

Indice

Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling [Introduzione 2020], di Paolo **Giovannetti** (5) — *Dopo il sogno del ritmo: installazioni prosastiche della poesia* [Introduzione 2009], di Paolo **Giovannetti** (13) — *Prati*, di Andrea **Inglese** (23) — *bgmole e altri incartamenti*, di Gherardo **Bortolotti** (43) — *Antologia*, di Alessandro **Broggi** (65) — *Giornale del viaggio in Italia*, di Marco **Giovenale** (85) — *Wunderkammer, ovvero come ho imparato a leggere*, di Michele **Zaffarano** (107) — *Lettere nere*, di Andrea **Raos** (125) — *Fotoromanzo* (145) — *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio* [Postfazione 2009], di Antonio **Loreto** (165) — *Archeologia di una antologia* [Postfazione 2020], di Gian Luca **Picconi** (175)

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

Paolo Giovannetti

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 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 Zublena, 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* (il Mulino 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: il saggio è facilmente reperibile in Rete). E non è forse inutile aggiungere che dai prosatori in prosa Gherardo Bortolotti, 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* ha esplorato le possibilità narrative di questo tipo di scrittura, da qualche anno 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 faticosa 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 di un racconto* di Silvia Tripodi (Tic Edizioni 2020) sono eccezioni visibilissime, cui magari si potrebbe aggiungere l’opera d’esordio di Jacopo Ramonda, *Una lunghissima rincorsa* (Bel-Ami 2014), 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 se non nulla incidenza di “prosa in prosa”, quanto alla reale comprensione dei testi. 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 2020), ci rendiamo conto che da un lato un *io* pacificamente e quasi apertamente esibito, dall’altro un alto tasso di *narratività* allontanano di molto queste opere dall’orizzonte che qui c’interessa. 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 con la prima edizione del presente volume; né credo che la questione meriti ulteriori osservazioni. Al massimo, si dovrà notare che l’ostensione di una soggettività *bavarde* nei *Prati* 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, 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 tratteggiano 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, *Viceverso* (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*, Biblion 2017), non dico che si avvicinino 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 i poeti 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, certo, 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 blanchotiane o barthesiane, intravvedo 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* (Pocket 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 antifigurativa, tendente alla *mise à plat*, che fra i suoi predecessori annovera niente meno che certi “bianchi” di Paul Cézanne (p. 192). 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 testuale» – pp. 192-193). Una tentazione nichilista aleggia su questa impresa, 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 pagina, ad appiattirla, a propiziarne un ascetismo anche ideologicamente efficace, in Italia – ahimè – sono altre le pressioni che condizionano “prosa in prosa” e le impediscono di andare al di là di non molti – vigilatissimi – 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 Edizioni 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 (p. 9):

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 gomitoli 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, a sua volta interpretato da una fragile voce narrante che 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» (p. 84), 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 continuato a manifestare la fedeltà a una prosa rigorosamente non assertiva, i cui eventuali, non infrequenti elementi di narratività continuano a essere diffratti in un tessuto massimamente *saccadé*, dominato da un autore implicito iper-consapevole del proprio operare. Ascetico forse no, budista tanto meno, ma Marco Giovenale non concede nulla all'alea del soggettivismo (cito da *Quasi tutti*, Miraggi 2018 p. 84):

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", riletta attraverso associazioni altamente *lo-fi*, radicalmente desublimata. 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 giocate carte molto ben scelte 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 spiatellate 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, cui il lettore deve assiduamente cooperare.

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*, Tiellesi 2015). A mio avviso in molte di queste scritture agisce qualcosa come un ipotesto *prescrittivo*, un sistema di auspici, di ottativi, di esortazioni e anche di descrizioni "pratiche" (le *Poesie pratiche* 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 (Seuil 2007): 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.

In qualche modo, nella perseguita 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.