

MARCO INGUSCIO

PROSA IN PROSA, DIECI ANNI DOPO

Il volume *Prosa in prosa* viene pubblicato da Le Lettere nel 2009, nella collana «Fuoriformato» diretta da Andrea Cortellessa. Sei autori eterogenei tra loro, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos e Michele Zaffarano, confluiscono con i loro testi in un progetto antologico comune. Lo fanno mutuando nel titolo, quasi alla maniera di un manifesto di poetica, un sintagma (*prose en prose*) coniato da un poeta e critico d'oltralpe contemporaneo, Jean-Marie Gleize. Nella teorizzazione della prosa in prosa, Gleize è indubbiamente agevolato dalla storia stessa della letteratura francese: attinge evidentemente alla poesia in prosa, la quale annovera, nella sua evoluzione, autorevolissimi padri fondatori, a partire da Baudelaire. All'opposto, per gli autori e critici italiani la filiazione con la tradizione letteraria nazionale non è un passaggio così immediato. La stessa espressione poesia in prosa, infatti, può risultare un concetto quantomeno ambiguo, quando non apertamente contraddittorio. Quella di *Prosa in prosa* è la «storia di un'assenza»¹, di come cioè sia possibile fare poesia senza ricorrere all'uso del verso e di altri istituti o convenzioni tipicamente poetici, a incominciare dalla metrica e dall'«andare a capo».

La *poesia in prosa* viene alla luce (e si istituzionalizza) in Francia come reazione alle regole di versificazione stabilite dall'Accademia. Fu Aloysius Bertrand che iniziò per primo a comporre poesie in prosa, pubblicando i suoi lavori sotto il titolo *Gaspard de la Nuit* (1842). Già alla fine del XIX secolo, il genere venne incorporato a pieno titolo nella letteratura francese da Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. Nella lettera dedicatoria ad Arsène Houssaye, che Baudelaire premise ai *Petits poèmes en prose*, si legge:

[...] chi di noi non ha mai, nei suoi giorni d'ambizione, sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, abbastanza flessibile e abbastanza franta da adattarsi ai movimenti lirici dell'anima, agli ondeggiamenti della *rêverie*, ai soprassalti della coscienza?²

Prendendo le mosse dalla “perturbazione” operata da Baudelaire sui dispositivi tradizionali e sui confini dei “super-generi” di lirica e romanzo, poesia e prosa, si svilupperà nel corso del Novecento francese uno spazio di sperimentazione che dalle avanguardie storiche approda, non senza resistenze e ambiguità, alle ricerche molto distinte tra loro di Char, Michaux, Jabès, e poi

¹ P. GIOVANNETTI, *Introduzione a Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 13.

² C. BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, Edizione critica di R. Kopp, Parigi, José Corti, 1969, p. 8.

Beckett, Ponge, Perec, che diventano il punto di riferimento per alcune esperienze isolate (da Giampiero Neri e Mario Benedetti a Valerio Magrelli) e soprattutto per le generazioni di scrittori italiani nati tra la fine degli anni Sessanta e i primi degli Ottanta. Proprio di fronte all'irrigidirsi istituzionale del codice lirico, la poesia in prosa, il genere marcato «dal segno storico della contraddizione», diverrà di nuovo, a inizio del millennio, il mezzo attraverso il quale «leggere e denunciare i limiti della lirica moderna, forzandone all'estremo le potenzialità conoscitive»³.

È questa insoddisfazione ad animare autori come Andrea Raos, Michele Zaffarano, Massimo Sannelli, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Gilda Policastro, Vincenzo Ostuni e altri, protagonisti di una ricerca che guarda oltre i confini delle tradizioni letterarie nazionali, e che ha previsto un lavoro propedeutico di traduzione-promozione in Italia di opere creative e saggistiche di area francofona e angloamericana, spesso attraverso la rete. Il ponte per questo attraversamento è costituito da diverse mediazioni: dal Todorov dei *Generi del discorso* al letteralismo francese, dai già citati Samuel Beckett e Georges Perec alla rivista francese «Tel Quel», Francis Ponge e gli oggettivisti degli anni Settanta, il gruppo statunitense Language Poets – con l'emergere della figura di Ron Silliman e il suo saggio intitolato *Frase nuova* del 1987 (tradotto poi da Gherardo Bortolotti)⁴, fino ai francesi Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna.

La lezione di Ponge e Beckett, ad esempio, è stata determinante per una serie di autori che vanno da Denis Roche ad altri poeti emersi soprattutto negli anni Ottanta e Novanta. Andrea Inglese, nel suo articolo *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*, pubblicato su «Nazione Indiana» nell'aprile del 2009, cita Liliane Giraudon, Olivier Cadiot, Cristophe Tarkos, Nathalie Quintane, Caroline Dubois, Éric Suchère. I traduttori di questi autori sono proprio alcuni dei poeti italiani coinvolti nell'antologia *Prosa in prosa*: Raos per Giraudon, Zaffarano per Cadiot e Tarkos, Sannelli per Suchère, lo stesso Inglese per Dubois e Quintane. Operazione, questa, che come abbiamo visto è sempre un passaggio importante per l'assimilazione di un modello.

Abbandonando l'articolazione dicotomica prosa/poesia (o addirittura narrativa/poesia, scrive Bortolotti), si sperimenta «una specie di “letteratura indifferenziata” attraverso cui lavorare»⁵. Andrea Inglese richiama a questo proposito la celebre analisi di Deleuze sull'opera di Beckett. Deleuze coglieva nell'invenzione sintattica una chiave di volta dell'*opus* beckettiano: questa

³ P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, p. 30. Cfr. anche D. VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980; ID., *Dal frammento alla prosa d'arte*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001.

⁴ R. SILLIMAN, *La frase nuova (The New Sentence, 1987)*, traduzione italiana di Gherardo Bortolotti, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, pp. 22–42.

⁵ G. BORTOLOTTI, cit., p. 160.

attenzione rivolta alla frase, più che ai modelli narrativi o alle forme metriche, sembra essere condivisa dalla generazione di scrittori italiani alla quale facciamo riferimento. Si legga Inglese a proposito del poeta Pierre Alferi e il suo saggio *Chercher une phrase* (1991):

La letteratura non ha come compito l'imitazione di qualcosa – nemmeno la “rappresentazione di se stessa”. [...] Il solo compito della letteratura sta nell'inventare delle nuove forme sintattiche, delle nuove organizzazioni ritmiche, nell'estensione del linguaggio. Il dire, in questo senso, non lascia più spazio al fantasma dell'indicibile; quest'ultimo, come l'orizzonte, retrocede ad ogni frase⁶.

Ciò che emerge in primo piano è il rapporto di un «io» anonimo con gli stereotipi del linguaggio. Stereotipi che, dall'ambito della frase ordinaria, si estendono fino alle macro-strutture figurative dei personaggi e degli intrecci, della messa in forma del linguaggio. Per questo il baricentro dell'invenzione, nelle prose in prosa, più che portarsi sul verso, sul singolo componimento poetico, o sul modello narrativo, si concentra innanzitutto sulla frase. A metà degli anni Novanta, i curatori della «Revue de littérature générale», Pierre Alferi e Olivier Cadiot, designano la scrittura come uno spazio, una posizione di frontiera, in cui i confini tra i generi letterari così come il confine tra la “letteratura” e ciò che non lo è, tra prosa e poesia, sono costantemente ridisegnati. Non esiste una regola o una norma codificata che sia in grado di dirci cosa sia la prosa: un volume collettivo, *Hexameron* (Paris, 1990) recava come sottotitolo: *C'è prosa e prosa*. E, d'altra parte, il termine *poesia* – scrive Inglese – suscita oggi un caratteristico fraintendimento: «per un certo numero di persone, maggioritario in Italia e probabilmente altrove, “poesia” designa ciò che del genere lirico novecentesco è ancora circolante innanzitutto come patrimonio da studiare e conservare, ma anche, seppure in misura ridotta, come eredità suscettibile di sviluppi non puramente epigonali».

La ricerca sulla «prosa in prosa» italiana nasce quindi da una sindrome da soffocamento: lo spazio è da una parte occupato dalla prosa «legittima», quella del grande romanzo con le sue varianti alla moda, e dall'altra dalla poesia delle grandi raccolte, «rispettata, rispettabile» o più malignamente «carina, seducente»⁷. Accanto a queste categorie, gli autori italiani hanno sviluppato un programma di ricerca, teorica e poi pratico-operativa, ad esempio attraverso il collettivo denominato GAMMM (<https://gamm.org/>), che concepisce il termine «poesia» in modo assai diverso dall'ordinario, considerando la poesia non più come un genere letterario, codificato e condizionato storicamente, ma come una pratica di scrittura all'interno della quale si possa

⁶ A INGLESE, *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*, Parte 1, «Nazione Indiana», 02/04/2009: <http://www.nazioneindiana.com/2009/04/02/passi-nella-poesia-francese-contemporanea-resoconto-di-un-atteversamento-1/>

⁷ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, a cura di M. Zaffarano, Benway Series, Roma, Tiellecti, 2013, p. 15.

esplorare e interrogare non solo la natura dei diversi generi, ma quella della letteratura stessa. Sono scritture estranee alla distribuzione generalista, e dunque spesso invisibili o non facilmente fruibili: la marginalità editoriale della scrittura di ricerca viene vissuta come occasione per sottrarre la letteratura *tout court* agli imperativi di popolarità e di vendibilità. Così scrive Laura Pugno:

La mia idea di prosa è quanto di più lontano possa esservi dal poema in prosa. È prosa-prosa: cioè qualcosa che serve a fare tutto, tranne quello che si può fare in poesia, vale a dire, parlare di ciò per cui non abbiamo, o non abbiamo ancora, una lingua. In questo momento poesia e prosa in Italia mi sembrano estremamente distanti. Chi scrive poesia e chi scrive prosa in Italia sembra abitare due piani della realtà diversi: in uno esiste il mercato e nell'altro no⁸.

Il proliferare di editori indipendenti, il moltiplicarsi delle modalità d'intervento pubblico, la cultura della rete rappresentano certamente una prima risposta politica alla standardizzazione letteraria in corso. La lingua, «quella che non abbiamo», come scrive Pugno, è tutta da ricreare attraverso un'operazione di «carotaggio» dei linguaggi esistenti. Secondo Giovannetti:

Alla base della ricerca c'è una curiosità per la *materialità irrisolta* del mondo, e dei discorsi che lo dicono; un'attenzione perciò che sfugge alle interpretazioni mainstream, ai ragionamenti educati e diretti, all'espressione patinata, all'eloquio accademico. La dimensione *infra-ordinaria* a cui alcuni di questi poeti ambiscono ha forse a che fare con tutto ciò: con il margine trascurabile delle nostre vite, con l'accadimento fortuito ma insieme ripetitivo, trasversale e sfuggente; con i frantumi della lingua, con le inerzie dell'attività comunicativa⁹.

Mentre la neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta aveva intrapreso la sovversione dell'ordine delle rappresentazioni per mezzo della lingua, ma abitandola appieno lessicalmente, storicamente, civilmente, per mezzo della trasgressione dei codici, dissonanze, discordanze, neologismi, cacofonie, infrazioni morfo-sintattiche, eccentricità verbali, la nuova generazione dei *post-poeti*, al contrario, lungi dal cercare di coltivare un'illeggibilità trasgressiva o modalità assertive¹⁰, lavora sulle forme e sui «formati» linguistici, su quelli più direttamente accessibili a tutti: «si appropriano della lingua del nemico per meglio insinuarsi dentro le sue reti comunicative, per meglio pervertire o deviare i suoi messaggi»¹¹. Si lavora all'interno delle diverse forme della comunicazione per creare effetti virali, metafore – *virus* e *spin*¹² – per dare voce a ciò che non è immediatamente rintracciabile, ma «pericoloso». Si tratta di una scelta che possiamo definire ricorrendo al concetto di «meta-uso»: «che si serve delle stesse forme dei linguaggi dominanti per

⁸ L. PUGNO, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 195.

⁹ P. GIOVANNETTI, *Introduzione a Prosa in prosa*, cit., pp. 8-9.

¹⁰ Per questo punto cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

¹¹ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., p. 16.

¹² C. HANNA, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo* (2008), tratto da *Poésie action directe*, uscito per le Éditions Al Dante nel 2003, scaricabile gratuitamente sul sito: <https://gamm.org/2008/02/01/kritik-ebook-poesia-azione-diretta-contro-una-poetica-del-gingillo/> (p.18).

trasformarli in materia prima di una scrittura poetico-critica»¹³. È una scrittura che invece di esprimere l'interiorità si fa strumento di ricezione dell'esteriorità del mondo, «invece di procedere secondo ordini formali ereditati, costruisce di volta in volta forme al limite del disordine, invece di celebrare i grandi significati si espone al non-senso e all'insignificanza»¹⁴, puntando all'obiettivo (etico e politico) di un recupero della dimensione sociale della poesia¹⁵, di una poesia cioè che risulti più aderente alla realtà (o all'attuale "post-realtà").

Per capire meglio questa istanza politica, o civile, che sottende l'operazione di *Prosa in prosa*, conviene riferirsi al saggio di Jean-Marie Gleize, *Opacità critica* (2014)¹⁶, dove la pratica della scrittura poetica non è più vista come trascrizione o comunicazione, come pubblicazione di qualcosa che deve "dire" o ridire, ma al contrario come una maniera per esplorare quello che non si dice (o non si vede), ciò che non si può dire: un «tentativo di restituire una specie di spazio-tempo molto presente ma anche molto sconosciuto, molto evidente e molto illeggibile». È a questo che pensa Gleize quando parla di un «progetto realista o di un letteralismo "réaliste"»:

Il "poetico" non indica un contenuto che si possa riassumere, non indica l'orizzonte utopico [...] quanto piuttosto quello che del reale suscita la scrittura, insiste nella scrittura, resiste alla scrittura; interrogato e lavorato come tale, come quella cosa contro cui, qui-ora, a un dato momento della nostra storia individuale e collettiva, ci si scontra¹⁷.

La scrittura contemporanea sembra dirci che l'interessante, l'essenziale della vita, risiede nella «rappresentazione straniata della realtà [...] in un lavoro sul linguaggio che allontana il linguaggio dal suo uso sociale»¹⁸. Una volta sacrificata la formalizzazione metrico-musicale e ogni marca di letterarietà, comprese quelle che ne presuppongono un superamento, si fa strada una musica "altra", da ricavare attraverso un utilizzo "contropelo" della «potenzialità poetica della lingua comune»¹⁹. A conservare il "ritmo" (la «prosa ritmata») sarà lo studio sulla lingua e sul linguaggio, il «motore nel corpo della linea-lingua»:

La poesia qualunque sia il modo in cui si travesta e si presenti, finisce sempre per presentarsi come una sovra-lingua, come una pratica sovradeterminata dalla sublimazione estetizzante, dalla preziosità formale (talvolta truccata da minimalista). Occorre dunque, se si vuole esplorare, proseguire in questo cantiere, spostarsi, condurre un'indagine sugli usi contemporanei e *ordinari* della lingua (ordinario è espressione usata da Flaubert e da Perec) investigare, diventare detective, grammatico²⁰.

¹³ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., p. 16.

¹⁴ A. INGLESE, *Per una poesia irricognoscibile*, «Alfabeta 2», 32, settembre-ottobre 2013, p. 23.

¹⁵ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, «L'Ulisse», 17, 2014, pp. 113-114.

¹⁶ J. M. GLEIZE, *Opacità critica*, traduzione italiana di M. Zaffarano, «GAMMM», maggio 2014.

¹⁷ ID., *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., pp. 13-15.

¹⁸ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 203.

¹⁹ J. M. GLEIZE, *La scelta delle prose*, «L'Ulisse», 13, 2012, p. 269.

²⁰ *Ibid.*

La novità che allontana in modo netto gli autori di ricerca da certi risultati del passato è il rifiuto di quello che uno dei protagonisti di questa tendenza, Gherardo Bortolotti (sulla scia di Christophe Hanna), ha definito «paradigma formalista». In parole povere: «se lo scrittore avanguardista agisce *direttamente* sulle parole, sul linguaggio, sulla materialità dell'espressione, lo scrittore di ricerca lavora su un simulacro, una realtà seconda. Il suo non è un intervento immediato (il gioco delle parole), frontale, bensì obliquo, concettuale»²¹. Riporto qui quattro testi di Bortolotti, non consequenziali, selezionati tra quelli pubblicati all'interno dell'antologia.

39. seduti in cucina, come esponenti dell'opinione pubblica.

142. le grandi infrastrutture continentali, gli oleodotti, i gasdotti, i cavi telefonici che attraversano l'atlantico e rimangono nascosti alle tue opinioni.

175. imprigionato in una rete di rapporti umani in atto, rapporti di produzione, strategie militari che prevedono l'invasione della siria, dell'iran.

417. brulichiamo a milioni lungo le curve meridiane del globo, stanziati sulle piane delle sue placche tettoniche, sulle sue catene montuose, lungo le linee spezzate delle coste dei suoi oceani, dove modifichiamo i paesaggi in cui stiamo insieme per la vita e per la morte e da cui deriviamo successive stagioni di segni, che ci danno ragione delle nascite e delle estinzioni, e ne percorriamo la superficie, come centinaia di gocce di pioggia lungo un parabrezza che colano, gonfiando i rivoli delle proprie discese, nella figurazione delle sbarre di una cella, oltre la quale sta rinchiuso il mondo, in cui fissiamo lo sguardo cercando di intravedere dove finiscono le foreste di grate, di inferriate, e dove inizia lo stato delle cose²².

Il soggetto in questi testi ha una presenza più o meno marcata, ma non esercita più la sua tradizionale «funzione regolatrice o coordinatrice, delle percezioni e delle cognizioni»²³. È ciò che Cortellessa definisce «soggettività neutra»²⁴. Superata la dicotomia novecentesca fra un io «ridotto», tendenzialmente annullato, e un soggetto restaurato, sino al suo trionfo narcisistico, la questione del soggetto e dell'esperienza viene risolta trasversalmente. Ecco che la prosa di Bortolotti ci appare, come suggeriva Gleize, spazio d'archivio e osservazione, dove ci si sgancia dal voler *dire qualcosa* e si approda all'esperienza pura, e dove il lirico viene immediatamente disinnescato grazie all'uso e l'elenco di elementi anche 'banali'. Ma non solo. Bortolotti individua non tanto dei temi, quanto piuttosto degli angoli di mondo, e li tratta attraverso il suo stile (pseudo)narrativo, dove quasi non si avverte la voce di chi scrive, utilizzando un linguaggio reificato che assume improvvisamente e sorprendentemente un valore testimoniale. Sono testi persino commoventi, in qualche modo; una commozione mai detta né esibita, distante, nascosta nell'architettura urbana trans-continentale, ma

²¹ P. GIOVANNETTI, *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, «L'Ulisse», 17, 2014, pp. 8-9.

²² G. BORTOLOTTI, *Bgmole e altri incartamenti*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 49; 57; 59; 62.

²³ A. CORTELLESSA, *Per riconoscerla: tre connotati*, «Alfabeta 2», 32, settembre-ottobre 2013, p. 24.

²⁴ *Ibid.*

ancora necessaria alla sopravvivenza.

I testi di Alessandro Broggi presenti in *Prosa in prosa* insistono sugli aspetti della distanza, la precarietà, il trascurabile scambio comunicativo, l'azione quotidiana, l'ogni-luogo. Si esplorano «le forzature più radicali, i modi anche più astratti, “concettuali” di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali»²⁵. Cosa accade alle parole stanche della nostra quotidianità quando vengono «installate in contesti incongrui, in dispositivi di senso che afferiscono ai modi dell'arte e della musica?»²⁶. Ne abbiamo un esempio nei testi II e III della sezione *Ipotesi*, e nel testo II della sezione *Vademecum*:

II. Non è poi così difficile ripetere le cose. A. fa sul serio quello che dice e quello che fa, finge di scherzare e vive la sua vita (a sentire lei indifferentemente), e ci riesce al cento per cento Scambiamo i saluti, nient'altro. (*Ipotesi*)

III. Lucidamente aver continuato. Esterno giorno. La trovo che passeggia... lei piace, succede: sa cosa penso. La sua posizione non ha scopi immediati, altrimenti un'esperienza. Un'ipotesi (nel frattempo ha continuato a camminare...) (*Ipotesi*)

II.

Ancora episodi eclatanti, da tenere in considerazione (atto quarto). Lei gioca di fantasia, «Importa» dice lui – provano anche piacere (atto quinto). Si rivestono²⁷. (*Vademecum*)

Se pensiamo alla poesia come a un «discorso triangolato»²⁸, e cioè a un dialogo tra il poeta, il lettore e l'io (dell'uno o dell'altro), i testi di Broggi che abbiamo appena visto si presentano come una triangolazione particolare, nella quale ci viene richiesto non solo uno sforzo intellettuale, ma un agire, una qualche specie di accensione interpretativa. Stiamo leggendo qualcosa infatti che può essere visto come una parte di una sceneggiatura («atto quarto»), il trattamento teatrale o cinematografico del testo («Esterno giorno»), e ciò che forse è la raccomandazione per il movimento di macchina che doveva accompagnare il/la protagonista: «(nel frattempo ha continuato a camminare...)». Il testo poetico espone un'estetica 'misera' e un linguaggio fraintendibile, sovrapposti però a un modello esplicito di narrazione scenica, e finisce per palesarsi come testo installativo agli occhi del lettore, che ne diventa al tempo stesso spettatore ed esecutore. In Broggi, come negli altri autori di *Prosa in prosa*, è presente quella che Deleuze definisce come «lingua I»: «atomica, disgiuntiva, triturata, nella quale l'enumerazione sostituisce le proposizioni e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi»²⁹. Qui troviamo espresse le doti della

²⁵ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 43.

²⁶ ID., *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, cit., p. 9.

²⁷ A. BROGGI, *Antologia*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 75-77.

²⁸ Cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 20.

²⁹ Cfr. ID., *Introduzione a Prosa in prosa*, cit., p. 11.

brevitas, dell'ellissi, della sineddoche, i non detti della cinematografia, il senso che si costruisce attraverso il montaggio. È una lingua che questi autori studiano, ricuciono, preparano, e che una volta rimontata suggerisce da sé misteriose cadenze e nuove metriche. Per chi pratica prosa in prosa la lingua deve essere messa nelle condizioni di agire, la sua autonomia ci conduce alla riduzione, all'ammutolire davanti al troppo suono, al troppo "chiacchiericcio" che occupa il mondo della post-realtà.

Ci troviamo davanti a dispositivi stratificati, che necessitano di un certo grado d'attenzione. Il lettore, l'osservatore, l'ascoltatore di questa poesia deve cercare di attrezzarsi di una consapevolezza "installativa". Deve "guardare" l'opera, prima di leggerla. Deve innescare «un *frame* cognitivo carico di ironia, dove *ironia* significa un "capire diversamente", un guardare in più direzioni contemporaneamente»³⁰. La refrattarietà del testo a rendersi subito disponibile, il suo essere insieme chiaro ed enigmatico, la sua opacità, il fare resistenza a chi legge/osserva/ascolta, costringe a riadattarsi, a rinegoziare le proprie aspettative.

Marco Giovenale riconduce il proprio interesse per la scrittura alla creazione di oggetti estetici³¹. Si legga il testo intitolato *Se tutti lo canticchiano è giusto*:

serie di equivalenze = è molto tardi nella mattina = non possono essere prese quelle decisioni che comportano una serie di equivalenze su cui non si ha un controllo diretto = gli animali feroci vanno tutti copiati dagli albi = se tutti lo canticchiano è giusto = un borotalco pavimentante = sarà perché distribuisce le forze³².

Può colpire l'enfasi con cui è perseguita la «frammentazione schizofrenica» (il concetto è solitamente applicato all'opera di John Ashbery), interamente fondata sulla manipolazione delle unità logiche del discorso; ma gli slogamenti del *New Sentence* (nati non a caso in lingua inglese, che ha una metrica costitutivamente molto difficile da eludere), servono anche a introdurre un ritmo diverso da quello spontaneo, ad annullare ogni forma di ingenuità espressiva. Un altro testo di Giovenale recita:

0,33 secondi

ciclicità dell'anno. con l'augurio che l'anno nuovo sia questo e questo come si usa e il disegno si fa più ambizioso. mi fece pensare e riflettere parecchio.

bravissimo che vivi a barcellona, hai studiato in svezia, ti chiami lavinia, stai a bologna, perdi la memoria, sei la nipote più grande, sei felice, sei infelice, sei luisa sanfelice, hai dosato l'impatto dei farmaci, riesci sempre a cavartela, ne combini di cotte e di crude, vedi il film per non perdere lo spazio, in effetti non perdi per questo il contatto con la realtà³³.

³⁰ ID., *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, cit., pp. 8-9.

³¹ M. GIOVENALE, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 177.

³² ID., *Giornale del viaggio in Italia*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 108.

³³ Ivi, p. 103.

Una scrittura, anche questa di natura installativa, che volutamente non basta a sé stessa, che rinvia a modalità espressivo-ricettive differenti. Il titolo spinge subito verso l'operazione che si compie, la misurazione cronometrica del pensiero, dell'accumulo di associazioni. Esiste una certa struttura narrativa, o il rimando ad una qualche struttura narrativa confusa, incoerente, dove si racconta forse di una storia di disagio, dove si scorge l'ironia, ma il tutto è recepito dal lettore come in diretta, come se in qualche modo vedessimo in azione le sinapsi dell'autore che si accendono al passaggio dell'informazione.

Le prose di Inglese sono anch'esse irriducibili a una pratica della scrittura in senso tradizionale: nelle sue opere è in gioco la letteratura stessa, vissuta dallo scrittore come qualcosa di mai dato, da raggiungere. La stessa prosa, scrive Inglese, «non è un genere, ma una zona d'affluenza dai vari generi. Dipende da quale versante ci si posiziona, e che cosa ci si vuol far affluire»³⁴. Fondamentali saranno per lui alcuni scritti di Perec (*Specie di spazi*) e la nozione di «infraordinario». I *Prati*, questo è il titolo della sezione di *Prosa in prosa* firmata dall'autore, ormai parigino d'adozione, possono sembrare veri e propri micro-racconti, *short short-stories*, solo a un primo sguardo vicini ai *Sillabari* di Parise, a *Centuria* di Manganelli, a quanto ha prodotto e produce Tiziano Rossi nel campo della prosa italiana contemporanea.

Inglese si interessa a un ritmo che possa ricalcare il flusso dell'oralità, con l'apertura all'idiozia e al banale, sia in termini sintattici che lessicali e tematici, come avviene in certe prose di Beckett. Sentenze e *agudezas* inutili, reperti dell'idiozia, gesti proverbiali che si fanno subito grotteschi, stereotipi commerciali, scarti dementi dentro la norma, ci ricordano la miseria dei nostri tic linguistici, di tutte le altre cose «accanite minute»³⁵. Le prose di Inglese non sfociano mai in una generica e sterile protesta contro il mondo, ma nella loro misura matematica hanno qualcosa di inquietante: chi pretende di scrivere «in nome o a difesa della nostra *umanità* si muove nel cerchio rassicurante di ciò che dà *senso* e corrisponde alle figure conosciute dell'umano, senso e figure ogni giorno smentite dal volto disumano della storia»³⁶. A leggere le sue prose si ha sempre la sensazione di aver dimenticato qualcosa che pure è presente, ancora lì sottopelle. Qualcosa dal testo bisbiglia e non si sente, si innescano nel lettore strani e impensabili sentimenti, il loro svolgimento è chiaro, la loro lingua è nitida ma è pure composta da «strati indocili e irregolari»³⁷.

Si trascrive qui un testo intitolato *Prato n° 23 (individuo con paese)* – si noti la natura pittorica del titolo:

[...] Alcune cose ci mettono tempo ad andare a posto, altre sono molto chiare, ma di un chiarore

³⁴ A. INGLESE, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 180.

³⁵ J. M. GLEIZE, *La scelta delle prose*, cit., p. 269.

³⁶ A. INGLESE, *Per una poesia irriconoscibile*, cit., p. 23.

³⁷ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, cit., p. 117.

abbagliante. Camminare per strada è una di quelle cose che non prestano il fianco a ripensamenti, indugi, inquietudini. Chi è indagato, è sereno. Bisogna conquistare la serenità dell'indagato. Dicono che ci sarà più verde in questa città. Tutti questi cantieri annunciano una piccola rivoluzione verde. Se così è, le cose andranno nel verso giusto. Io ho solo bisogno di camminare il più a lungo possibile attraverso un prato. Se c'è il sole la gente più audace e giovane se ne sta distesa. Camminare in un prato, neppure troppo grande, è anche più rasserenante che camminare per la strada. Facendo l'annegato nel proprio paese la gente che si ammazza per strada non è più qualcosa da mettere a posto. Riannodare e tagliare corto con S e con G, mi permette di avere una vita privata degna di questo nome, con episodi ridicoli e inconfessabili. Se ci sarà più verde, una nuova città giardino, secondo le parole del sindaco sereno ed indagato, io potrò camminare senza soluzione di continuità sull'erba, con la speranza di incrociare sagome di giovani audaci distesi per terra. Magari, camminando nella nuova città verde, riesco anche a battere le mani, furtivamente, e a pensare di migliorare il mio lavoro (o illudermi di migliorarlo)³⁸.

Analizzando un altro testo dell'antologia, *Prato n° 3 puntasecca*³⁹, Giovannetti fa notare il riferimento nel titolo ad una tecnica di incisione, e così prosegue:

[...] l'impressione è che la sintassi di un testo simile generi se stessa [...] Non c'è una vera gerarchia sintattica, e sembra che la pagina si ramifichi in modo leggermente meccanico, data un'idea di partenza [...] Ci stiamo confrontando, qui, con una descrizione e con un ragionamento che si avvolgono su se stessi: come se venisse inseguito un significato che sempre sfugge ma che al tempo stesso sembra non avere importanza. Il Prato allora sarebbe il pretesto per la costruzione di una macchina ragionante vuota. La letteralità si manifesterebbe come il procedere automatico di un discorso che, pur impegnandosi in una costruzione ambiziosa, finisce per esprimere il minimo semantico indispensabile⁴⁰.

Per Inglese la concentrazione sul dato materiale e oggettivo non implica la «riproposizione di qualche caricaturale azzeramento del soggetto»⁴¹. Il soggetto, infatti, è ciò che ogni volta, seppure in modo incompiuto e provvisorio, tenta di comporre il paesaggio di cui fa parte. È una sorta di agente rivelatore che con cura lascia emergere l'interdetto o l'inaudito, quanto le narrazioni individuali e collettive della società contemporanea lasciano nell'ombra, una «sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente»⁴².

Le sue prose sono «nuovi dossier sul mondo in cui siamo immersi, e che non vogliamo veramente conoscere»⁴³. Forse, a dieci anni di distanza dalla pubblicazione del volume edito da Le Lettere, è questa la definizione migliore per stringere in una formula la natura e l'attualità non solo dei testi di Inglese, ma delle prose in prosa e più in generale della migliore scrittura di ricerca contemporanea in Italia.

³⁸ A. INGLESE, *Prati*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 22-23.

³⁹ *Ivi*, p.21.

⁴⁰ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 91.

⁴¹ A. INGLESE, *Per una poesia irricognoscibile*, cit., p.23.

⁴² *Ibid.*

⁴³ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, cit., p. 117.

