

Una previsione sbagliata: gli ultimi poeti dopo il diluvio

Gilda Policastro

Nuova poesia de-genere

In occasione dei quarant'anni dal raduno di scrittori e artisti che a Palermo, nell'ambito della "Settimana Internazionale di Nuova Musica," avevano dato vita al Gruppo 63 e alla Neoavanguardia, così Edoardo Sanguineti spiegava l'"ambiguità" di un esordio che si era posto, nel solco dei Novissimi, come un commiato e una fine, in qualche modo:

da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo. Dopo di noi il diluvio.¹

Alcuni dei Novissimi, malgrado il diluvio, all'altezza del quarantennale sono ancora ben attivi e operanti: Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini si ritrovano anzi a discutere dello stato emergenziale della letteratura ("il best-sellerismo trivial letterario" dominante in quegli anni e sempre più negli anni a seguire), arrivando a riconsiderare anche le ragioni dei detrattori passati. E soprattutto, in relazione alle dinamiche socio-culturali, tornando sulla questione del potere: la cosiddetta egemonia culturale che il Gruppo avrebbe mirato a conquistare, sotto la copertura dell'istanza di rinnovamento delle forme e dei linguaggi. Quanto all'aspetto prettamente letterario, le riserve maggiori degli avversari avevano invece da subito riguardato (e avrebbero continuato a lungo a riguardare) l'iperproduzione teorica, l'ostentata consapevolezza ideologica degli scrittori e lo stravolgimento dello statuto di poeta: non più fanciullino inebetito dal sentimento e incantato della natura e dal paesaggio (rigorosamente premoderno, fino ad allora, quindi scevro da qualunque ingombro tecnologico o schermale), in perenne attesa di una qualche rivelazione. Non così per i Novissimi, che sin dalla premessa di Giuliani all'antologia ponevano il loro essere nel tempo attuale come condizione essenziale al lavoro letterario:

[...] in ogni epoca la poesia non può essere "vera" se non è "contemporanea"; e se ci domandiamo—a che cosa?—la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili.²

Nel quarantennale che si celebra a Bologna, è sempre Sanguineti a riesumare la critica di eccessivo intellettualismo mossa al movimento sin dai suoi albori; peraltro ritenendola, a distanza di tempo, non del tutto infondata:

si diceva: costoro propongono delle teorie, dove sono i testi? Anche in questo c'era un nocciolo di verità. Non è che i testi non esistessero, esistevano eccome, ma c'era una novità, che questi testi erano portatori di posizioni teoriche

¹ AAVV, *Il Gruppo 63: quarant'anni dopo* (Bologna: Pendragon, 2005), 89.

² Alfredo Giuliani, "Introduzione," in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani (Torino: Einaudi, 2003), 15.

strettamente collegate, come non accadeva da tempo, in relazione non soltanto a nessi di tipo cultural-letterario ma di tipo appunto strutturale, in rapporto a quello che stava diventando il mondo. (85)

La conclusione di Sanguineti, al di là della boutade apocalittica iniziale, è una specie di consegna del testimone: l'avanguardia, con la consacrazione del nuovo a forma del contenuto" più rispondente al mondo contemporaneo, e la Neoavanguardia, che di quel nuovo (o contemporaneo, alla Giuliani) evidenziava e programmaticamente esaltava lo spirito conflittuale, avrebbero a un certo punto esaurito il loro corso, ponendo in essere la tensione e lo scarto non solo rispetto ai modelli (proseguendo la dialettica tardo-romantica che fu, ad esempio, di Giacomo Leopardi, da Sanguineti considerato "reazionario"³ e che però aveva aperto la via ad alcune forme del tutto alternative al romanzo, se si pensa alle *Operette* o al repêchage del poemetto eroicomico), ma anche rispetto alla situazione storica che viene mutando in modo incontrollato e difficilmente prevedibile:

adesso tocca a coloro che sono venuti dopo di noi di cercare di fare la loro parte muovendo, se questa parte deve essere davvero giocata, da quello che è diventato il mondo degli ultimi decenni e da quello che particolarmente lo è in questo anno felice 2003.⁴

Anno felice probabilmente anche per la raggiunta maturità della Neoavanguardia, al traguardo simbolico degli "anta": la soglia dell'"adulità." Di fatto sono trentenni o poco più, a quell'altezza, i poeti che raccolgono il testimone e ripartono dalla crisi dei modelli tradizionali e della poesia-poetante per riconsiderare, sulla scorta di nuovi modelli, soprattutto francesi e americani, non già la poesia come campo comune del sensibile e del sentimentale, ma come ambito di verifica primariamente della *scrittura*, delle sue possibilità di adesione o di resistenza a un mondo che si trasforma a velocità potenziata dalla rete e dall'avvento dello *sharing*, con una produzione di contenuti pressoché illimitata e per giunta fruibile in simultanea. Un cambiamento radicale, se si pensa che Sanguineti ha comunicato per tutta la vita con le programmatiche *postkarten*, rivendicando di non possedere nemmeno un pc ("se è uguale alla macchina da scrivere, perché dovrei adoperarlo?"),⁵ tanto sul piano della condivisione e dello scambio di materiale (niente più pedalate alla volta di Chiasso, secondo la celebre mozione arbasiniana, dal momento che una buona connessione, un supporto mobile e un clic sono premesse necessarie e sufficienti a leggere poeti di ogni parte del mondo), quanto, soprattutto, sul piano della nuova consapevolezza epistemologica: paradigmi, pragmatiche, competenze e linguaggi del tutto inediti muovono dalla rete come *luogo* riconvertito in *strumento*, fino a una riconsiderazione ulteriore ed estrema della soggettività, al di là della stessa "riduzione dell'io" neoavanguardista. La poesia degli ultimi decenni, scrive Giovannetti in un pamphlet recente, si presenta come "poesia dentro la Rete," ma, al contempo, è la Rete (assurta a strumento principale di produzione e condivisione

³ Edoardo Sanguineti, *Invito a Leopardi*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso (Milano: Feltrinelli, 2010), 105–110, 105

⁴ I Novissimi. *Poesie per gli anni '60*, 87.

⁵ Vedi Gilda Policastro, "È da bocca a orecchio che viaggiano le idee: intervista a Edoardo Sanguineti," *il Reportage*, 2 (2010), 36–41.

di contenuti, oltre che contenuto essa stessa, in quanto tema privilegiato dal discorso corrente) a trasferirsi “dentro la poesia,”⁶ e ciò avviene in base a quattro condizioni preliminari:

1. accettando di esprimersi attraverso gli strumenti specifici che il mondo informatico le offre, diventando quindi—integralmente—letteratura elettronica, eLiterature, poesia elettronica;
2. vedendosi letta e discussa in un ambiente come Internet (in particolare i suoi blog) diverso da quello in cui è nata;
3. parlando dell’universo digitale, che diventa uno dei suoi temi;
4. esprimendo nella sua struttura complessiva alcune modificazioni indotte dai Pc e dalla rete. (99)

Vedremo d’ora in avanti come questo avvenga nella generazione cui Sanguineti consegna più direttamente il testimone: i poeti che, come i Novissimi all’altezza dell’uscita dell’antologia negli anni Sessanta, nel 2003 hanno tra i venti e i trent’anni e oggi, come la Neoavanguardia nell’occasione bolognese, raggiungono e superano la soglia della piena adultità.

Dopo il diluvio, quindi, Gamm: nel 2006 un gruppo di poeti nati tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta raduna le proprie forze per creare un nuovo contesto di discussione letteraria e insieme un nuovo progetto di scrittura: scrittura “plurale,” nel senso che il gruppo condivide riferimenti letterari e idiosincrasie, ma al contempo individuale, perché è proprio dal contesto Gamm che emergeranno via via le singole esperienze poetiche ritenute ad oggi tra le più significative degli anni Zero. Alla fondazione del sito (tuttora attivo all’url www.gamm.org) i poeti sono cinque (proprio come i Novissimi): Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Massimo Sannelli, Michele Zaffarano (cui si aggiungeranno Andrea Inglese e Andrea Raos, dopo l’uscita di Sannelli dalla redazione). Si tratta di uno spazio in cui gli autori sentono con particolare urgenza due istanze interconnesse: da un lato una più viva interazione con le forme sperimentali della poesia contemporanea, sia attraverso la rimessa in circolo di strumenti e modi ormai “tradizionali” per le avanguardie come il *cut-up* o l’*objet trouvé*, soprattutto nella riedizione del *googlism* e del *sought poem*, sia attraverso una conoscenza diretta dei testi di autori appartenenti a contesti di sperimentazione verbale più avanzata e che è lo stesso Bortolotti a elencare puntualmente in un articolo di bilancio uscito nel 2011:

[...] Mohammad, Fiat, Espitallier, Cadiot, Gleize, Viton, Sekiguchi, Bernstein, Alferi e tutti gli altri francesi, tedeschi, statunitensi, canadesi e così via che sono apparsi nel blog.⁷

E sarà ancora Bortolotti a sintetizzare motivazioni ed effetti del progetto iniziale di Gamm:

la riproposizione di un approccio sperimentale, dotato di un forte gradiente di consapevolezza nel fare letteratura, eventualmente anche segnato da una coscienza politica dello specifico letterario, ha permesso di aggregare diversi

⁶ Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura* (Roma: Carocci, 2017), 95.

⁷ Gherardo Bortolotti, “Gamm e la Weltliterature 2.0,” *alfabeta2*, 17 luglio (2011): <https://www.alfabeta2.it/2011/07/17/gamm-e-la-weltliteratur-2-0/>

autori italiani attorno ad alcuni dibattiti, magari generati a partire dagli autori e dai testi tradotti e postati sul blog. Questi incontri, a loro volta, hanno dato luogo a iniziative ulteriori (collane editoriali, presentazioni al pubblico, antologie) che sono state riconosciute nel dibattito italiano, dando forza ulteriore ad un circolo virtuoso che ha attirato altri autori italiani e che ha permesso di rafforzare i contatti con le realtà non italiane.

L'altra istanza è dunque quella di creare e ridefinire uno spazio di incontro e di verifica in cui il genere poesia non si risolva in un cascame di tendenze, forme e scritture già canonicamente incasellate e predefinite, ma si trasferisca dalla biblioteca-museo al laboratorio-rete: ciò attraverso uno scambio più immediato di testi ed esperienze poetiche (dalle traduzioni ai nuovi contesti di condivisione) e mediante la sperimentazione di forme più lasche e apparentemente lontane dal genere di partenza, dal *flarf* alla *language poetry*, all'*asemic writing*, alla *prosa in prosa*.⁸ Quest'ultima categoria, per la forza espressiva e al contempo per l'*ambiguità*—con la categoria sanguinetiana inizialmente convocata—del raddoppiamento nominale (prosa al quadrato o poesia dissimulata?), riuscirà ad assurgere a nuovo paradigma dominante per le generazioni poetiche a venire: dal diluvio sterminatore dell'avanguardia alla pioggia feconda di possibilità di scrittura che ridefiniranno in modo radicale il campo della poesia contemporanea.

Questa non è una prosa, sembrerebbe autodichiarare ciascuno dei testi di un'antologia uscita nel 2009 per le Lettere col titolo-manifesto di *Prosa in prosa*.⁹ Ai cinque fondatori di Gamm si è intanto unito Alessandro Broggi, e la compagine *de-genere* (secondo definizione già magrelliana) intercetta due critici che da allora in avanti si porranno come i maggiori fiancheggiatori della tendenza in atto: Paolo Giovannetti e Antonio Loreto. Il primo firma una prefazione in cui la prosa in prosa viene ricondotta a un regime di tipo installativo (*dunque* poetico); il secondo, sulla scorta di Amelia Rosselli, riflette viceversa sulla possibilità prosastica di allargare il campo del dicibile (“vero e probabile è che si dica di più in prosa che non in poesia,” come dalla conclusione degli *Esperimenti narrativi* nel *Diario ottuso* riportata da Loreto in epigrafe).¹⁰ L'interscambio tra poesia e prosa non è una novità degli anni Zero: la storia della poesia senza verso parte in realtà da molto lontano, almeno dallo *Spleen de Paris* di Baudelaire (1860) e dai *petits poèmes en prose*, dove l'enfasi, ancora secondo Giovannetti, batteva non già sulla specifica della prosa, ma sullo “sminuzzamento” del romanzo. Non piccole poesie in prosa, perciò, ma piccoli romanzi in versi, dal momento che il ritmo non è abolito, ma “preme dall'esterno,”¹¹ in una modalità non già presa per buona una volta per tutte come nella tradizione metrica consolidata bensì ridiscussa e riverificata a ogni “riga.” Ci torneremo. Sta di fatto che molti dei nostri poeti, al di là della ricca tradizione della prosa d'arte che va da Carlo Dossi a Emilio Cecchi, cominciano a scrivere in una forma che, pur dicendosi poesia (per il contesto che come tale la qualifica, a partire dalle collane in cui si pubblicano i libri), non va più a capo, non ci va come ci si aspetterebbe e, per converso, all'interno di una prosa codificata come tale o

⁸ Per la definizione delle categorie e delle procedure sperimentali, mutate soprattutto dalla tradizione anglosassone, vedi il *Glossarietto* in appendice.

⁹ Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos, *Prosa in prosa* (Firenze: le Lettere, 2009). D'ora in avanti il presente volume sarà indicato come *PiP*.

¹⁰ Paolo Giovannetti, “Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia,” in “Introduzione” a *PiP*, 5–17; Antonio Loreto, “Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio,” *ibid.*, 211–213.

¹¹ Paolo Giovannetti, “Appendice” a *La metrica italiana contemporanea*, a cura di Giovannetti e Gianfranca Lavezzi (Roma: Carocci, 2010). Il testo è disponibile in rete qui:

<https://apeiron.iulm.it/retrieve/handle/10808/1208/2202/000198575.pdf>

addirittura più vicina alla narrazione tradizionale, inseriscono volentieri e non più proditoriamente endecasillabi o settenari. Accade per il Magrelli delle prose di *Nel condominio di carne* (2003) e *Geologia di un padre* (2013) o per la Anedda de *La vita dei dettagli* (2009), un saggio in forma poetica. Il genere *degenere* è una poesia dopata, dice ancora Magrelli, una poesia che non ha più la *contrainte* versale e risponde ad altri criteri non solo o non propriamente formali. Per questa via si potrebbe già arrivare ai poeti di *Prosa in prosa*, ma non basta. E anzi, è fuorviante, perché nella riflessione e nella pratica di Magrelli o di Anedda tale modalità di sconfinamento resta comunque nel solco di una tradizione in cui “certe cose dette in prosa si vedono meglio,” come ricorda Loreto stesso nella postfazione dell’antologia.¹¹ Una tradizione in cui, al di là degli sconfinamenti, nessuna delle due categorie, la prosa o la poesia, è veramente ridiscussa nel suo valore formale. Si ha ben chiaro, cioè, proprio dall’interno dello spazio degenere quale ne sia la matrice testuale e formale nell’uno come nell’altro caso (si tratti cioè espressamente di prosa o di poesia), con a sostegno un’ampia biografia teorica che negli stessi anni vede pronunciarsi critici piuttosto distanti dalle pratiche sperimentali attuali, per generazione e per orientamento di gusto, da Giorgio Agamben a Umberto Eco.¹² Quanto a *Prosa in prosa*, negli stessi apparati di soglia (introduzione di Giovannetti e postfazione di Loreto) la questione del genere è tutt’altro che risolta e pacificata: per Giovannetti si tratta di poesia a tutti gli effetti, rispetto alla quale mancherebbe però (e non si pone certo come limitazione da poco) l’orizzonte d’attesa consolidatosi in Francia attraverso la teoresi e la prassi di Jean-Marie Gleize, tra gli anni Novanta e gli anni Zero, o, ancor prima, negli Stati Uniti, dove già alla fine degli Ottanta Ron Silliman teorizzava il *New Sentence*, un nuovo modo di concepire la frase in letteratura, tra il poetico e il narrativo, il saggistico e l’aforistico. Un esempio illuminante è proprio il suo testo “It is,” di cui riporto solo alcuni “punti” (sono in tutto cento):

6. It is the product of labor.
7. It is correspondence.
8. It is New York, Toronto and San Francisco.
9. It seeks the post-referential.
10. It dissolves the individual.
11. It is tribal.
12. It is male.
13. It is behavior.
14. It does not conceal.
15. It shares the labor but does not divide it.
16. It could do anything.
17. It is a poem.
18. It is a very simple poem.
19. It looks back on the invention of writing sadly but without regret.
20. It is not a story.
21. It is a determinate coordinate on the grid of language and history.

¹¹ Antonio Loreto, *PiP*, 211.

¹² Vedi Giorgio Agamben, *Idea della prosa* (Milano: Feltrinelli, 1985) per una riflessione sul verso che si protende verso la prosa nel momento stesso in cui la nega e le si oppone dal punto di vista formale. Umberto Eco, in termini più prescrittivi, propone una classificazione elencatoria delle marche distintive tra i due generi nel capitolo “Il segno della poesia e il segno della prosa,” in Umberto Eco, *Sugli specchi* (Milano: Bompiani, 1985), 242–261.

22. It is an articulation.¹³

Non è difficile constatare come il testo parli in realtà del testo stesso, con una nuova forma di metaletterarietà che Jean-Marie Gleize andrà poi a definire *littéralité*,¹⁴ in un senso intraducibile senza falsarne le implicazioni formali e contenutistiche. Il reale (il mondo fuori dalla scrittura, per meglio dire), da parte della nuova poesia in prosa, è restituito attraverso due criteri fondamentali che sono anche due funzioni testuali irrinunciabili: 1. la desublimazione, ossia la scelta di non assegnare al materiale poetico un particolare privilegio ontologico e di non obbedire al tradizionale principio selettivo né sul piano lessicale né simbolico; 2. la frammentazione, che imita del verso la configurazione grafica, senza necessariamente sottostare al vincolo metrico o ritmico. La relazione tra gli oggetti poetici è piuttosto di tipo orizzontale: il senso si sviluppa in un flusso, attraverso l'accostamento di periodi il più possibile slegati fra loro e il meno sillogisticamente conseguenti: “la sospensione generalizzata della referenza,” nelle parole di Giovannetti.¹⁵ Il quale individua come altra caratteristica costitutiva di questi testi la *brevitas*, che finisce col riannetterli, tramite procedimenti come l'ellissi e il montaggio, a una condizione storicamente determinata della poesia, cioè alla fase creativa che seguì l'invenzione del cinema e della tecnica del montaggio, per l'appunto: come già avevano, peraltro, concretamente osservato Edoardo Sanguineti e soprattutto Nanni Balestrini, che nel 1961 aveva concepito e ideato la prima poesia italiana al computer.¹⁶

In favore del postfatore Loreto e della sua ipotesi che certe cose, dette in prosa, si vedano meglio, si pone invece l'aspetto visivo e tipografico di questi testi: a chi sfogli *Prosa in prosa* senza soffermarsi sui singoli autori la pagina restituisce un'impressione genericamente prosastica, per la concentrazione dei materiali verbali e la loro disposizione orizzontale. Sono pochi gli autori, tra cui Bortolotti e Broggi, a dare, attraverso la scansione in paragrafi molto brevi o addirittura in stringhe di testo (*tracce*, come vedremo a breve, le definirà Bortolotti), un'impressione versale. I *Prati* di Andrea Inglese (non per caso di lì a qualche anno al cemento col romanzo), potrebbero allo stesso titolo finire in un libro di racconti:

Ora mi sento completamente a mio agio. Cammino senza soluzione di continuità. Alcune cose non vanno al loro posto, non tutte le cose sono chiare. Non bisogna lasciarsi impressionare, ci sono zone d'ombra. Le difficoltà permangono. Gli obiettivi sono spesso molteplici e sparpagliati, o si sovrappongono. Abbandonare questo lavoro e trovare un lavoro diverso. Trovare un lavoro per poi abbandonarlo.¹⁷

Così nel *Giornale del viaggio in Italia* di Giovenale, dall'iniziale scansione apertamente diaristica, o nell'*Antologia* di Broggi, che contiene oltre a una serie di frammenti da *tranche de vie*, sequenze di bozze o sinossi di possibili romanzi. Così in *Campo d'azione*:

¹³ Ron Silliman, “It is” (1980), traduzione italiana di Massimiliano Manganelli, *Gamm* (25 dicembre 2014), <http://gamm.org/index.php/2014/12/25/it-is-ron-silliman-1980/>

¹⁴ Jean-Marie Gleize, *A noir: Poésie et Littéralité* (Paris : Seuil, 1982)

¹⁵ Paolo Giovannetti, in *PiP*, 10.

¹⁶ Vedi Gian Maria Annovi, “Prove di scrittura: Balestrini, Lyotard e la scrittura elettronica (1961–1985),” *il verri* 66 (2018), 50–64.

¹⁷ Andrea Inglese, *Prati*, in *PiP*, 21.

Giulio propone un brindisi. Tutti bevono. Berta ride e riceve uno schiaffo da Carlo, cui reagisce appena. La padrona del locale non reagisce, Berta ride e Carlo le dà un bacio. Bernarda si piazza davanti a Carlo, si alza la sottana con una mano e gli tende l'altra mano aperta. Si siede. La padrona le porta un wüstel freddo e lo sbatte sul tavolo. Samantha ballonzola verso Carlo. Carlo le allunga una mano tra le cosce e le sputa nella mano tesa. Gustavo osserva annoiato il basso ventre di Samantha, poi le dà una moneta.¹⁸

Le azioni si susseguono con l'antiestetica monotonia di una sceneggiatura televisiva, in cui entrano in scena sempre nuovi personaggi, a coprire l'inconsistenza di azione e di trama, come nel precedente dichiarato dell'*école du regard*.

Lo sguardo, la dimensione visiva, sebbene, anzi proprio perché schermata, costituisce per Loreto il vero *trait d'union* degli autori radunati in *Prosa in prosa*, al di là della comune appartenenza a un'area fino a quel momento *poetica* (hanno già all'attivo tutti e soli libri di poesia, gli autori dell'antologia). Un'attitudine non solo a svelare il supporto (come per i prati-scenari di Inglese o la poetica oggettiva che parte dal *nouveau roman* o da Ponge e arriva diretta a Giovenale, Broggi e Bortolotti), ma a tenersi a distanza dai fatti o fenomeni che si descrivono o si raccontano, e non mediante il tradizionale dispositivo dell'ironia ("e se ironia c'è [...] è un'ironia gelida"),¹⁹ ma attraverso le tecniche propriamente schermali, dal *blurred* (la sfocatura, in Giovenale) al *fading* (la dissolvenza, più tipica di Zaffarano). Modificando e rovesciando Nelo Risi (*Di certe cose, che dette in versi suonano meglio che in prosa*), la lente di Loreto può così fissarsi sullo spazio, la vista, la dimensione "più vera del vero" che la pagina libera da "rigidità cadaveriche e steccati tradizionali" (204) può incaricarsi di restituire, con attitudine più simile al *ready made* o al cinema che alla poesia di scuola: chi va a capo, è questo in fondo il contenuto del nuovo paradigma, non può (più) dire la verità.

Tracce di lirica e resilienza oltre il diluvio. Due poeti per gli anni Duemila: Gherardo Bortolotti e Silvia Tripodi

È trascorso un decennio e oltre dalla fondazione di Gamm e siamo ormai alle soglie del decennale anche per l'antologia *Prosa in prosa*: al quasi compimento del ventesimo anno del nuovo millennio, il cambio di paradigma caldeggiato dalle ultime generazioni si è effettivamente realizzato?²⁰ E la poesia, nella sua concezione e nella sua pragmatica, si discosta in modo irreversibile dalle forme e dalle modalità tradizionali? Il mutamento rimonta alla riduzione dell'io avanguardista, con l'adozione, da parte dei poeti afferenti al movimento, delle nuove tecniche compositive mutate dal cinema, dalle arti figurative e dalle nuove tecnologie come il montaggio e il cut-up o all'indebolimento più recente della *contrainte* versale (l'andare a capo) e del confine tra poesia e prosa? In ultimo, la poesia intesa come lirica, espressione in un

¹⁸ Marco Giovenale, *Campo d'azione*, in *PiP*, 81–82.

¹⁹ Antonio Loreto, in *PiP*, 211.

²⁰ Per la generazione dei nati fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta il nuovo paradigma comincia a essere tracciato dall'antologia dei *Poeti degli anni Zero*, a cura di Vincenzo Ostuni (Roma: Ponte Sisto, 2010), sia pur con i limiti della militanza dell'autore-antologista entro un'area geograficamente circoscritta e angustamente perimetrata dall'idea generazionale, idea che un'altra celebre antologia, *Parola Plurale*, a cura di Andrea Cortellessa et al. (Bologna: Sossella, 2005), si era sforzata di superare.

componimento breve di stati d'animo personali ("avventure storiche del mio animo,"²¹ secondo la celebre definizione leopardiana degli Idilli, non a caso idealmente al centro di un trattato di teoria ormai classico come quello di Guido Mazzoni),²² conserva legittimità e centralità nel tempo attuale? Curiosamente, sono proprio alcuni degli autori afferenti all'area cosiddetta di ricerca, una zona mai realmente perimetrata se non nelle occasioni concrete di incontri e reading dei suoi protagonisti, a riconsiderare una linea ancora diversa dalla prosa in prosa, e tutto sommato non distante dalle narrazioni d'avanguardia, svincolatesi precocemente dall'obbligo della coerenza diegetica (la trama) e inclini a una gnosi procedente in forza di lingua e linguaggio ("lingua e non penna," come per Sanguineti il romanzo sperimentale, di cui a lungo si dibatté a Palermo).²³ Nell'autore più intrinsecamente lirico dell'area, Gherardo Bortolotti, quest'attitudine si fa espressa nella forma scelta per l'ultimo libro, *Storie del pavimento*, uscito nella rinnovata collana ChapBook, curata (come la prima serie) da Michele Zaffarano: un diario, con tanto di date, sebbene inserite all'interno di un orizzonte temporale retrodatato, con uno scarto dal presente di due secoli abbondanti. Un diario è indubbiamente una narrazione: Bortolotti ha dunque smesso di fare il poeta ed è diventato romanziere? O meglio, ha sciolto quell'indecidibilità di genere che riguarda la sua opera ma anche, come abbiamo visto finora, il versante più ampio delle forme e dei generi correnti, e gli autori che insieme a lui o dopo di lui hanno cominciato ad adottare la magrelliana prosa de-genere, *non più poesia, non ancora* (e forse mai del tutto) romanzo? Fino a *Storie del pavimento* i titoli bortolottiani erano stati in prevalenza rematici (*Tracce, Tecniche di basso livello, Senza paragone*): davano cioè conto di un procedimento, di una tecnica, prima che di un contenuto. Questo libro ha un titolo tematico (sulla scia dell'immediato precedente di *Quando arrivarono gli alieni*), oltre che (parzialmente) rematico: intanto però non si tratta di una Storia del pavimento, da cui avremmo potuto attenderci sviluppi, intrighi, trame complicate. Si tratta, viceversa, di *storie* al plurale, e "storie delle ombre e della polvere," "storie minori, trame secondarie" ("che avevano affollato il passato di qualcun altro," in sovrappiù).²⁴ *Storie del pavimento* è allora un antiromanzo? Uno degli elementi caratteristici del genere romanzesco è il cronotopo, stando a Michail Bachtin. Dei due vettori, spazio e tempo, Bortolotti privilegia senza dubbio il primo, perché la narrazione, pur scandita in questo caso da date e quindi da un ordine temporale regolato, si presenta come distopica o ucronica, dal momento che il contenuto non corrisponde alla linea temporale segnata da ogni singolo blocco narrativo, né segue uno sviluppo compiuto.²⁵ Che cosa succederebbe, se si trattasse di *una* storia e non di storie? È una domanda che non ha molto senso porsi, rispetto a questo autore: non succederebbe niente, come non succede niente nei libri precedenti, o è tutto già accaduto (quando *arrivarono* gli alieni) nell'ordine dei fatti che attiene alla storia, al macroscopico, a un ordine di grandezza superiore alla portata di sguardo rasoterra, lo sguardo *dal* pavimento (coi battiscopa annessi e, in prospettiva di riconquistata ampiezza, al massimo il corridoio). Anche perché la cifra del *narratum* di Bortolotti è la sproporzione: fatti grandi e

²¹ Giacomo Leopardi, *Disegni letterari*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi (Roma: Newton&Compton, 1997), 1113.

²² Si deve, tra gli ultimi, a Guido Mazzoni la definizione di poesia come testo solitamente breve in cui si riferisce di una condizione empirica soggettiva e personale. Vedi Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005), 38.

²³ Edoardo Sanguineti, "Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia," in *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, (Milano: Feltrinelli, 2001), 80.

²⁴ Gherardo Bortolotti, *Storie del pavimento* (Roma: Tic, 2018), 23.

²⁵ Su questo aspetto si veda Massimiliano Manganelli, "Gherardo Bortolotti, epica al microscopio," *alfabeta2* (8/7/2018) <https://www.alfabeta2.it/tag/massimiliano-manganelli/>

piccoli si trovano a coesistere nella stessa porzione di testo, o meglio, alla realtà piccola si applicano le categorie dei fatti grandi, così le “epoche” equivalgono ontologicamente ai “pomeriggi” o alle “stagioni,” vero leitmotiv bortolottiano (con un occhio a Leopardi e al senso di morte del trascorrere e del ricorrere). Il dettaglio riannette il microspazio (e il conseguente tempo) alla totalità del quadro, ma è un dettaglio che supera in potenza (o in de-potenza) la totalità. Non è epifanico, il senso vi si deposita nel tempo, si sedimenta prima di rivelarsi.

Rispetto al tempo, si privilegia *narrativamente* lo spazio: la scrittura di Bortolotti è prima di tutto una mappatura del territorio circostante, un territorio che si è man mano circoscritto all’interno della casa, passando dalla *Wunderkammer* del prototipo di De Maistre (cui si guarda con esplicitzza marcata dalle date settecentesche e dall’epigrafe), che pur nella sua finitezza e angustia di prospettiva non lesinava narrazioni su luoghi e oggetti meravigliosi, a un territorio prevalentemente emotivo in cui il massimo del pathos è dato dal ritrovamento dei cucchiaini spaiati nei cassetti o del graffito “Mauri” sul muro. Lo spazio domestico può sì popolarsi di creature misteriose come gli Anteriori o l’Omino dell’Ombra, ed è quindi una domesticità perturbante quella in cui si confina il narratore (un po’ come le cucine di Antonella Anedda, in cui coabitano la penna e il coltello e i due oggetti finiscono con l’essere minacciosamente intercambiabili), ma gli assedi a Paolino, il quasi-protagonista, sono sempre risolti in fretta, non c’è suspense, e nessun reale accadimento, se l’accadere deve dar corso a una *Bildung*. Paolino non cresce, anzi, *bgmole* (l’alter ego del primo Bortolotti nei *petits poèmes en prose* di *Canopo*) è diventato piccolo: Bortolotti ha trovato l’espedito narrativo perché la realtà minuta si elevasse a oggetto di narrazione, e questo espedito è un personaggio in riduzione, il quale deve peraltro dividersi la scena con il “noi” che pronuncia il testo e che parla da un passato remoto o un trapassato (quello di quando arrivarono gli alieni, per l’appunto). Si configura così un’antiepica che celebra non la permanenza dopo una qualche apocalisse narrativamente elusa, né una qualche imminenza di catastrofe continuamente dilazionata, ma il controllato timore di una vita propriamente adulta, in cui la minaccia vera è quella dei “giorni in continua successione,”²⁶ nel progressivo allontanarsi dal rasoterra. La forma del testo, forma del contenuto quant’altri mai, ha dunque parecchio a che fare coll’intento narrativo, sia pur disatteso, come nel Giorgio Manganelli di *Hilarotragoedia* che è sicuramente un precedente di questa modalità di racconto: Bortolotti si muove però tra micronarrazione e macroverso e a differenza che nelle *Tracce*, dove il secondo si espandeva fino a coprire tutto un blocco, qui predomina una configurazione “a rettangolo,” in cui il bianco sulla pagina svia dalla narrazione non solo romanzesca in senso proprio o corruvo, ma anche rispetto ad altri libri di prosa recenti, ad esempio il sopracitato *Geologia di un padre* di Magrelli, che mescolava sequenze similpoetiche o propriamente versali ad altre narrativamente più distese e più piene. Qui per lo più si tratta di poche righe a blocco, mediamente una decina, che non sarebbe improprio a questo punto chiamare versi, per la disposizione non solamente grafica, ma da “post-poesia”: poesia pensata come un *post*, propriamente.²⁷ E non a caso la forma della *newsfeed* di Facebook è un diario nella nuova configurazione della blogosfera: non più lo spazio dell’anonimato e dei *nick* dell’internet primordiale in cui nascevano le *Tracce*, ma un servizio di editing permanente alle

²⁶ Gherardo Bortolotti, *Storie dal pavimento*, 30.

²⁷ La definizione di post-poesia in un’accezione che complica quella tradizionale di Jean-Marie Gleize con le pratiche dei social network si deve all’intervento di Manuel Micaletto, “Le particelle elementari: unità testuale e unità abitativa in Gherardo Bortolotti,” in *Concreta 1*, Atti del Convegno (Roma, 2 maggio 2018), a cura di Sebastiano Triulzi (Roma: Diacritica, 2018), 139–150.

nostre vite—secondo la tesi di Geert Lovink, così come si danno nella loro insignificanza.²⁸ Che sia poeta o prosatore, Bortolotti di sicuro restituirà ai lettori del post-diluvio avanguardista e del pre-profluvio degenerare, tracce *Lo-Fi* del nostro presente, del modo in cui viviamo, ci rappresentiamo nella rete, facendone contenuto e forma (poesia aumentata, poesia estrema o post-poesia che la si voglia chiamare). Così i versi troppo lunghi per essere versi si trasformano strutturalmente e tematicamente in *stanze* (forma del contenuto, più che mai) e l'approccio alla descrizione del mondo, così smisuratamente dispersivo e frattale, non potrà che tentarsi da un pavimento-fondale. La disposizione e la postura restano liriche, per l'impostazione sulla pagina, il tono, le immagini, le forze in campo: la luce, le ombre, il silenzio, elementi primordiali che orientano e definiscono il senso, s-caricandolo dell'onere di penetrare oltre gli schermi, le apparenze, le superfici piastrellate. Se la poesia è quel componimento di cui ti ricordi almeno un verso, stando alla vulgata, *Storie del pavimento* non sono una poesia: oppure al contrario, sono un unico ininterrotto verso di cui sarà possibile ricordarsi a lungo, *malgré le déluge*.

Nell'area della cosiddetta ricerca Silvia Tripodi è autrice dal percorso più discontinuo e originale, che dalla lirica frammentistica degli esordi l'ha condotta a una più spiccata attitudine alla poesia di risulta (da materiali colti come dai luoghi comuni), in una riflessione viva sul linguaggio e, attraverso il linguaggio, sulle strutture e le pratiche di vita contemporanee. Già negli esordi di *Organizzazione del sensibile* (presentato a RicercaBo nel 2013), frammenti sospesi tra “metatestualità ed enigma” (così Giovenale) si presentavano come didascalie a un reale fantasmatico, senza spazio né tempo, con immagini di un qualche contenuto o valenza misteriosofica, solitamente irrelate l'una rispetto all'altra (“tutte le sirene spiegate male/non si capisce perché le sirene stiano male”), legate da ricorrenze e ossessioni immaginifiche (la luce, la fotografia) e soprattutto foniche (assonanze ritmiche di qualche tipo).²⁹ Nell'ultimo lavoro, *Punu*, Tripodi ridefinisce questo orizzonte percettivo “dissipato” (per dirla ancora con Giovenale) entro uno spazio che si ricompatta e riconfigura in virtù di un andamento progressivo, raccontando in modo non lineare e scandito, ma comunque riconoscibile e coerente, una sorta di giornata della specie: o così la si può leggere sulla base di una suggestione che deriva da altra raccolta, *Dall'interno della specie* di Andrea De Alberti, libro di opposto tenore e *motus* dal punto di vista della scrittura, ma analogo dal punto di vista della centratura tematica sull'evoluzione (o l'involuzione) insieme soggettiva e di genere (o meglio *del* genere: umano).³⁰ Va altresì rilevato che De Alberti scrive poesie molto classiche per andamento versale e struttura, del tutto prive di quelle torsioni e violazioni linguistiche che impongono a Tripodi di corredare il libro di un'avvertenza (consegnata a un segnalibro allegato) sulla natura volontaria dei refusi (del tipo “de i legnetti” o “de i film”). Non dunque propriamente tali, quanto piuttosto registrazioni di irregolarità o “fasi,” dal momento che nella giornata della specie di cui *Punu* ci rende partecipi la prima conquista è proprio la parola, o *le* parole, parole-totem per descrivere situazioni esistenziali come l'amore o l'affanno, ma anche più connotate storicamente o politicamente, come le contingenze economiche e “il capitale” (tradendo in questa oscillazione un'ascendenza filosofica che ha in Paolo Virno un riferimento obbligato).³¹ In questa riconsiderazione del

²⁸ Geert Lovink, *Networks Without A Cause: A Critique of Social Media* (Cambridge: Polity Press, 2012).

²⁹ Marco Giovenale, intervento orale alla rassegna RicercaBo 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=gc19wuNzyuY&t=52s>

³⁰ Silvia Tripodi, *Punu* (Osimo: Arcipelago Itaca, 2018); Andrea De Alberti, *Dall'interno della specie* (Torino: Einaudi, 2017).

³¹ Vedi Paolo Virno, *L'idea di mondo: intelletto pubblico e uso della vita* (Macerata: Quodlibet, 2015), interrogazione filosofica sull'esistenza in chiave materialistica, riguardante sia la sfera collettiva e pubblica che la vicenda personale e soggettiva.

sensibile che procede non più per enigmi, come negli esordi, ma attraverso una progressiva presa di contatto e di conoscenza del mondo, la conquista della parola passa attraverso una pronuncia deliberatamente, ostinatamente “sbagliata” che può rinviare, mutando quel che c’è da mutare, al libretto di scena del recente *Giuramenti* di Mariangela Gualtieri (2018), ma in generale all’uso pre-grammaticale e animista della lingua che è tipico di quell’autrice (in un senso molto connotato in chiave spirituale). Si tratta però di un’impressione immediata, perché a ben vedere le violazioni di Tripodi non vanno *contro* la grammatica, in una specie di assoluto dei segni valido per ogni epoca e ogni essere vivente in fusione panica con gli elementi del creato: qui la dimensione è tutta di relazione e di sequenze storico-sociali, la grammatica è il modo in cui si ordina il mondo, e alla grammatica Tripodi dà propriamente risalto (penso in questo caso a precedenti più diretti come Olivier Cadiot o Éric Suchère), isolando, frammentando (e di conseguenza maggiormente evidenziando) le preposizioni, scandendo e frazionando i nessi. La novità rispetto all’area che finora abbiamo chiamato della prosa in prosa è l’impostazione del testo come progressione, più che come *loop*: magari alla maniera di Christophe Tarkos, riferimento obbligato del suo traduttore d’elezione Zaffarano, a sua volta direttamente presente nella scrittura di Tripodi. *Loop* che però pure resiste come tecnica di aggancio o di refrain tra una sequenza e l’altra (il “viaggio” nella prima parte di *Punu*, le “consonanze” nella seconda), insieme al prevalere di una serie di parole-rima tra testi anche lontani: rima che è quindi questione di cose e di mondo, più che di sillaba e versi. La capacità di articolare, di interpretare e re-interpretare il linguaggio prevede non solo delle violazioni grammaticali, ma anche l’uso straniante delle marche più tipiche del poetese, come ad esempio l’inversione dell’ordo naturalis nei sintagmi (“la ingiungente macchina,” “i cadenti occhi,” “la monologa gaiezza,”) o la riduzione parodica delle parole ricorrenti nella lirica corriva (il corpo che diventa “corpetto” o il cuore “cuoricino”),³² in una complessiva ortopedia o profilassi in chiave parodistica del sentimentale). “La nuova messa al mondo dei fatti” (54) di cui si parla in questi testi è perciò una rinascita, un risveglio della parola che si nutre di percezioni e che tali percezioni rende immediatamente visibili attraverso la violazione: se usassimo le parole come sappiamo usarle, sia come parlanti comuni che come poeti, ci arriverebbero usurate, mentre l’arbitrio morfosintattico aiuta a risemantizzare il reale. Talvolta le violazioni di Tripodi sembrano guardare direttamente alla tradizione neoavanguardista, ad esempio alle storture grammaticali della “sintassi sbalordita e deficiente”³³ dell’autoesegesi sanguinetiana: così nel verso “hai guadagnato di fare sapere al mondo che sei adatto a meritarti onestamente un pane,” (51) dove all’eco tematica dell’“uomo potente” dal *Todestrieb* di Michele Zaffarano si unisce la ridondanza pronominale tipica del progenitore novissimo.³⁴ Allo stesso modo il verso che rinvia alle “funzioni biologiche del corpetto umano” (44) sovvertendo sarcasticamente il connubio di *fusus* e *polis* nel corpo(-stato) può rimandare al precedente storico di *Laborintus* e in generale alla poetica di Sanguineti.

Come osservavamo in precedenza, tra le occorrenze più frequenti in *Punu* c’è il termine “consonanze,” che anche dal punto di vista del mero significante è parola che porta il libro a connotarsi, sulla scia dei precedenti di Tripodi, come spiccatamente metatestuale: la domanda implicita è cosa può fare la scrittura con la percezione o come può la percezione trasferirsi sulla pagina, soprattutto quando l’oggetto del percepire è un mondo che si articola nelle due polarità emotive dell’“affanno” e del “piacere”: non più leopardianamente interconnessi, ma proprio

³² Silvia Tripodi, *Punu*, 9, 13, 27, 44, 70.

³³ Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, 92.

³⁴ Michele Zaffarano, *Todestrieb. Istruzione sopra l’uso di certi morti* (Milano: Arcipelago, 2015).

coincidenti, sovrapponibili, un tutt'uno. In questo senso *Punu* di Silvia Tripodi più che dare una risposta incarna quell'interrogazione o un'interrogazione tout court, a partire dal contenuto, che resta enigmatico: né aiuterebbe, senza la bandella, il titolo misterioso. È un testo che ha bisogno di essere letto, ma soprattutto riletto, perché non coltiva quella che Giorgio Manganelli definiva la grammatica affabilità verso il lettore e anzi, se non è di proposito urticante o ostile, di sicuro si fa deliberatamente spiazzante. *Punu*, sveliamo con la bandella, è il nome di una maschera ed è il nome di una popolazione: come a dire, l'esigenza di scoperta—del linguaggio e del mondo, e del secondo attraverso il primo—appartiene all'uno e all'altro: allo strumento che al tempo stesso smaschera e copre, e al referente che vive di questa irredimibile alternanza tra disvelamento e mistificazione.

Infine, il profluvio

Nell'ultimo decennio sono emersi o stanno emergendo poeti provenienti da contesti diversi, ma con una netta "aria di famiglia" a cementarli: ciò a definitiva smentita della previsione di Sanguineti e in generale di ogni avanguardia, che reca in sé un germe autodistruttivo e mira ad esaurirsi in un tempo programmaticamente limitato (così fu per il Gruppo 93, dalla data di scioglimento già prevista al momento della costituzione in Gruppo da parte di Frasca, Ottonieri, Voce, Cepollaro), pena la deriva epigonale o la museificazione. Nell'ambito della poesia di ricerca, una serie di poeti nati tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta ha mutuato e assorbito esperienze e competenze dalla generazione che li ha preceduti, col valore aggiunto del moltiplicarsi dei contesti e delle modalità di intervento garantite dal consolidamento della rete, luogo e strumento dalle illimitate possibilità divulgative e aggreganti. I contesti di ritrovo e messa a punto teorica in cui si sono via via segnalati vanno dal tradizionale vivaio di RicercaBo (Bologna) al contest di EX.IT (Albinea), riferimento obbligato dell'area di ricerca dopo *Prosa in prosa*, fino a "Prove d'ascolto" (Roma), ultima (ovvero più recente) esperienza di confronto a caldo sui testi, con pratica chissà quanto consapevolmente post-neoavanguardista. Si tratta di autori anagraficamente compatibili, come Alessandra Cava, Simona Menicocci, Daniele Bellomi, Fabio Teti, Manuel Micaletto, Nicco Furry, e di altri, da Luigi Severi a Renata Morresi, già attivi in precedenza ma riguadagnati all'area di ricerca più recente: quasi tutti hanno più di una pubblicazione all'attivo, in contesti sempre più frammentati e distanti dai circuiti maggiori. I quali peraltro si ostinano a premiare una poesia canonica o derivativa, distantissima dai gusti e dalle poetiche dei nuovi e dei nuovissimi poeti, che invece della lirica di scuola o di maniera, da Montale a Cucchi, leggono più volentieri Ponge, Perec, Manganelli o teorici del superamento dei generi, soprattutto francesi, da Jean-Marie Gleize a Christophe Hannah, e più o meno consapevolmente e dichiaratamente, a diversi livelli e con modalità quasi opposte in alcuni casi (Micaletto e Furri, ad esempio) perseguono nella loro stessa collocazione "di nicchia" una precisa intenzione programmatica: la pratica estetica come soluzione alla contaminazione mainstream di mezzi e messaggi (con la prevaricante e crescente predilezione della generazione fra gli anni Sessanta e Settanta della via del romanzo). Per questi nuovi poeti le collane storiche (dallo "Specchio" alla "Bianca") non sono un contesto ambito, i loro modelli e riferimenti non agitano l'insegna fortiniana "qui poesia," disattesa la missione storica dell'ormai impronunciabile "mandato." Lo rivendica fieramente Menicocci in un'intervista radiofonica, appoggiandosi al semiotico Ferruccio Rossi Landi e ai suoi studi sui meccanismi della comunicazione, che tenderebbe a escludere ciò che rifiuta di corrispondere ai criteri egemoni, non omologandosi alle aspettative di un supposto pubblico ideale:

a me da un certo punto di vista va anche bene essere espulsa dal mercato mainstream. Ma questo tipo di scrittura [in precedenza definita *ibrida, al confine tra prosa e poesia, priva di una definizione che possa accontentare tutti*] ha dei lettori: sono pochi, però ci sono e sta a noi raggiungerli, costruendo contesti e relazioni.³⁵

Concetto da Menicocci ulteriormente precisato in un più recente intervento che riflette sul mutamento epistemologico introdotto dalle cosiddette “scritture anomale”:

scritture così concepite resteranno inevitabilmente ai margini del mercato ma questa è la loro forza, poiché è a partire da quei margini che è possibile produrre *differenze qualitative* e non quantitative, qualcosa che non sia copia dell’Uno, ripetizione e variazione della forma predatrice del bestseller romanzesco.³⁶

La scrittura di Menicocci rompe con la tradizione della lingua pre-ordinata e si converte, nel bilingue *Glossopeatrae/Tonguestones*, in stratigrafia, cioè progressiva scoperta o riscoperta della lingua come oggetto e strumento, strato dopo strato, coi depositi di senso che vanno scrostati per lasciar emergere una disposizione il più possibile “comune.”³⁷ È nel superamento dell’individuo e in un territorio condiviso che si costruisce la coscienza, che altrimenti resterebbe per Menicocci una finzione, con evidente residuo marxista. In un’area non dissimile si muove Fabio Teti, che eredita dall’area di ricerca l’attitudine procedurale, perseguendo lo sperimentalismo in un senso molto estremo e programmaticamente autodistruttivo: ogni sua opera prevede nel suo stesso farsi una immediata e volontaria cancellazione, in attesa di nuove idee da verificare a livello di pragmatica del testo. Nella presentazione di *Kalashnikov* testo-immagine visivamente “esplosivo” di Niccolò Furri, l’idea “politica” della contestazione a partire dall’assetto formale prevale su qualunque istanza estetica o poetica in senso classico, in aperta opposizione all’idea normativa che non agisce solo sulle strutture e i rapporti di forza in ogni campo, ma sulla stessa disposizione soggettiva a collocarsi all’interno di un sistema sociale (ed economico).³⁸ A essere in questione non è più il soggetto o la soggettività, ma la riconquista di uno spazio tensivo, di contestazione permanente della parola egemone: l’obiettivo è la rottura di un secolare dominio, quello del senso, alla scoperta di nuove possibilità dinamiche di relazione, ripartendo dai significanti e dalle procedure. In *spazio di destot*, che raccoglie testi scritti tra il 2004 e il 2011, si succedono frammenti, “frantumi,” lacerti di senso assemblati apparentemente senza un criterio (comunque non semantico e non tematico), con ascendenze che vanno da Montale a Giuliano Mesa ai teorici francesi:

vita scelta, non, frantumi e imbeve.
come lingua, tra frantumi, come nero, ora frantumi,
e imbeve. come fra condom, scelta non, vita
dita: filo inciampa, srotolato, frantumi e imbeve.

³⁵ Simona Menicocci, Intervista a cura di Gianluca Garrapa in onda su *Radioquestasera* (9/7/2017), <https://www.mixcloud.com/QuestaSera/a-radioquestasera-simona-menicocci-poeta-09072017/>

³⁶ Simona Menicocci, “Convergenze: per un’estetica pragmatica,” *La Balena Bianca*, 31 luglio 2018, <http://www.labalenabianca.com/2018/07/31/convergenze-unestetica-pragmatista/>

³⁷ Simona Menicocci, *Glossopeatrae/Tonguestones*, (Roma: IkonaLiber, 2016)

³⁸ Fabio Teti, “Prove d’ascolto #7 – Niccolò Furri,” *Nazione indiana*, 22 giugno 2017, <https://www.nazioneindiana.com/2017/06/22/prove-dascolto-7-niccolo-furri/>

come d'una fra cappio, o frantumi. come fra
cappio, o

senza trova—andare, sgozza cellophane
rètine rètine, del non, retine, del sé, del trova:
liscivia, nero di, cutanei sul, i cutanei sul secondo,
prima sé, nero derma e di cutanei sul loro, buio. e
rètine, sgozzare, no³⁹

Sono lasse interrotte programmaticamente a singulto, in un flusso che rende plasticamente visibile il nuovo principio di realtà, intesa come produzione e riproduzione di testi che la scrittura, campo di azione ma soprattutto di interazione, rielabora e condivide, senza una caccia prestabilita al significato, e anzi oltre il senso già previsto dall'autore (portato agli estremi, il principio del collage balestriniano, riconoscibile già in Bortolotti, sebbene con un andamento narrativo—o lirico, al contrario—più pronunciato). Si tratta di esperimenti di distruzione e costruzione: come racconta in una lettera all'editore pubblicata in calce al testo, l'autore ha violato e dato in pasto al traduttore automatico di Google un proprio testo originale, che ha poi provato in un secondo momento a ricostruire senza per questo riabilitare la postura autoriale che ne avrebbe disinnescato la portata e la presa sull'evidenza oggettuale. Lo spazio cui il titolo anatomico allude è un orizzonte entro il quale le parole-cellule non pretendono di svelare l'enigma di un senso da ricostruire, ma presentarsi propriamente nella loro portata ricorsiva e distruttiva, in uno spazio che è sia procedurale e sperimentale sia (o eminentemente) etico-politico.

Spazio fluido o fluviale, quello della scrittura, e del nascondimento-svelamento anche per un altro autore dell'area, Daniele Bellomi che esordisce con la raccolta *Dove mente il fiume* per uno degli editori di massima aderenza all'idea attuale di sperimentazione (pur nella ristrettezza di mezzi e risorse, peraltro tipica del contesto di ricerca).⁴⁰ È lo stesso Bellomi a ricostruire la costellazione di autori e di influenze che agiscono nella sua scrittura *fluviale*, da Spatola, Rosselli, Costa e Reta, a Pagliarani, Di Ruscio, Villa, Vicinelli, Mesa e Cepollaro:

i primi sono quelli che, indubbiamente, hanno più influenzato il mio approccio alla "composizione del testo" [...], gli altri, più latamente e nel rispetto delle reciproche, enormi differenze, mi hanno aiutato nella "definizione degli estremi" del testo poetico (ossia a capire quanto i diversi approcci alla composizione del testo possano essere complanari o divergenti). [...] Il primo contatto con l'area di ricerca è avvenuto in maniera del tutto fortuita e successivamente c'è stata una condivisione di alcune pratiche di scrittura che può partire dal googlism e procedere a ritroso, se vogliamo. Sicuramente alcune di queste pratiche possono aver influito sulla produzione del testo poetico vero e proprio, ma le direttrici di scrittura hanno spesso viaggiato su binari non del tutto intersecanti. Difficile dire in quali autori di quest'area sia stato più o meno possibile riconoscersi o non riconoscersi, sta di fatto che ritengo di grande importanza alcuni dei libri prodotti

³⁹ Fabio Teti, *spazio di destot* (Viareggio: Cinquemarzo, 2015).

⁴⁰ Oltre a Daniele Bellomi, *Dove mente il fiume* (Bologna: Prufrock spa, 2015), pubblicato per lo stesso editore Manuel Micaletto, *Stesura* (2015), e autori più consolidati, tra cui ultimo Andrea Inglese con *Ollivud* (Padova: Prufrock spa, 2018).

da/per questo contesto (Giovenale: *Criterio dei vetri, La casa esposta*; Bortolotti: *Tecniche di basso livello*; Guàtteri: *Figurina enigmistica*, per citarne alcuni).⁴¹

A sparigliare le tradizionali partizioni o contrapposizioni tra la poesia, intesa come testo che solitamente va a capo mettendo in scena una soggettività marcata, e la prosa come genere dalla declinazione non solo o non propriamente narrativa è Manuel Micaletto, l'ultimo autore ad oggi compiutamente emerso all'interno dei contesti sperimentali, laddove il termine esibisca valore non performativo e non dichiaratamente avanguardista. Come già osservato da Loreto in un'attenta disamina della produzione poetica recente, Micaletto descrive da "melanconico trattatista" aspetti e oggetti della realtà con perizia e insieme pirotecnia verbale, alla maniera di Giorgio Manganelli, tra i riferimenti più facilmente individuabili.⁴² Si alternano così, nella sua scrittura, una tonalità aggressiva e una più nostalgica, come nella poesia "Xmas macht Frei," in cui al titolo irriverente (in alcune versioni a stampa con la variante-svastica della X iniziale) fa seguito un attacco filosofico assertivo che vira verso la dominante esistenziale del testo, salvo l'intromissione di venature morfologiche e lessicali di stampo comico, prima della nota cosmica in *explicit*:

natale che vigi in me come una legge morale
festività vs festa
divano vs divertimento
nonna vs mondo
io mi comunico di te come della tristezza
[...]
soprattutto sei quel match cruciale
vigilia vs attesa
dove l'attesa sta nell'apparire progressivo dell'oggetto
mentre la vigilia è la sua scomparsa a ritroso, lenta e inesorabile
come tu solo sai (cioè vince la vigilia a mani rasoterra)
natale come una distanza immedicata, una galassia impossibile
dai led invii notizie del fade-out che in me
ribadisce il suo pattern: così è un dialogo che mi nega
nella vigilia di tutte le cose.⁴³

Scelta dell'oggetto al contempo comune per l'esperienza e insolito per la poesia "adulta" e svolgimento dell'*ekphrasis* oltre la banalità del dettato, nell'oltranza della significazione, al di là della resa descrittiva in senso proprio, dove all'enunciazione non seguirà una definizione che miri all'evidenza o all'esaustività, ma, all'opposto, una percezione scandita, parcellizzata, notomizzata, studiata ad arte.

Così in un'altra lunga prosa uscita in rete, "Walkthrough," resoconto di una meditativa esplorazione della città e dei suoi luoghi a-tipici come i ferramenta, i distributori di palline magiche, i bar, gli androni, le edicole, in un crescendo di meraviglie del quotidiano che culminano nella straziante chiusa del ritorno a casa ("tutto questo, per difetto o per accensione,

⁴¹ Daniele Bellomi, da una conversazione orale, trascritta per gentile concessione dell'autore.

⁴² Antonio Loreto, "Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora," *il verri*, 50, 96–101.

⁴³ Si cita qui dall'ultima versione del testo, pubblicata sull'antologia *InVerse 2018* (Roma: John Cabot University Press, 2018).

certamente pertiene al dolore”).⁴⁴ L’ossessione tematica di Micaletto è la morte come forma destinale entro un orizzonte ilarotragico che ne sancisce l’imminenza oppressiva e minacciosa pur senza mai dichiararla espressamente. Più spesso la morte si avverte negli spazi improvvisamente vuoti, e “vuoto” è il leitmotiv di un’altra breve raccolta, co-scritta col poeta scandinavo Carsten René Nielsen, *8 animali e 14 morti*:

le regioni segrete, interne allo spazio domestico, che accolgono gli oggetti i quali quando si sottraggono alla nostra disponibilità, le anse che li ospitano al di sotto della loro funzione, il vuoto che imprimono nei luoghi che la memoria invece assegna loro, la traiettoria dei centesimi prima morbida quando attraversa la porzione di mondo che separa la testa dal pavimento, poi impazzita dall’impatto fino all’esaurimento, all’ultimo scatto nervoso che li seda.⁴⁵

La scrittura di Micaletto può definirsi una recensione permanente alla realtà e ai suoi aspetti non eclatanti, quelli di sicuro meno battuti dalla prosa e dalla poesia recente (se non, forse, dal primo Magrelli), le zone interstiziali, gli spazi disabitati, alcuni momenti particolari della giornata, certe ore del giorno, segnatamente “il pomeriggio.” All’interno dei *Materiali fuori contesto*, antologia che dava conto del contest di EX.IT 2013, si segnala tra tutte la prosa intitolata *le cose e altre meraviglie*:

le cose sono ai piedi del letto, discorso indiretto—oppure le cose sono altrove, tra virgolette—le cose si dicono secche, di netto—senza esclamazione e senza domanda—non vanno a capo—le cose mute fanno la mutazione, quelle che suonano fanno una banda—tutte le altre, niente—le cose sono in minuscolo perché mai proprie—ma improprie: ciascuna cosa è contundente—si muovono oppure no, in branco o diversamente—più cose agiscono a testuggine, formazione catafratta—meno cose non importa, comunque entrano a spada tratta—caricano a testa bassa—e tiene banco, tra le cose, questa forza che le muove o le trattiene—una cosa che tu, mettiamo, o io, mettiamo, o qualcun altro, funziona, potrebbe pensare—un fatto che le precede, una cosa prima delle cose, che cede, si frattura e libera le seguenti cose (che non seguiranno)—e similmente le cose arretrate, la retroguardia, per creare un precedente.⁴⁶

L’attitudine prosastica si risolve qui in una soluzione esplicitamente, provocatoriamente anti-narrativa, in cui i pezzi isolati di mondo attorno a cui solitamente s’addensa un racconto vengono riportati all’epiteto indifferenziato, di cui per tradizione scolastica si commenderebbe la sostituzione sinonimica di volta in volta più appropriata. D’altra parte, l’attrito col reale nella sua varietà si segnala attraverso una esuberanza grammaticale che funge al contempo da acquisto attributivo per l’inanimato, del mondo poetico divenuto centro e motore. Nel successivo *Stesura*, uscito ancora una volta per lo sperimentalissimo Prufrock spa (2015), Micaletto confermerà sia l’attitudine lirica che la postura oggettivista, tipica peraltro di una certa area sperimentale, da Ponge a Perec, suoi mentori dichiarati: ciò sia nella descrizione di un senso ulteriore che si

⁴⁴ Manuel Micaletto, “Walkthrough,” *Nazione Indiana*, 15 ottobre 2017, <https://www.nazioneindiana.com/2017/10/15/prove-dascolto-15-manuel-micaletto/>

⁴⁵ Carsten René Nielsen, Manuel Micaletto, *8 animali e 14 morti* (Milano: Edb, 2014).

⁴⁶ Manuel Micaletto, *le cose e altre meraviglie*, in *exit 2013* (Colorno: Tiellecti, 2013), 63

raggruma attorno a nuclei di significato imprevisi (dall’“amico ombrello” alle zanzare), sia nella tonalità linguisticamente euforica e tematicamente depressiva, che, infine, nella panopia lessicale che attinge tanto dalla letteratura colta quanto dall’orizzonte ultratecnologico. Così nel testo intitolato “impostazioni”:

logga, ora, l’account del sonno: quando sogna, lagga.
al risveglio dice: ho sognato una velocità. si corregge. dice: ho sognato una
latenza. allo psicologo chiede: ho sognato un ping altissimo, cosa significa.
attende risposta.

ctrl+5:
soluzione.

Si tratta degli ultimi poeti, fin qua, dopo l’avanguardia: i poeti che ne hanno raccolto l’eredità terminale, insieme rivificando il linguaggio e riguadagnando alla scrittura la volontà e l’audacia di dire il mondo senza l’imbroglio del poetico ingenuo o l’ossessione dell’impersonalità: superando, in questo, tanto lo spregio lirico dell’anacronismo quanto l’arroccamento formale post-neoavanguardista. Il diluvio non ha prodotto l’estinzione, e anzi: ricominciano a piovere poeti da ogni parte.

*

Glossario ragionato delle principali procedure sperimentali (1960–2000)

Asemic writing: forma di scrittura svincolata dal segno come significante (ancor prima che come significato), al confine tra l’opera astratta dell’arte contemporanea e le scrittura rupestri e i graffiti. L’apertura di senso si deve all’interazione tra l’artista e il fruitore, in un gioco di attribuzione che non prevede codici prestabiliti o significati obbligatori. Tra i maggiori esponenti dell’*asemic writing*: Tim Gaze, Satu Kaikkonen (cui si deve la definizione di “linguaggio univernale”),⁴⁷ Bruce Sterling e, in Italia, Marco Giovenale, autore delle *Sibille asemantiche* (La Camera verde, 2008).

Cut-up: tecnica verbovisiva che consiste nel “ritagliare” parole da un testo preesistente e farne nuova testualità (il *cut-up* in senso più propriamente figurale si dice solitamente *collage*). È una tecnica utilizzata già all’inizio del Novecento dai dadaisti che però viene portata a miglior definizione concettuale ed esiti sistematici solo negli anni Sessanta, a partire dalla collaborazione fra lo scrittore William Burroughs e il pittore Brion Gysin. In Italia il maggior esponente di questa tecnica compositiva è Nanni Balestrini che la adopera sia nella scrittura che nell’arte figurativa, utilizzando frammenti di testi o ritagli di lettere o frame video presi dalla letteratura, dalla filosofia, dalla cronaca o dalla fiction. Così nel caso di *Tristan-Oil*, proiettato al Macro nel 2012: nel “film più lungo del mondo”⁴⁸ da un lato si ripete il titolo del romanzo sperimentale di

⁴⁷ Vedi i contributi teorici citati nel blog <http://asemicnet.blogspot.com/2011/06/satu-kaikkonen-on-asemic-writing.html>

⁴⁸ Come si legge nella presentazione disponibile qui: <https://www.museomacro.it/mostra/nanni-balestrini-tristanoil>

Balestrini (edito nel 1966 e ristampato in esemplari unici nel 2007), dall'altro si mixano immagini della guerra del Golfo con sequenze prese dal celebre sceneggiato degli anni Ottanta *Dallas*.

Eavesdropping: il termine alla lettera vuol dire “intercettare” e si riferisce all’ascolto casuale di conversazioni per strada o in luoghi urbani. Come tecnica compositiva si afferma in ambiti di confine tra poesia e arte: tra gli esempi più recenti, l’esperienza di ascolto e raccolta di impressioni dei visitatori del Moma davanti alle opere d’arte da parte dei due poeti americani Matthew Rohrer e Joshua Backman;⁴⁹ il lavoro verbovisivo dell’artista Jenny Holtzer (le installazioni intitolate *Truisms* 1978–87, esposte al Moma e di cui parla diffusamente Antonella Anedda ne *La vita dei dettagli*, Donzelli, 2009); alcune sezioni tra cui quella eponima di *Quasi tutti* di Marco Giovenale (Polimata 2010, in ristampa per Miraggi nel 2018).

Flarf: si deve a Gary Sullivan la definizione e la composizione dei primi *Flarf poems*.⁵⁰ Si tratta di una ricombinazione di parole-chiave lanciate sul motore di ricerca e poi ricomposte collettivamente in testi che rigettano programmaticamente gli standard qualitativi e differenziali della poesia tradizionale. Il procedimento è simile a quello di una chat virtuale, in cui il discorso collettivo ha una natura pubblica e composita (Joshua Clover ha parlato di *junkspeech*).

Found poetry: si può considerare l’equivalente letterario del *collage* nelle arti visive e consiste nel prelevare parole o frasi da fonti diverse e riassembelarle in un testo poetico attraverso una nuova configurazione spaziale e grafica che produce nuovi significati rispetto ai testi di partenza (si va dai discorsi di politici ai resoconti di fatti di cronaca, come in *Rumsfeld’s poetry* di Hart Seely o *The Man in the Moon* di Phil Rizzuto). La definizione è utilizzata già negli anni Sessanta, similmente a quella di *cut-up*, ma è negli anni Zero che tale modalità conosce un notevole incremento grazie anche alle pratiche affini, come il *flarf* e, in senso più ampio, il *googlism*.

Googlism: K. Silem Mohammad ha definito la nuova poesia sperimentale a partire da due caratteristiche fondamentali: la prima è l’accento sulle procedure, che ha dei precedenti dichiarati nel surrealismo, nel dadaismo, nell’Oulipo, e poi ancora nel *cut-up* e nel *collage*. La seconda, più tipica della modalità sperimentale degli ultimi vent’anni, è la collaborazione con un soggetto collettivo, o meglio con altri soggetti la cui identità può restare ignota. Mohammad parla di “autorialità multipla simulata,” tipica della produzione e della ricerca di materiali “nel grande catalogo casuale di Internet,” in cui convivono tendenze, ideologie, gusti, passioni, microattività settoriali (“specialisti nelle riparazioni fatte in casa, solitari amanti degli animali, ed i loro discorsi, in una tale stretta prossimità l’uno con l’altro”) e si producono reazioni imprevedute, con possibilità inedite di rielaborazione del discorso contemporaneo a tutti i livelli. È in queste «fusioni di immaginario» l’ingrediente base di tutte le forme di poesia riconducibili al *googlism*, dalla *sought poetry* al *flarf*.⁵¹

⁴⁹ Il testo è disponibile qui: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/22/more-eavesdropping-art-poetry-and-everyday-encounters/

⁵⁰ Una sua guida alla *flarfiness* è qui: <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-flarf-poetry>

⁵¹ L’articolo di K. Silem Mohammad da cui si prendono le citazioni si trova qui: https://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtbook.pdf

Language poetry: deve il suo nome alla rivista $L=A=N=G=U=A=G=E$ pubblicata da Charles Bernstein e Bruce Andrews tra il 1978 e il 1981, un luogo di discussione sulla poesia e sui linguaggi, che parte dall'abolizione degli steccati tra le discipline e dall'ibridazione tra riflessione critica sul presente e scrittura poetica. Vicina tanto all'arte concettuale che al decostruzionismo e al post-espressionismo, la *language poetry* s'incarica di interrogare il linguaggio e la costruzione di significati all'interno di un certo sistema culturale e, soprattutto, di evidenziare la stretta correlazione tra l'uno e l'altro a partire dalle forme e dalle procedure implicate nella scrittura. Tra gli altri esponenti della corrente: Ron Silliman, Susan Howe.

Loose writing: scrittura a perdere o “narcisismo per negazione” secondo la definizione di Marco Giovenale, che riconosce soprattutto in alcuni autori italiani emersi tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta (da Rossella Or a Carlo Bordini) gli esponenti di questa scrittura solo all'apparenza svagata e priva di centratura egotica: il soggetto, in queste scritture, in realtà “scivola, ruzzola, scarta di lato, si fa incerto nel/del proprio asserire autoriale.”⁵⁴ Si tratterebbe, a giudizio di Giovenale, di un'antiretorica modalità di scrittura, che si affida alle sgrammaticature, alle imperfezioni, alle marche di oralità, per liberare la scrittura dalle “gabbie codificate.”⁵² Se tra i precedenti si possono annoverare, tra gli altri, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini, più difficile è rintracciare esempi di *loose writing* nelle generazioni ultime, più inclini ad altri procedimenti, tangenziali ma non del tutto coincidenti, come la prosa in prosa.

New Sentence: il nome si deve a Ron Silliman e all'omonimo saggio-manifesto in cui, sulla scorta delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, si ridefinisce il meccanismo di produzione di significati a partire da nessi logici tra porzioni di testo che si dimostrano legate da una consequenzialità implicita, da accostamenti polisemici o relazioni sillogistiche (o, semplicemente, *nonsense*). La riflessione che ne consegue riguarda soprattutto il modo in cui il senso si deposita nelle forme standard della comunicazione e la sollecitazione a violare tali forme per interrogarsi sulle possibilità inedite dei significati all'interno di un sistema rigidamente normato. Pur rimanendo un procedimento tipico di questo autore (impiegato tra gli altri nel testo *The Chinese Notebook* del 1986), non mancano esempi anche nell'area sperimentale italiana (da *Partita* di Antonio Porta al *Tristano* di Balestrini), pur con minor fortuna rispetto ad altre pratiche combinatorie come il *cut-up* o il *googlism* (l'eccezione recente è il già citato *Quasi tutti* di Marco Giovenale).

Sought poem: a differenza della *found poem* (‘poesia trovata’), la *sought poem* (‘poesia cercata’) è il risultato di una operazione intenzionale su materiali disponibili nel “catalogo casuale di Internet,” riorganizzati secondo una precisa intenzione autoriale.⁵³ La rete in questo e altri casi analoghi funziona sia come un luogo di totale libertà, per l'assenza di confini tra lingue, paesi e contesti diversi, sia come potente dispositivo di controllo rispetto alle procedure predeterminate: i “pruriti aggiustativi” di cui parla Mohammad mirano a rendere il reale “percepito” non tanto in una forma meno soggettivata o più fedele all'originale, quanto più vicina alla consapevolezza

⁵⁴ Marco Giovenale, <https://puncriticco2.wordpress.com/2011/01/25/quattro-categorie-piu-una-loose-writing/>

⁵² Marco Giovenale: <https://www.alfabeta2.it/2015/03/08/gioco-e-radar-08-loose-writing/>.

⁵³ Vedi ancora K. Silem Mohammad,

https://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtebook.pdfhttps://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtebook.pdf

dell'impossibilità di una rappresentazione organizzata secondo modelli e forme canonicamente regolati.