Conversions*, Seuil, Paris 2007.

6. *Quale futuro? Primi appunti per un manuale di metrica installativa*

Intorno ai temi otto-novecenteschi della musicalità e dell'interiorità, fondamentale è il libro di L. Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris 2002.

Sul risvolto visivo dell'opera verbale e sulla sua possibile natura "concreta", particolarmente utile è il saggio di F. Fastelli, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7 (2018), pp. 99-117.

Riprende ora certe notazioni di R. Barthes (a partire dal *Degré zéro de l'écriture*, 1953, in cui com'è noto è teorizzata una poesia che si fa oggetto) G. L. Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic, Roma 2020.

Per lo sfondo "concettuale" che sto evocando, cfr. A. Pitozzi, *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea*, Edizioni del Verri, Milano 2018.

Di W. J. Thomas Mitchell, mi riferisco in particolare a *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Cortina, Milano 2017.

7. *Sei voci per sei voci in prosa*

Cfr., di C. Scott, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France, 1886-1914*, Clarendon Press, Oxford 1990; la cit. a p. 112 (trad. mia).

Ho fatto ricorso a una definizione di P. Alferi, *Chercher une phrase*, Christian Bourgois, Paris 1991, p. 75 (trad. mia).

8. *La prosa dell'Aspetto occidentale del vestito di Giampiero Neri come contraddizione e littéralité*

Per le poesie di G. Neri, vedi l'edizione qui sopra cit. a p. 131.

Quanto alla svalutazione dei "contenuti" *positivi* della poesia di Neri che qui si realizza, mi rendo conto che la mia posizione sottovaluta la gran quantità di riferimenti autobiografici di cui quest'opera è disseminata, e che nel tempo ha preso una forma sempre più intelligibile. Ma ciò è avvenuto *dopo* il volume del 1998, nel corso di un ventennio in cui il poeta ha riletto in chiave molto diversa, in ultima analisi (appunto) narrativa, la prima parte della sua produzione.

Di P. Zublena cfr. *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, «Istmi», 11-12 (2002), pp. 145-174.

Il libro sulla nascita della prosa è W. Godzic – J. Kittay, *The Emergence of Prose. An Essay on Prosaics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

Di J.-M. Gleize si riprendono parole da *A Noir*, cit., p. 230.

Mi sono occupato del ritmo della poesia in prosa, non solo reboriana, in *Le Prose liriche: questioni storiche e metodologiche*, in E. Manni (a c. di), *Fuori dall'ombra. Voci su Clemente Rebora*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 95-118.

Per i testi usciti in rivista, cfr. «Il corpo», I, 2 (settembre 1965), pp. 108-111. Utilizzo la ristampa di questo periodico curata da L. Bonoldi, Moizzi, Milano 1976. Nel n. 6-7 del giugno 1968, pp. 552-553, compare il testo eponimo della raccolta.

Quanto alle varianti di Neri, il caso più notevole di riduzione e sfoltimento è la dicitura di *L'albergo degli angeli*, III: dove ora si legge «Ma allora si notava un grande interesse per la recita e io stesso aspettavo che avesse inizio, anzi lo desideravo fortemente», nel 1965 era scritto: «Ma, dopo tutto, portava il nome di Albergo degli Angeli e non vorrei perdermi dietro molte domande. / Perché

si notava un grande interesse per la recita e io stesso aspettavo che avesse inizio, anzi lo desideravo fortemente».

La controtendenza alla valorizzazione dei paragrafi come entità autonome si osserva in *Un caso di omonimia*, IV, che originariamente stacca il primo periodo dal secondo: «Il padrone delle tigri stava facendo colazione. / Si deve forse aggiungere che gode della generale considerazione, di una stima universale?»; ma che poi abolisce quella separazione e presenta il testo citato come un unico capoverso.

BIBLIOGRAFIA¹

- A. Inglese, *La prosa seriale di Gherardo Bortolotti*, «Journal of Italian Translation», IV, 1 (Spring 2009), pp. 187-188; poi «Punto critico2», 5 novembre 2011, <<https://puntocritico2.wordpress.com/2011/11/05/la-prosa-seriale-di-gherardo-bortolotti/>>.
- A. C.[ortellessa], bandella per: A. Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di A. Loreto, Le Lettere, Firenze 2009; poi in «Slowforward», 9 gennaio 2021, <<https://slowforward.net/2021/01/09/bandella-per-prosa-in-prosa-andrea-cortellessa-2009/>>.
- A. Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in A. Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit., pp. 201-213.
- M. Valente, *Prosa in prosa*, «absolutepoetry 2.0», 1° dicembre 2009, <<http://www.absolutepoetry.org/PROSA-IN-PROSA>>.
- M. Simonelli, *Appunti sulla poesia in prosa e/o viceversa*, «Nazione indiana», 7 dicembre 2009, <<https://www.nazioneindiana.com/2009/12/07/appunti-sulla-poesia-in-prosa-eo-viceversa/>>.
- R. Barilli, *La letteratura davanti a un buco stretto*, «L'immaginazione», XXVII, 252 (gennaio-febbraio 2010), p. 37.
- A. Inglese, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (I)*, «Nazione indiana», 31 marzo 2010, <<https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>>.

¹ I collegamenti ipertestuali sono stati verificati al 31 marzo 2023.

- M. Giovenale, “*Prosa in prosa*” e *Gamm.org in (non)rapporto con le avanguardie storiche*, «Slowforward», marzo-aprile 2010, <https://slowforward.files.wordpress.com/2010/03/mg_nonrapp.pdf>; poi «Punto critico2», 16 marzo 2012, <<https://puncocritico2.wordpress.com/2012/03/16/prosa-in-prosa-e-gamm-org-in-nonrapporto-con-le-avanguardie-storiche/>>.
- Il caso. Prosa in prosa*, interventi di A. Lumelli (*Quando la lingua smette di rimare*), G. Niccolai (s. t.), M. Graffi (s. t.), A. Inglese (*Che genere di discorso?*), A. Raos (s.t.), M. Giovenale (*Cambio di paradigma*), «Il Verri», 43 (giugno 2010), pp. 150-155, 155-157, 157-159, 159-161, 162-163, 163-165.
- S. Guglielmin, rec. a *Prosa in prosa*, «Le voci della luna», 47 (2010), p. 57; poi «Blanc de ta nuque», 15 settembre 2010, <<http://gol-fedombre.blogspot.com/2010/09/prosa-in-prosa.html>>.
- M. Giovenale, *Su una recensione a Prosa in prosa*, «Slowforward», 26 ottobre 2010, <<https://slowforward.net/2010/10/26/su-una-recensione-a-prosa-in-prosa/>>.
- S. Guglielmin, *Una risposta a Marco Giovenale / una parola sul “fondamento”*, «Blanc de ta nuque», 26 ottobre 2010, <<http://gol-fedombre.blogspot.com/2010/10/una-risposta-marco-giovenale-una-parola.html>>.
- M. Giovenale, *Nuove note su “Prosa in prosa” / in forma di lettera a Stefano Guglielmin*, «Slowforward», 3 novembre 2010, <<https://slowforward.net/2010/11/03/nuove-note-su-prosa-in-prosa-in-forma-di-lettera-a-stefano-guglielmin/>>.
- P. Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, «L’Ulisse», 13 (2010), pp. 43-47.
- V. Ostuni, *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*, introduzione a Id. (a cura di), *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, «L’Illuminista», 30, X (settembre-dicembre 2010), pp. 17-23.
- P. Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. Tecniche di basso livello di Gherardo Bortolotti*, «Il Verri», LVI, 46 (giugno 2011), pp. 76-81.

- P. Giovannetti, rec. a G. Bortolotti, *Senza paragone*, Transeuropa, Massa 2013 e A. Broggi, *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014, «Alfabeta2», V, 35 (aprile-maggio 2014), pp. 13-14 dell'allegato.
- L. Lenzini, «*Come una pioggia obliqua d'estate*». *Note di lettura su tre autori in prosa*, «L'Ulisse», 17 (2014), pp. 113-119.
- P. Zublena, *Poesia in prosa / Prosa in prosa*, in *Lingua italiana*, 29 maggio 2015, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html>.
- M. Zaffarano (a cura di), *Italie*, «Nioques», agosto 2015 [con note bio-bibliografiche e critiche di M. Manganelli].
- L. Magno, *Seuils prosaïques (notes sur quelques faits de poésie)*, «Revue italienne d'études françaises», 5 (2015), <<http://journals.openedition.org/rief/1057>>.
- Ex.it. Materiali fuori contesto*, Colorno (Parma), Tiellesi 2016.
- P. Giovannetti, *Il testo che non sembra. La poesia (e la prosa) in prosa*, in Id., *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017, pp. 81-94.
- A. Loreto, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Bortolotti*, in di F. de Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa 2017, pp. 115-133.
- A. Tosatti, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazione, sequenze, stringhe*, «Ticontre», 8 (2017), pp. 179-198.
- P. Zublena, *post (it)*, in M. Giovenale, *Quasi tutti. Microtensori e prose in prosa, 2008 – 2010 – 2018*, Miraggi, Torino 2018, pp. 85-92.
- G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 213-219.
- F. Fusco, *Ex.It. Un'antologia fuori dai margini*, «Enthymema», XXI (2018), <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9333>>.

- C. De Caprio – B. De Luca, *Di “strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni”*. Per un’analisi retorico-stilistica di Senza paragone, «L’Ulisse», 21 (2018), pp. 302-316.
- A. Inglese, *Dalle terre di mezzo della prosa: Broggi, Cirilli, Micalletto*, «Nuova prosa», 69 (2018), pp. 47-57; poi, parzialmente, «Nazione indiana», 5 gennaio 2019, <<https://www.nazioneindiana.com/2019/01/05/dalle-terre-di-mezzo-della-prosa/>>.
- In territorio selvaggio*, dialogo tra L. Pugno e M. Manganeli, «Nazione indiana», 2 luglio 2019, <<https://www.edizioninotetempo.it/pub/media/productattach/files/2/in-territorio-selvaggio-dialogo-tra-laura-pugno-e-massimiliano-manganeli-d3300.pdf>>.
- F. Moliterni, *Frammento, prosa d’arte, prosa in prosa: gli studi di Valli sulla prosa di poeti*, «L’Idomeneo», 27 (2019), pp. 99-106.
- M. Marrucci, *La poesia italiana del Duemila*, in [E. Zinato (a cura di),] *Letteratura italiana: il nuovo secolo*, numero unico di «Cartaditalia», 5 (2019), pp. 112-170.
- M. Ciaco, *Materials per un reading environment ne La visione a distanza di Alessandro De Francesco*, «Enthymema», XXV (2020), <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/13694>>.
- M. Inguscio, *Prosa in prosa, dieci anni dopo*, in [F. Moliterni (a cura di),] *Questioni di poesia. Poeti del Novecento e contemporanei*, Università del Salento (Quaderni del PENS, 3), Lecce 2020, pp. 98-107.
- G. L. Picconi, *Archeologia di una antologia*, in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, seconda edizione, Tic, Roma 2020, pp. 175-181.
- Idem, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic, Roma 2020.
- A. Cortellessa, *Sei autori in cerca di personaggi*, «Antinomie», 9 dicembre 2020, <<https://antinomie.it/index.php/2020/12/09/prosa-in-prosa-estratti/>>.

- C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021, pp. 167-173.
- M. Zaffarano, *Due o tre cose che so sulla prosa in prosa*, «Slowforward», 26 aprile 2021, <<https://slowforward.net/2021/04/26/due-o-tre-cose-che-so-sulla-prosa-in-prosa-michele-zaffarano-2021>>.
- S. Fantini, *Grammatica della poesia non-assertiva*, «Le parole e le cose», 21 maggio 2021, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=41673>>.
- F. Brancati, *L'esordio in prosa / Massimo Gezzi*, *Le stelle vicine*, «Doppiozero», 22 giugno 2021, <<https://www.doppiozero.com/massimo-gezzi-le-stelle-vicine>>.
- F. Moliterni, *La poesia (e la prosa) di Andrea Inglese*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 181-191.
- S. Ghidinelli, *Spettralizzata o reinstallata? Il ritorno al futuro di Prosa in prosa*, «L'immaginazione», 325 (settembre-ottobre 2021), pp. 16-17.
- G. Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano - Udine 2021, pp. 147-173, 179 e *passim*.
- M. Ciaco, *Dopo la poesia? Installazioni, esperienza estetica, allegoria nella poesia del Duemila*, tesi di dottorato, Università IULM, a. a. 2021-2022, pp. 170-247.
- S. Capanna, *È un problema di artigianato? Appunti su stile e scritture di ricerca a partire dalle Istruzioni politico-morali all'indirizzo dei nostri giovani poeti sul reperimento e sulla assimilazione dei concetti nuovi di Michele Zaffarano*, «L'Ulisse», 25 (2022), pp. 147-160.
- R. Barilli, *Giovenale e la prosa in prosa*, «Pronto Barilli», 20 gennaio 2023, <<https://www.renatobarilli.it/blog/giovenale-e-la-prosa-in-prosa/>>.

Bibliografia

- M. Ciaco, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, in corso di pubblicazione in «Configurazioni», 1 (2022) [ma 2023].
- G. Policastro, *L'antologia "ristretta": poesie per gli anni Duemila*, in corso di pubblicazione in «Configurazioni», 1 (2022) [ma 2023].

INDICE DEI NOMI

- Alferi, Pierre 136
Anceschi, Luciano 89
Apollinaire, Guillaume 89
Ashbery, John Lawrence 32
- Bacchelli, Riccardo 68, 118
Bachtin, Michail Michailovič
23
Balestrini, Nanni 33, 75, 83
Ballerini, Luigi 92-94
Bandini, Fernando 44, 133
Barthes, Roland 94, 136
Baudelaire, Charles 19, 21, 28,
29, 42, 43, 61, 64, 100
Beckett, Samuel 31, 37
Belloli, Carlo 89
Belpoliti, Marco 27
Belyj, Andrej 54
Benedikt, Michael 132
Benjamin, Walter 120
Berardinelli, Alfonso 120
Bertolucci, Attilio 90
Bertrand, Aloysius 28, 61, 62,
64
Bly, Robert 36, 132
Boine, Giovanni 43, 57, 59, 65,
135
Bompiani, Ginevra 132
- Bonifacino, Giuseppe 14
Bonito, Vito M. 59
Bonoldi, Lorenzo 137
Bortolotti, Gherardo 9, 27, 35,
39, 70, 74, 79, 80, 130-132,
135
Botto, Margherita 131
Brecht, Bertolt 54
Broggi, Alessandro 9, 35, 39,
51, 75, 80
Browning, Robert 54
Burroughs, William 33, 39
- Cammarata, Valeria 136
Canella, Leonardo 76
Canudo, Ricciotto 65, 134
Carducci, Giosuè 88, 89
Cecchi, Emilio 45, 118
Cepollaro, Biagio 93
Cézanne, Paul 78
Cianchettini, Tito Livio 65
Ceriani, Marco 121
Cescon, Massimo 118
Coltrane, John 78
Cometa, Michele 136
Consolo, Vincenzo 48, 54, 122,
133
Contini, Gianfranco 134

- Corazzini, Sergio 89
Cortellesa, Andrea 10, 74, 129
Costa, Corrado 95, 96
Coviello, Michelangelo 77, 118, 120
Cucchi, Maurizio 110
Culler, Jonathan 94
- d'Annunzio, Gabriele 43, 45, 89
D'Arzo, Silvio 48
De Angelis, Milo 91, 93, 94
De Francesco, Alessandro 75, 76
Deleuze, Gilles 37, 132
Denham Robert 130
De Signoribus, Eugenio 77
Donghi, Lorenzo 14
Dossi, Carlo 43
Duchamp, Marcel 21
Dürer, Albrecht 120
- Edina, Kàrola Olga, *vedi* Canudo, Ricciotto
Eliot, Thomas Stearns 89
Enrile, Elisa 14
Erolani, Marco 118
Espitallier, Jean-Michel 78, 130, 135
- Falqui, Enrico 68, 118, 133
Fastelli, Federico 136
Febbraro, Paolo 131
Flaubert, Gustave 78
Fortini, Franco 90, 120
- Frasca, Gabriele 30, 37, 49, 50, 59, 132
Frye, Northrop 19, 39, 60, 130, 132
- Gadda, Carlo Emilio 46, 47, 49
Garavelli, Bianca 118
Garzonio, Stefano 134
Gasparov, Mikhail Leonovich 134
Genette, Gérard 94
Gherzi, Giorgia 14
Giglioli, Daniele 79, 135
Giorgino, Simone 14
Giovannetti, Paolo 11, 13, 129, 134
Giovenale, Marco 9, 35, 36, 39, 69, 74, 80, 81, 116, 135
Giudici, Giovanni 110, 117, 133
Giussani, Silvio 59, 118, 134
Giusti, Simone 134
Gleize, Jean-Marie 10, 18, 28, 30-32, 36, 68, 69, 78, 83, 101, 116, 121, 130-132, 135, 137
Godzic, Wlad 119, 137
Govoni, Corrado 89
Gozzano, Guido 54
Grieve, John 134
Grignani, Maria Antonietta 132
Guàtteri, Mariangela 99
- Hanna, Christophe 33, 34, 132
Heinemann Campana, Benedetta 134

- Hesse, Hermann 54
Houssaye, Arsène 61
Hugo, Victor 100
- Inglese, Andrea 9, 13, 14, 19,
30, 35, 39, 74, 76, 81, 129, 131
Iser, Wolfgang 105
- Jahier, Piero 20, 43, 59
Jameson, Fredric 33, 131
Jenny, Laurent 136
Johnson, Barbara 131
Jolanda, *vedi* Majocchi, Maria
- Kittay, Jeffrey 119, 137
Kortikova, Ljudmila 133
- Lavezzi, Gianfranca 13
Lee, Bruce 35
Leopardi, Giacomo 41
Levý, Jiří 131
Lorenzini, Amleto 132
Loreto, Antonio 10, 129
Lukács, György 23
Lumelli, Angelo 75
Luzi, Mario 120
- Macpherson, James 18
Magno, Luigi 129
Magrelli, Valerio 19
Majocchi, Maria *detta* Jolanda
134
Majorino, Giancarlo 120, 124
Manacorda, Giuliano 131
- Manganelli, Giorgio 35
Manganelli, Massimiliano 74
Manni, Elisa 137
Manzari, Mario 132
Marzaioli, Giulio 75, 76, 129
Mazzoni, Guido 75
McLuhan, Marshall 82
Micaletto, Manuel 75
Mitchell, William John Thomas
104, 136
Mohammad, Kasey Silem 34,
37, 132
Montale, Eugenio 19, 44, 45,
54, 118
Murphy, Margueritte S. 131
Mussolini, Benito 66
- Neri, Giampiero 30, 49, 50,
59, 68, 69, 110, 115, 117-125,
127, 128, 131, 137
Norden, Eduard 60, 134
Novaro, Mario 59, 134
- Olson, Charles 32
Olsoufieva, Maria 133
Onofri, Arturo 43, 59, 119, 130
Orecchini, Fabio 96
Ostuni, Vincenzo 74
Ottonieri, Tommaso 110
- Pagliarani, Elio 90, 110, 120
Pancrazi, Pietro 67, 119
Papini, Giovanni 59, 67, 119
Parise, Goffredo 35

- Parrinello, Mario 118
Pascoli, Giovanni 88
Pasolini, Pier Paolo 120
Peguilha, Aimeric de 78
Pennacchio, Filippo 135
Perelman, Bob 131
Picconi, Gian Luca 10, 74, 105, 129, 136
Pitozzi, Andrea 136
Ponge, Francis 19, 31, 35, 69, 78, 101, 132
Pontiggia, Giampietro, *vedi* Neri, Giampiero
Porta, Antonio 90
Pound, Ezra 89
Puccini, Davide 134
- Quintyn, Olivier 131
- Raboni, Giovanni 90, 120
Ramonda, Jacopo 75
Raos, Andrea 9, 35, 39, 81, 82
Rebora, Clemente 43, 50, 58, 65, 122, 134
Renda, Marilena 75
Rimbaud, Jean Nicolas Arthur 19, 28, 30, 131
Robbe-Grillet, Alain 75
Rosa-Clot, Paola 130
Rosselli, Amelia 90, 91, 93
Rossi, Tiziano 35, 102, 110, 121
- Saba, Umberto 54
Sanguineti, Edoardo 89, 90, 120
- Santoli, Carlo 14
Savio, Davide 14
Sbarbaro, Camillo 123
Schmidt, Arno 19
Scialoja, Antonio *detto* Toti 19, 59, 119, 130, 134
Scott, Clive 109, 136
Sereni, Vittorio 46-48, 90, 117, 120
Silliman, Ron 11, 29, 32, 131
Simonetti, Gianluigi 74
Siti, Walter 38, 132
Šklovskij, Viktor Borisovič, 133
Soffici, Ardengo, 120
Spatola, Adriano 95
Steiner, Rudolf 54
Stratta, Sandro 130
- Targhetta, Francesco 54
Todorov, Tzvetan 28, 131
Tripodi, Silvia 75, 76, 81
Trissino, Gian Giorgio 88
Tynjanov, Jurij Nikolaevič, 133
- Ungaretti, Giuseppe 19, 118, 120
- Valli, Donato 133
Velotti, Stefano 131
Ventroni, Sara 75, 98, 99
Villa, Marco 102
Viviani, Cesare 85-87, 91, 93
- Woolf, Virginia 54

- Zaffarano, Michele 9, 35, 39,
81, 130, 132
Zanzotto, Andrea 38, 120
Zublena, Paolo 74, 116, 117,
137
Zucco, Rodolfo 77, 135

Saggi Biblion

1. *Teoria&poesia*, a cura di Paolo Giovannetti e Andrea Inglese
2. *Sconfinamenti. Viaggio attraverso le contaminazioni di immagini e suoni*, a cura di Luca Rendina
3. Piero Borzini, *L'arduo cammino di Darwin. Costruzione di una teoria rivoluzionaria*
4. Paolo Bagnoli, *L'Italia civile dei Rosselli*
5. Giuseppe Polimeni, *Come fronda in ramo. Forme e modelli della varietà nell'Italia dei volgari*
6. Roberto Artoni, *Saggi di economia*
7. Alfredo Serrai, *Informazione e Cultura*
8. Giuseppe Polimeni, *La viva parola. Saggi sulla lingua scritta tra Ottocento e Novecento*
9. Renzo Rabboni, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento (con l'edizione critica della Pulcheria)*
10. Lauro Rossi, *Tra conservatorismo e spinte innovatrici. L'Italia da Napoleone alla Prima guerra mondiale*, a cura di Paolo Bagnoli
11. *L'ottimismo della volontà, il pessimismo dell'intelligenza. Giuseppe Amarante tra sindacato, politica e storia*, a cura di Marco Trotta
12. Giuseppe Ricuperati, *Storia della scuola in Italia. Scenari attuali e prospettive*

13. Giuseppe Polimeni, *La lingua della città che non esiste. Italiano e dialetto nella formazione dell'identità nazionale*
14. *Lo storico pescatore. Antonino Criscione tra impegno civile e ricerca didattica*, a cura di Concetta Brigadeci
15. Giuseppe Alberganti, *Autobiografia di un sovversivo (1898-1923)*, a cura di Massimo Bianchi
16. *Soldati italiani dopo il settembre 1943. Nuova edizione*, a cura di FIAP - Federazione Italiana Associazioni Partigiane
17. Giuseppe Nigro, *La Cooperativa Popolare Saronnese. Cento anni di storia attraverso pagine d'archivio (1919-2019)*
18. Paola Siano, *Il carteggio Michele Barbi – Ernesto Giacomo Parodi (1895-1922). Personalità, studi e problemi verso la «Nuova Filologia»*
19. Giuseppe Deiana, *Il sole risplenderà su di noi domani. La Resistenza nel quartiere Stadera e dintorni. Un segmento della lotta di Liberazione a Milano*
20. *Laudatio memoriae. Giovanni Mastroianni e i suoi russi dalla Calabria a Torino, per i cento anni dalla nascita (1921-2021)*, a cura di Nicola Siciliani de Cumis e Elisa Medolla
21. Rita Fresu, «*Sposa amante e amata*». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile. Con la riedizione di un testo raro di Anna Vertua Gentile*
22. *Per Francesco Lomonaco a duecento anni dalla morte. Documenti e riflessioni sul suo pensiero storico, letterario e filosofico*
23. Flavio Parozzi, *Gli anni dell'atomo. Storia dell'industria elettronucleare in Italia*

24. Nicola Scognamiglio, *Sulla comunicazione multimodale. Progettare Episodi di Apprendimento Situato in Narrazioni AudioVisive*
25. Carlo Pancera, *Il coraggio di Eva e altri racconti biblici reinterpretati per il nostro tempo. Una introduzione laica alla spiritualità ebraica*
26. Paolo Quintili, *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee*
27. Emilia Grazia De Biasi, *Passione, dialogo, etica della responsabilità*
28. Giuseppe Ricuperati, *Una sfida al silenzio. Per una storia civile dei sentimenti*
29. Daniele Foraboschi, *Riflessioni sulla violenza. Tra mondo antico e contemporaneità*, a cura di Politta Foraboschi
30. *Sulle amate sponde. Scritti di storia della lingua italiana per Gabriella Cartago*, a cura di Giuseppe Sergio, Rosa Argenziano e Jacopo Ferrari
31. Romana Bogliaccino, *La scuola negata. Le leggi razziali del 1938 e il Liceo "E.Q. Visconti"*
32. *Guerra, pace, nonviolenza. Attualità di Claudio Baglietto*, a cura di Magda Tassinari e Beppe Olcese
33. Carlo Pancera, *L'eroico viaggio di Noè sull'Arca. Una rilettura laica per i nostri tempi*
34. Renzo Beltrame, *Storia del costituirsi di un modo mentale. La prospettiva rinascimentale*
35. Giuseppe Ricuperati, *Minima Muralia. Per una storia di me stesso non solo come storico*

36. Marcello Montanari, *En attendant Marx. Il marxismo in Italia dal 1945 al 1989*
37. Andrea Sola, *Infanzia e potere. Origini e conseguenze di una oppressione*
38. Ettore Adalberto Albertoni, *Studi di storia delle dottrine politiche: Gaetano Mosca, Gian Domenico Romagnosi, Carlo Cattaneo*, a cura e con introduzione di Paolo Bagnoli e Robertino Ghiringhelli e con uno scritto di Valeria Albertoni
39. Ilenia De Bernardis, *Percorsi e approdi della letteratura umoristica: Sterne e Pirandello*
40. Antonio Labriola, *I principali monumenti architettonici di tutte le civiltà antiche e moderne*, a cura di Elisa Medolla
41. *Il Sessantotto. Dall'immaginazione al potere*, saggi di Luca Bufarale, Erica Grossi, Claudio Panella, Jacopo Tomatis
42. Gianni A. Cisotto, *L'eccidio di Porzûs. Le testimonianze dei partigiani azionisti al processo di Lucca*
43. Paolo Giovannetti, *Prosa in prosa e dintorni. Otto scritti militanti, 2009-2021*

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di giugno 2023