



Enthymema XXI 2018

Ex.It. Un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

Università degli Studi di Milano

Abstract – Il saggio si propone di esplorare il volume *Ex.it* apparso nel 2013 che presenta tra alcune delle più significative scritture di ricerca italiana contemporanea. In particolare, s'intende analizzare il territorio della cosiddetta *prosa in prosa*, cercando di capirne le matrici e gli sviluppi. S'individuano al contempo alcuni principi fondamentali che possono aiutarci ad orientarci nei testi in questione, ovvero la *matericità*, la *spazialità* e la *visività*. Questi stessi principi mostrano il profondo dialogo che tali scritture hanno con le arti visive.

Parole chiave – Scritture del fuori; Visività; Matericità; Spazialità; Specchio-linguaggio.

Abstract – The essay aims to explore the volume *Ex.it* appeared in 2013 that presents some of the most significant Italian contemporary research writings. In particular, we intend to analyze the territory of the so-called *prose in prose*, trying to understand its matrixes and developments. At the same time, we identify some fundamental principles that can help us to orient ourselves in the texts in question, that is the *materiality*, the *spatiality* and the *visual*. These same principles show the profound dialogue these writings have with the visual arts.

Keywords – Outside writings; Materiality; Spatiality; Visual; Mirror-language.

Fusco, Florinda. "Ex.it: un'antologia fuori dai margini". *Enthymema*, n. XXI, 2018, pp. 73-86.

<https://doi.org/10.13130/2037-2426/9333>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Floriana Fusco

Università degli studi di Milano

1. Verso una logica spaziale

Ex.it come insegna di un'uscita, *Ex.it* come via di fuga: è quanto suggerisce il titolo di un'antologia-catalogo edita nel 2013, *Ex.it. Materiali fuori contesto*.¹ Il termine *Ex.it* è rafforzato dalla preposizione *fuori*. Vi è, dunque, da parte dei curatori, Marco Giovenale, Mariangela Guatteri, Giulio Marzaioli e Michele Zaffarano, un dichiarato intento di porsi in un luogo esterno rispetto ad un contesto inteso come luogo chiuso e avvertito come claustrofobico. Ed è proprio di questo spazio perimetrato, il contesto della cultura ufficiale, che s'intende oltrepassare la soglia. Al di là di questa linea, non hanno più nome né peso i meccanismi del mercato editoriale, i criteri accademici e le relative antologizzazioni e storicizzazioni. Nel titolo di questa metamorfica antologia che si snoda passando da testi a fotografie e videoframes e in cui i testi stessi si ramificano in differenti forme, a volte irricognoscibili, e giungono a sovrapporsi alle immagini, il termine *materiali* suggerisce un atteggiamento di apertura a diversi media e un superamento delle categorizzazioni. Per dare nome a tale *espansione formale*, i curatori non usano alcun termine relativo all'innovazione² rispetto alla tradizione, bensì espressioni che suggeriscono una differenza di posizione rispetto al presente: ad una logica temporale si predilige una logica spaziale. Si tratta di una prospettiva che confligge con lo spirito dei *Novissimi*, i quali, sin dal titolo della loro antologia, indicavano una rottura su un asse verticale, ovvero all'interno di un discorso storico-letterario, e che provoca invece una rottura su un asse orizzontale, ovvero all'interno di un discorso socio-letterario.

Il medesimo gesto di *indeterminazione* consapevole dei materiali usati, che cancella in un colpo solo le differenze di genere letterario e le distinzioni tra materiali artistici così come quelle tra invenzione, documentazione e teorizzazione, crea un *altrove* dove *contexere* fili tra loro sciolti.

Il termine *materiali* ha, inoltre, un'evidente connotazione fisica che conduce a porre l'attenzione sull'aspetto corporeo e sensibile dei testi e delle immagini e che è strettamente legato alle specifiche proprietà e caratteristiche della materia-sostanza in questione. I testi di *Ex.it* si contraddistinguono, infatti, per l'accento posto sulla materialità sia del linguaggio che dell'esistente.

Si potrebbe dire che gli scritti di *Ex.it* abbiano come fondamento, oltre che il linguaggio stesso, le cose e i corpi. All'interiorità subentra in modo oppositivo un territorio esterno; al moto intimo proprio della lirica subentra il movimento di un corpo nello spazio. Anche ciò che è interno è proiettato costantemente verso l'esterno. Ad un'indagine verticale del sentire invisibile subentra, in modo contrastivo, la percezione e la conoscenza orizzontale del mondo visibile. Si pensi a tal proposito al *gozzo* esaminato da Nathalie Quintaine, la cui matericità pone il testo su un piano di tipicità dell'intero volume: l'autrice si sofferma su quanto il gozzo «sia

¹ Il testo raccoglie testi, foto e videoframes di autori invitati ad incontri di letture, dialoghi e proiezioni presso la Biblioteca Comunale di Albinea tra il 12 e il 14 aprile 2013.

² Come dice Gian Luca Picconi: «non un'innovazione letteraria, ma un'eterotopia» (79).

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

integrato al corpo» e su «quanto *sia* il corpo», sul fatto che sia «una quantità di carne» con un suo «peso» specifico (107). Che questi materiali siano reali o immaginari poco importa. Si pensi, ad esempio, al lavoro di Gherardo Bortolotti e alla concretezza post-tecnologica del suo paesaggio urbano del futuro visitato da alieni. In alcuni testi di *Ex.it*, l'attenzione è indirizzata più che sugli oggetti sulla loro *perceptio*, in una visione berkeleyana in cui la «visione» è un attrezzo in funzione della vita e in cui «esse est percipi». Si pensi alla sezione *Allegro* del testo di Broggi che dà vita ad una costruzione tutta visiva, elaborando un «flusso di immagini» dove il lessico è mutuato da un campo figurativo di linee, superfici, volumi, colori, luminosità e dove diviene protagonista la percezione della «bruciante realtà visiva» (29).

In *Sinopia* di Luigi Severi, attraverso un attento scavo linguistico, inversioni, troncature sintattiche e concitate soluzioni ritmiche, la materia è in primo piano: «intonaco tonachino sabbia sottile polvere di marmo / [...] sabbia pietrisco calce spenta acqua» (160). *Sinopia* mostra come lo scrittore «archivia la materia», maneggia la «quantità: pesa», e come un artista visivo la «giustifica in forme», riempie lo spazio e lo modella e dunque «allea cose alle cose» (162), ovvero relaziona la materia del mondo alla materia linguistica. L'inquadratura filmica con zoom e panoramiche diventa nel testo di Severi lo strumento privilegiato per offrire «[...] quello sguardo / del tutto scoperchiato sulle cose» (161). Si scivola così lungo il testo, con sempre rinnovata tensione ritmica, da un'inquadratura ad un'altra: «nell'inquadratura hai adesso / il pasto della mensa, dita dei piedi stretti nella gabbia / plastiche [...]» (163).

Ciò che connota questi testi sembra essere un principio di *visività* unito alla *matericità* e alla *spazialità*. Sono questi punti cardine tra loro sovrapposti che correlano i testi di *Ex.it* con le arti visive e che creano una fitta trama interna all'antologia che qui cercheremo di analizzare più da vicino. «*Osserva la materia che si ambienta nello spazio*» (12) scrive Michele Zaffarano, condensando in un verso le tre matrici appena indicate che investono l'intero volume *Ex.it*.

Uno dei testi che ha come perno la visività e che è più evidentemente spostato verso la video art è quello di Éric Suchère, *Misteriosa*, in cui all'autore subentra l'*opérateur* di ascendenza mallarmiana (Scherer 12) che, nascosto, dirige in modo puntuale. L'autore qui è appunto un regista che compone mentalmente delle immagini e ne sceglie le inquadrature più efficaci. Suchère costruisce vere e proprie scenografie, da quelle più minimali come «sfondo nero», «muro e porta», «linea di un muro in basso» o «tavolo con tovaglia e muro» (199) a quelle più articolate come un «edificio con la facciata a pietre alternate a scacchiera e riflessi neri sulle finestre a ghigliottina allineate lungo una griglia» (201). In tali impianti scenografici, Suchère non inserisce personaggi, bensì «figure», dove il termine figure intende «ridurre» il soggetto a mera immagine visiva, privando quest'ultimo di parola e di dimensione psicologica. Le figure di Suchère sono solo ciò che di loro si vede. Sono figure visive che compiono movimenti nello spazio: «la figura cammina sulla linea» (199) o «la figura in equilibrio sulla parete a picco» (201). Sono figure, dunque, che vivono unicamente nella loro esteriorità fisico-spaziale.

Figure sono significativamente intitolate le sezioni di *Casino Conolly* di Mariangela Guatteri che si presenta come articolata costruzione di fotogrammi corrispondenti ad inquadrature di un'area manicomiale. Se in Éric Suchère il testo si dispiega come proiezione di immagini in movimento con un'evoluzione sequenziale, in Mariangela Guatteri si compone come installazione fotografica di immagini dove il tempo e, dunque, il movimento sono fermi. L'aspetto plastico-visivo delle scene di vita è costantemente messo in primo piano: «al centro il grande plastico: i bambini intenti in attività di canto nei vari laboratori, nel dormitorio» (39). Lo stesso gesto visivo diventa un motore testuale: i pazienti sono «sistematicamente fotografati» (42), di ognuno di loro «bisognerebbe disegnare le teste» (39). È un gesto, quello visivo, che rimodella e ricrea i soggetti, conferendo loro un'identità che altrimenti non avrebbero.

Come nei testi di *Misteriosa*, anche in *Casino Conolly* una voce impersonale fuori campo perfora a tratti le immagini e le concettualizza, traslando improvvisamente l'imponente visività

in astrazione. Se in Suchère uno spettatore in lucida distanza legge e interpreta brevemente la visione,³ nel lavoro di Mariangela Guatteri uno spettatore inidentificato si fa freddo e sarcastico interprete di *frames* visivi: «ancora un ordinato modo di vivere» (40) o «sono illustrazioni molto belle» (41). Ma questo stesso tentativo di concettualizzare, perimetrato da una vivida figuratività, finisce per urtare contro le sue pareti ed autodeflagrare. La conoscenza si mostra in Suchère come «una scoperta che va oltre ogni comprensione logica» (204). La logica implode di fronte allo sconfinamento immaginativo della visione.

Lo spazio, vero protagonista dei testi di *Casino Conolly*, è costantemente oggettivato, spersonalizzato e ripulito da strascichi emozionali: «spazi ordinati e ben attrezzati, i luoghi di ricreazione [...] gli ampi spazi circostanti» e «le strutture architettoniche dei padiglioni» (39). In un processo di astrazione del sentire, tutto diviene programma, ordine, elenco, catalogazione. I soggetti sono svuotati dal di dentro: non sentono, agiscono anestetizzati. Le taglienti spaccature sociali sono raccontate unicamente dagli spazi, dai comparti di prima e di seconda classe, e il dolore entra nei testi attraverso gli oggetti: i letti, le camicie di forza, i guanti, i pettorali. Ogni oggetto, svuotato del suo possibile piano simbolico, si fa spazio cavo che accoglie in sé storie umane. In queste «biografie di oggetti scuri» (192), espressione metariflessiva di Rachel DuPlessis, spazio e oggetti sono asciugati da qualsiasi mitizzazione: anche la pazzia perde la sua aurea di mistero e non ha più niente di mitico, i folli sono semplici pazienti ospedalieri.

L'assenza di un piano altro a cui rimandare investe interamente anche *PMA* di Fiammetta Cirilli, connotato anch'esso da una forte identità spaziale. *PMA* è una sorta di mappa domestica. Una telecamera scorre tra le stanze mostrando in modo ravvicinato «oggetti nello spazio» (35), espressione metatestuale usata da Broggi in *Servizio di realtà Protocolli*. Si apre davanti ai nostri occhi una realtà abbruttita di oggetti-macerie presentati nella loro essenza di *materiali*: il bagno con «i condotti otturati» (86), «sul gres chiaro le orme da cancellare, il ghiaccio, gli insetti alle bordure» (87) e la cucina dove «dangue il latte» (89). Lo spazio è reso asciutto, secco, sterile. Lo sguardo si fa microscopico e analitico: «acari bruni e miele, micoplasma, batteri comuni, larve: fanno il nido, assiepano, montano e smontano ogni ora cumuli di uova» (87). Il degrado non ha alcuna forza allegorica, ma è misura di un violento realismo. Da questo ambiente chiuso e claustrofobico si apre improvvisamente una via di fuga: l'assenza. Le stanze sono «celle vuote / piene» (87) dove gli oggetti esistono e, al contempo, non esistono: «con la culla / senza culla» (87). Gli oggetti si rivelano essere allo stesso tempo materici ed evanescenti: architettata costruzione della mente. «Vuota, la casa» (90) si riannoda semanticamente alla nota di stampo borghese «la figura [...] è vuoto» (198) di Éric Suchère, ponendo i testi su un piano di realismo mentale. Le figure di Suchère come gli oggetti di Cirilli esistono solo se una mente li pensa o degli occhi li osservano. Ecco che la mappa domestica si svela essere una mappa della mente.

Sia nel testo di Mariangela Guatteri che in quello di Éric Suchère e di Fiammetta Cirilli, i soggetti sono depotenziati a favore degli oggetti. Nello spazio manicomiale di *Casino Conolly*, i soggetti non appaiono come entità singole, ma coincidono con gruppi depersonalizzati. Non vi sono azioni individuali, ma solo gesti collettivi che emergono dagli spazi stessi: dalla cucina il «fare il pane, le paste», dai laboratori il «segare», il filare, il ricamare (40-42). L'io è solo «un residuo di vanità davanti all'obbiettivo» o «uno stato di tensione e disgregamento» (42). Allo stesso modo le figure di Suchère sono per così dire anonime, non presentano alcun profilo identitario. Altresì in *PMA* di Fiammetta Cirilli appare uno straniante e non identificato *essi*: soggetti-fantasma che compiono piccole azioni quotidiane.⁴ I soggetti sono svuotati di consistenza psichica e diventano loro stessi quelle piccole azioni.

³ Ad esempio, si legga: «è l'attesa di un'azione che richiede una certa discrezione» (199).

⁴ Si legga: «accendono candele contro le zanzare, le allineano meticolosi stando attenti che la cera fusa non coli giù lungo i vasi, non si impasti alle cose, alle uova degli insetti» (89).

2. Il testo estensivo

Occorre soffermare l'attenzione sulla natura formale di molti dei testi che appaiono in *Ex.it*. Si tratta di lavori che lasciano una perplessità sull'ascrizione o meno ad uno dei generi letterari fissati dal canone. In particolare, sembrerebbero oscillare tra prosa e poesia e, in alcuni casi, tra prosa, poesia e forma saggistica: sono testi che, come afferma Paolo Giovannetti, rimangono coraggiosamente sul confine (48). Questa tipologia formale, diffusasi negli Stati Uniti e in Francia nell'ultimo ventennio, è stata già protagonista di un'antologia uscita in Italia nel 2009, curata dallo stesso Giovannetti, intitolata *Prosa in Prosa* che antologizzava sei autori, tutti presenti in *Ex.it*: Giovenale, Zaffarano, Broggi, Raos, Inglese e Bortolotti. Il titolo dell'antologia è mutuato dall'espressione *prose en proses*, formulata da Jean Marie Gleize: «Je cherche vers une prose en proses, etc. Je crois ne pas être seul. Je suis même sûr que je ne suis pas seul» (Destremau). Il grande precedente e principale riferimento che Gleize trova nella letteratura francese per i testi di confine tra prosa e poesia è naturalmente Baudelaire con il suo *Livre de petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* e la sua meditazione teorica volta ad una *prose particulière*. A tal proposito Baudelaire scriveva: «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans ryme, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?» (cit. in Gleize, *Le choix des proses* 40).⁵ Ma accanto a Baudelaire, Gleize intende ascoltare la lezione di Hugo che chiamava alle armi prosa e verso per formare un unico battaglione e attaccare la retorica e la tensione estetizzante⁶ e di Flaubert che intendeva «donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose très prose)» (287).

La *prose en proses* implica per Gleize⁷ una cancellazione del bagaglio metrico, retorico e stilistico, ovvero di tutte le convenzioni prefissate (Giovenale, *Draft*) che la poesia porta con sé sino ad arrivare ad un punto di nudità formale da cui poter ricominciare. Lo stesso autore individua questo punto nella nascita di una prosa atonale, neutra e oggettivante: una prosa dove ogni tensione estetizzante fosse elusa a favore di un documentarismo definito appunto *nuda nudità*. Ed è Francis Ponge che diviene per lo stesso Gleize lo scrittore che, inaugurando un linguaggio tutto rapportato all'oggetto esterno in contrasto col soggettivismo poetico, apre la strada a questa pratica di scrittura nella letteratura contemporanea.

Tra gli autori di *Ex.it* vi sono diversi poeti italiani che accolgono in sé la lezione di Gleize e mostrano una particolare attenzione ai poeti francesi e statunitensi⁸ che negli ultimi decenni hanno lavorato in questo senso tra cui Nathalie Quintaine, Rachel Blau DuPlessis, Bob Perelman, Charles Bernstein, tutti, insieme allo stesso Gleize, non a caso antologizzati in questo volume (ecco un'ulteriore accezione di *Ex.it*: fuori dai confini nazionali).

⁵ Il brano citato da Gleize di Charles Baudelaire è tratto dalla lettera di Baudelaire A Arsène Houssaye direttore di *La Presse*. La lettera fu pubblicata insieme ai primi nove *Petits poèmes en prose* in *La Presse* il 26 agosto 1862.

⁶ Si legga: «Aux armes prose et verse! Formez vos bataillons! [...]. Guerre à la rhétorique y paix à la syntax! [...]. L'Art poétique pris au collet dans la rue [...]. J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose» (Hugo VII).

⁷ La definizione *prose en proses* è formulata da Jean-Marie Gleize in *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*.

⁸ Sono molti i poeti che lavorano in questo senso: Michel Crozatier, Dominique Fourcade, Emmanuel Hocquard, Christoph Tarkos, Charles Pennequin, Katalin Molnar, Cristophe Hanna, Lyn Hejinian ecc. È interessante notare che alcuni di questi autori siano stati tradotti da poeti dell'antologia e pubblicati nella collana curata da Zaffarano e Bortolotti ovvero la collana Chapbook di Arcipelago.

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

I testi di *Ex.it* di Broggi, Inglese, Cirilli, Cavallera, De Francesco, Teti, Micaletto, Zaffarano e Giovenale sperimentano questa tensione.⁹ Si tratta di una scrittura che non intende attenersi agli apparati formali e ai generi del passato, ma al contrario vuole scomporli e ricomporli, miscelandoli e azzerandoli a vicenda. I testi coniugano, in effetti, prerogative, prassi tipografiche e sintattiche, uso del ritmo e del suono appartenenti per tradizione a diversi generi. A tal proposito Broggi parla di un'ambizione ad un testo che «mal si adatti alle categorie [...] a cui faceva riferimento»¹⁰ e che, al contrario, inauguri un diverso modo di «delineare i confini del linguaggio e delle convenzioni espositive» (35).

La poesia, oltre a liberarsi della metrica tradizionale, tratto che segna tutti i testi di *Ex.it*,¹¹ perde la sua struttura versale. Il testo diventa *prosa* nel senso etimologico del termine (forma femminile dell'aggettivo *prorsus*) ossia ciò che va *di seguito, diritto*: un discorso che procede in linea retta, senza interruzione e senza interventi tipografici. In tal modo s'innescia un capovolgimento concettuale all'interno della teoria della letteratura: se la prosa era teoricamente considerata come ciò che è opposto alla poesia in quanto non sottoposta alla versificazione, oggi la prosa non si può più opporre alla poesia in questo senso, dato che la poesia stessa non si sottopone alla versificazione. Questa trasformazione letteraria comporta, dunque, la caduta dell'opposizione teorica e concettuale tra prosa e poesia.

Ci si trova di fronte ad una prosa in cui agisce una *perceptio* della realtà che, in una prospettiva storico-letteraria, sembra appartenere alla poesia e che si lega ad una *necessità* conoscitiva. In altri termini, prosa, *pervezione* e *necessità* conoscitiva propria del linguaggio poetico si attraversano vicendevolmente e ciò che rimane è uno stato potenziale della letteratura, uno stato extra dal punto di vista dei generi codificati.

Non credo sia adeguato pensare a questi testi come a lavori da un'identità ibrida che miscela prosa e poesia, perché in questo modo rimarremmo ancorati alle forme del passato, ma al contrario dovremmo iniziare a pensare ad una nuova identità letteraria con un orizzonte formale-conoscitivo ampio, dilatato. Tutto questo, oltre che prassi, diviene al contempo un evento teorico all'interno della letteratura pensata come «histoire des formes» (Mesnar 77). Risulta, dunque, oggi quanto mai necessario aprire una riflessione per destrutturare le categorie ormai consuete dei generi e riformulare teoricamente nuovi spazi e campi d'azione e dunque nuove possibilità del fare letterario.

Di certo il nuovo testo è uno strumento esplorativo che nasce da un concetto di *letteratura in alterazione*, ovvero di letteratura che vive in un costante processo di alterazione delle forme e con un nuovo sistema di metabolismo storico-letterario e culturale. Prende forma una *letteratura indistinta* che perde i suoi margini (dove per margine s'intende sia il margine delle categorie di genere sia il margine in senso letterale di delimitazione versale-tipografica). Ecco che *Ex.it* assume un nuovo significato: uscita dai margini formali.

Vorrei a questo punto prendere in considerazione tre testi, quelli di Alessandro Broggi, Andrea Inglese e di Nathalie Quintaine che miscelano alla forma poetica, quella prosastica e una simulata trattatistica, a volte parodica, in un orizzonte di azzeramento di genere o «tendance à l'extensif» (Giffard 112), mettendo in atto il principio gleiziano di documentarismo-nudità.

Il testo di Alessandro Broggi presenta un carattere spiccatamente documentario e concettuale che appare nel titolo stesso: *Protocolli*. Il termine si riferisce alla doppia accezione

⁹ Pur praticando in altre sedi questa scrittura di confine Raos non presenta in *Ex.it* tipologie testuali ascrivibili a questo territorio. Il testo di Gherardo Bortolotti *Quando arrivarono gli alieni* è quello che più definitivamente s'inscrive in un territorio di prosa. Il testo presenta una delineata struttura narrativa ed una matrice fantascientifica. In tal senso, a mio avviso, non si ferma sul confine, ma lo oltrepassa, immergendosi elegantemente nella tradizione del romanzo contemporaneo.

¹⁰ Il corsivo è nostro ed è usato per segnalare il cambiamento verbale effettuato.

¹¹ La metrica tradizionale appare solo nei testi di Andrea Raos in forma parodica.

della parola ovvero annotazioni e registrazioni di atti e formule e, al contempo, insieme di norme che regolano pratiche e comportamenti in ambito sociale. Attingendo ad un lessico quotidiano e concreto, Broggi elabora una teorizzazione comportamentale, una sorta di parodica trattatistica sull'agire e il reagire in ambito sentimentale. Stila possibili classificazioni di azioni ed emozioni umane frantumando ilaro-tragicamente il senso di singolarità ed unicità che ciascuno tende ad attribuire al proprio vissuto, e svelandone la banalità e i *clichés* che lo irretiscono (31-33). Una materia calda come può essere quella sentimentale è raffreddata, spersonalizzata e sottoposta ad un'astrazione classificatrice.

Il testo di Andrea Inglese è, invece, una sorta di ritmica precipitazione di pezzi. Il soggetto enunciante si auto-osserva, facendo di se stesso un freddo e documentaristico oggetto di studio. Il processo di oggettivazione della soggettività qui si fa più estremo. L'io esaminato si mostra spaccato in pezzi esterni e in pezzi interni, oltre che in azioni e in funzionamenti (Inglese, *I miei pezzi*). Non si tratta di una disgregazione psichica, presente già nella letteratura del Novecento, ma di una disgregazione materica. Tutto è concentrato in materia. Anche l'invisibile e immateriale mondo della mente è oggetto di un processo di esternizzazione, divenendo materia visibile. Tutto diventa oggetto, porzione fisica, anche la parte più interna di sé: «Io sono questa materia interna» (Inglese, *I miei pezzi* 50). La memoria della propria infanzia, traslata su un piano tutto esterno, si concretizza in «materiali rari» (48): occhi, carte, l'ippopotamo sul trattore (51). La mente diviene spazio. In questa prospettiva plastica del reale, anche il dolore è qualcosa da fare a «pezzi» (51). L'intera vita umana è esplosione chimico-biologica con i suoi «resti», le «frange», gli «aloni» (52). Nel testo *I miei pezzi* tutto quello che è stato visto, ascoltato e letto è divenuto materia raffreddata, posta in «giro [...] regolare» (49). L'incandescenza psichica del passato si dipana in una pellicola documentaria che scorre in cerchio con sistematica continuità. Il testo assume forma di trattato: la materializzazione di tutto l'esistente è esposta in astrazione discorsiva, in teoresi. Il discorso si dipana in documentazioni sullo stato dell'essere e direttive impersonali e ironicamente universalizzanti: «Fruttificare, fare anche questo pezzo. Poterlo consegnare elaborato. I valori calcolati» (48). La vivisezione analitica dell'io cavia diventa materia esposta.

A ricorrere alla forma del trattato parodico vi è altresì *Corso sui gozzi* di Nathalie Quintaine, uno dei lavori più esemplari delle tensioni concettuali che attraversano l'intero volume antologico di *Ex.it*. Il testo, marcato anch'esso da una forte matericità, si pone come lavoro per eccellenza anti-lirico e anti-poetico: l'oggetto del racconto, appunto il gozzo, va a minare alle radici qualsiasi possibile tensione estetica che può presentare un testo letterario. Anzi al contrario diviene manifesto dell'anti-estetico o della bruttezza. *Corso sui gozzi* con un tono fortemente autoironico cerca di far insorgere sensazioni di disgusto: «I gozzi possono penzolare a coppie [...]. Sono delle sacche, delle fiaschette. Partenza: direttamente dal mento dal sotto mento» (107) e generano la stessa avversione che provocano i «foruncoli», i «brufoli», i «butteri», il «pus» e i «piccoli crateri che rimangono» (108). Ma questo aspetto ne implica un altro ad esso strettamente legato: parlare della bruttezza significa scegliere come oggetto del racconto ciò che è al margine dei margini, «marginale in società, marginale in letteratura» (108). Infatti «pochi si permettono il lusso di sostenere i brutti e i cretini» perché «sullo schermo vengono male» e quindi «non entusiasmano il pubblico» (110).

Vi è in questo testo un aspetto politico di grande rilievo: la percezione del mondo è in diretta e provocatoria antitesi e in aperta contraddizione con i modelli percettivi imposti dall'ideologia neoliberista, dalle relative regole del mercato e in termini baudrillardiani dalla *società dello spettacolo*. Il mondo percepito in questo testo è, mutuando delle parole di Andrea Inglese riferite alla poesia di ricerca, quanto gli schermi e le narrazioni «della società attuale lasciano nell'ombra, sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente» (Inglese, *Per una poesia irricoscibile*).

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

Nel testo di Nathalie Quintaine emerge oltre che un'accusa alla cultura dominante e un rigetto di ciò che questa offre, l'ambizione, propria dello spirito che anima *Ex.it*, di costruire una zona della letteratura che si ponga come forza di contrasto alla cascata culturale omologante e precostituita al servizio del potere economico, una zona che non abbia come fine essere un'offerta che possa soddisfare la domanda del pubblico. Usando un'espressione della Quintaine: «Noi resistiamo là dove tutti gli altri hanno abbandonato» (111).

Vorrei adesso volgere l'attenzione su un altro dato emergente da *Ex.it*, ovvero sul fatto che molti dei testi sfuggenti dal punto di vista del genere letterario acquistano una fisionomia strutturale determinata e compatta grazie all'utilizzo di strategie ritmico-sonore, lessicali e sintagmatiche.

Di ascendenza mallarmeana appare in *Misteriosa* la duplicazione (Scherer 179) o la plurima ripetizione di frammenti testuali con minime alterazioni secondo il procedimento *le même et l'autre*, strategia testuale atta a dar vita ad un testo sovrapponibile a se stesso e che induce ad un costante movimento interno comparativo. Questa tensione a ripresentare, riannodare, ricollegare innesca un sistema verbale e visivo che crea all'interno del testo una prospettiva obliqua (189). I frammenti testuali costantemente ripetuti coincidono con immagini *condensate* che appunto obliquamente si sovrappongono nella mente del lettore. Ogni immagine si ripete acquisendo un nuovo particolare, presentando un'evoluzione del movimento del precedente frammento in una successione di fotogrammi mobili. Le cellule verbali, ripetute ossessivamente in una medesima sezione e poi riprese in altre sezioni, relazionano fra loro videoframes disgregati in un'orchestrazione ritmica e visiva: ad esempio «volano gocce di sudore» lega la sezione 2, la 3, la 4 e la 5; «notte» relaziona le sezioni 2 e 4; e «a ritagli neri» intreccia la 2 alla 4 ecc.

Anche *I miei pezzi* di Andrea Inglese è costruito su un'organizzazione ritmica parallela a quella della propria camminata. In un piano metatestuale, l'ascolto della propria camminata diventa il doppio dell'ascolto del testo stesso: risulta necessario «organizzare suoni e silenzi», «migliorare il momento del suono», guidarlo attraverso il «battito» (Inglese, *I miei pezzi* 47). Occorre, inoltre, costruire il ritmo attraverso il ritorno di un «tema principale»: «ad ogni ripetizione il tonfo [il colpo] varia» (47). In effetti, il testo presenta nel primo frammento il ritorno del tema «è importante migliorare» (47) ripetuto tre volte;¹² nell'ultimo frammento, il ritorno del tema «l'ego è il pezzo» (52) ogni volta variato;¹³ e infine nel primo e secondo frammento la ripetizione del tema «Questo me l'hanno detto senza equivoci» (47). A questo sistema di ripetizioni di cellule verbali con le loro rispettive onde sonore che si propagano nel testo s'incrociano i continui stacchi attraverso un uso serrato dei segni d'interpunzione.¹⁴ Il risultato è quello di un apparato di ritmicità progressiva e incalzante con colpi trattenuti nella reiterazione di un tema e conseguenti variazioni. L'organizzazione ritmica diviene un vero e proprio principio regolatore del discorso.

In consonanza con Suchère, Marco Giovenale costruisce il testo *presso gli assiri* con una struttura di ripetizioni e variazioni di fotogrammi, ogni volta composti, scomposti, ricomposti e invertiti: le strutture visive ripresentandosi ogni volta variate ripropongono identici lemmi

¹² Il tema è variato in «è importante organizzare» (47).

¹³ Il tema «l'ego è il pezzo» è variato in: «l'ego è il pezzo principe», «l'ego è il pezzo più grande», «l'ego è pezzo sovrano» (52).

¹⁴ Si legga ad esempio: «È un pezzo di notevole interesse: tutto rimettendo al presente, riconsiderandolo con l'attenzione odierna, le mani posate sul cursore, la luce ibrida, la patina pulsante dello schermo. Fruttificare, fare anche questo pezzo. Poterlo consegnare elaborato. I valori calcolati. Il titolo: *La frescura dell'autunno*» (48).

ricontestualizzati in modo differente. In particolare nel testo si reiterano i lessemi «aureola», «stelle», «dio», «disco» che, alternandosi, creano un gioco di sovrapposizioni di diagonali visive e sonore: ad esempio la diagonale formata dal lessema «aureola» (Giovenale, *È abbastanza sicuro* 148)¹⁵ s'interseca alla diagonale formata dal lessema «disco» (148)¹⁶ e così via.

Anche in *Trovare qui* di Jean-Marie Gleize, l'autore crea continui echi che si sovrappongono e si con-fondono tra loro: ripetuti costantemente sono i lessemi «pendenza», «grido», «tenda» e i sintagmi «trovare qui» e «rumore di preghiera» o la proposizione «quel grido l'ho sentito parecchie volte» (167-68). Il testo apre uno squarcio sulla perdita di equilibrio dell'uomo, sul suo vivere in pendenza, sul suo cadere, crollare, ricadere e tentare di ricostituirsi. Un punto di equilibrio possibile per non riprecipitare sembra essere individuato nel «rumore di preghiera», in un grido verso l'inconosciuto, in cui l'essere umano può svuotarsi e sentirsi una «tenda che dio si è fatto allo scopo di potersi abitare lui stesso» (168). L'echeggiare di voci e parole, in questo testo, non è dunque solo fatto strutturale, ma è motore del processo di significazione testuale: «il grido, adesso, ha smesso però io continuo a sentirlo, ritorna, mi entra dentro come fosse luce» (168).

Sebbene si è ritenuto opportuno soffermarsi precedentemente sulla problematica di genere, è necessario sottolineare che non di minor interesse letterario sono quei testi di *Ex.it* che possono ascrivere più specificatamente alla poesia e che presentano un lavoro formale, strutturale e insieme ritmico di grande rilevanza. In alcuni autori come Michele Zaffarano ed Elisa Davoglio, il verso tradizionalmente inteso appare graficamente disintegrato, esploso e il discorso rotto dal suo interno, segmentato. Gianluca Picconi parla giustamente delle nuove sistemazioni o composizioni tipografiche come alcune delle «violazioni varie delle regole deontologiche di scrittura della testualità lirica» (83) che segnano *Ex.it*. Esploso dal suo interno, ma visivamente o apparentemente compatto, è il testo di Giulio Marzaioli, *Notturmo*, che si costruisce come incastro di possibili segmenti, i quali possono essere di volta in volta inseriti od omessi a piacimento dell'autore. L'autore qui, eclissandosi come io enunciante, è presente in quanto compositore di un *collage* testuale a cui mette progressivamente mano, cancellando o aggiungendo cellule verbali. Le omissioni e le cancellature tipograficamente riprodotte apportano nel testo un senso di *mancanza*.

In *Notturmo*, testo sottratto al lirismo tradizionalmente inteso, permane un incanto: «[...] da allora era rimasta ferma, così ferma da / sembrare una pianta. Profumava, infatti, e sembrava / piegarsi quando si alzava il vento [...] / [...] senti mancare il peso [...] / [...]poi scomparve» (80). Tra metamorfosi, leggerezza, svanimento, rumori del mondo animale, esseri del mondo celeste,¹⁷ la storia assume un'aura mitologica. Ciò che la rende contemporanea non è il contenuto, bensì il *modo* di raccontarla.

La storia narrata si pone sulla soglia tra il detto e il non detto: «(che manca) una storia (che manca)» (81), dove il raccontare stesso s'identifica col sottrarre. La scrittura stessa diventa testimonianza di un'assenza, di un vuoto. Non c'è un inizio, né una fine, ma una sospensione. Il *plot* non si svolge, si mostra occultandosi. Nel vuoto stesso nasce il testo come potenzialità: come organismo che può assumere le forme più disparate, in cui la materia verbale può essere ridotta o accresciuta, in cui la narrazione può continuamente mutare i suoi intenti e le sue strutture. L'autore stesso si fa artefice, modellatore di una materia, e intende mettere luce sul suo laboratorio di scrittura e insieme sulle varie possibilità di vita di un testo. Soffermandosi sul dire e il ridire, sul tramandare e dunque sul racconto come tradizione – «racconta (non ti

¹⁵ La diagonale del lessema aureola è formata da: «l'aureola assira è di solito rotonda», «l'aureola ha il cerchio con bastoncini e dischi», «ha una piccola aureola dalle spalle alla vita», «sta dietro a lui con l'aureola», «l'aureola consiste di un cerchio» (148).

¹⁶ La diagonale del lessema disco è formata da: «un disco d'argilla trovato nelle rovine», «porta bastoncini con in cima i dischi», «si vedono i dischi», «dischetti-stelle» (148).

¹⁷ Si legga: «e si accorse di essere sulla terra» (81).

hanno mai raccontato?)» (81) –, Marzaioli volge la propria attenzione sulla tecnica e sul gesto del racconto che, mutando di volta in volta, permette ad una materia della tradizione di rinnovarsi, assumendo costantemente nuova vita. L'invenzione possibile, sembra suggerire Marzaioli, non è nell'oggetto del racconto, ma nella forma o nelle forme che metamorficamente questo assume.

3. Lo specchio-linguaggio

Un tratto peculiare dell'intero volume *Ex.it* è costituito dalle parole bloccate a ragionare su se stesse. Domina nei testi, mutuando un'espressione di Perelman, un'idea di «writing as the site of active thinking» (cit. in Morresi 58)¹⁸ che si oppone ad un concetto di poesia come espressione. Questo aspetto denota la capacità della scrittura di pensare a se stessa, di specchiarsi criticamente, non ponendo barriere tra i concetti di poesia e di critica, ma al contrario assimilandoli.

Il frequente zoom sul tessuto linguistico risponde, inoltre, ad un'idea di scrittura come problematizzazione del linguaggio e come indagine teorico-conoscitiva a partire dalla morfologia. Dimora nei testi una generale consapevolezza della materialità del linguaggio e insieme del gesto stesso dello scrivere inteso come manipolazione della materia-lingua o «the labor of materially producing writing» (Perelman, *The marginalization of poetry* 20). A tal proposito, Michele Zaffarano scrive: «un gesto è materia che si ambienta nello spazio» (12). La scrittura è dunque modificazione materiale dello spazio.

Ad essere auto-analizzato dagli scrittori di *Ex.it* è lo stesso processo di costruzione testuale. Giulio Marzaioli espone in *Notturmo* un testo al suo stato di bozza con continue varianti testuali, con cancellazioni che a volte sembrano manuali. L'autore finisce, dunque, per mostrare al lettore il lavoro di scrittura nel suo farsi e disfarsi materiale, con sottrazioni, aggiunte in parentesi, possibilità, cambiamenti continui della materia verbale colta nel suo aspetto evolutivo e pluridirezionale proprio della *philologie génétique* (Gresillón).

Lo stesso stato di lavoro della scrittura intesa come organismo potenziale è mostrato in *Bozza 107* di Rachel DuPlessis, in cui già il titolo rimanda direttamente ad un concetto di incompiutezza testuale. Il testo è il luogo stesso in cui si ragiona sulle plurime e possibili scelte del linguaggio. Qualsiasi direzione poetica si mostra come parziale e indefinita: «[...] Così l'intenzione era fare una poetica. / Com'è buona norma. / Tuttavia non giunse mai ad accogliere tutto quello che volevo» (DuPlessis 192). La scrittura è uno spazio mobile e cangiante il cui intento e il cui significato sfugge all'autore stesso: è «sempre in cammino [...] se ne sta sempre andando [...]» (193).

Una delle sezioni del testo *Servizio di realtà Protocolli* di Broggi costituisce un vero e proprio apparato sul processo di costruzione testuale. Il mito della scrittura si sgonfia: si rivela il lavoro nudo e crudo della pratica scritturale con le sue tecniche e la sua organizzazione interna: «posizionare, spostare, misurare, tagliare, incollare e giustapporre» (34). Analogamente Rachel DuPlessis ragiona sulle possibilità tecniche e stilistiche di montaggio e smontaggio della materia verbale: «rendere evidenti le suture, i rappezzi e il loro sovrapporsi» (107).

Su un piano metapoetico *Ex.it* mette a nudo la questione critica dell'io. Se sussiste un io, come nel testo di Andrea Inglese, subisce un processo di oggettivazione. In altri casi, l'io è ridotto a particella grammaticale ed è, come suggerisce Broggi, uno schermo, una finzione funzionale al discorso.¹⁹ Si verifica, in altri termini, un uso strumentale del pronome io che diventa una sorta di veicolo di costruzione testuale. L'io è un semplice pronome, un appoggio

¹⁸ La citazione di Renata Morresi è tratta dall'intervista di Toh Hsien Min a Bob Perelman, intitolata *Between the Get-Well Cards and the Pantyhoose: Bob Perelman Goes Shopping*.

¹⁹ Si legga: «L'ego è finzione, non c'è un "me", si tratta solo di una tecnica discorsiva» (34).

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

per dire, riferire. Quando appare non riferisce un'esperienza in quanto soggettiva, ma come esperienza del generale essere al mondo. Non vi è un tessuto biografico, ma come dice Broggi piuttosto una «parabiografia». Né c'è racconto di vicende intime. Si prendono le distanze da un'idea di poesia come autentica «espressione del Puro Sentimento del poeta» (129), mutuando un'espressione di Bernstein nell'*Oratorio dell'abiura*. Il lirismo è contestato sin dalle radici. Gianluca Picconi, in questo senso, ha parlato di «violazioni varie delle regole deontologiche di scrittura della testualità lirica» (83). Ogni mito intorno all'io proprio della tradizione lirica è frantumato, rotto dall'interno e ripresentato come insieme di rottami. Non vi è un soggetto enunciante che abbia consistenza identitaria. Al posto dell'io integro ci sono degli occhi che guardano, delle orecchie che ascoltano, una pelle che avverte. Ci sono brandelli di corpo e brandelli di psiche. L'io è oggettivato, scomposto e riformulato in un puzzle di percezioni che si distaccano in modo centrifugo da un unico quadro di riferimento. Come spiega Antonio Loreto, si può essere facilmente d'accordo sulle intenzioni di «riduzione soggettiva» (12) degli autori. Vi è un generale rifiuto ad autoaffermarsi all'interno del testo: citando Perelman «I write, therefore I've lost all claim to being» (91).

L'assenza di lirismo e dunque di una poesia a contenuto emozionale non significa che i testi di *Ex.it* siano tutti testi *freddi*: i testi a contenuto percettivo, sociale e politico hanno spesso un impatto forte. Penso ad esempio ai testi di Mariangela Guatteri o di Andrea Inglese.

Un ulteriore tratto che lega alcuni testi di *Ex.it* è l'opacità, una sorta di nebulosa semantica che li investe. È il caso di *È abbastanza sicuro* di Marco Giovenale che si dispiega come costruzione di informazioni, indicazioni o enunciazioni impersonali, decontestualizzate e giustapposte. I connettivi, quando appaiono, sono svuotati del loro senso, della loro funzione logico-sintattica o sono usati in modo inappropriato intensificando un processo di opacità testuale: «all'avvicinarsi, mancare il bersaglio, soccombere alle rane, dato che / i soccorsi sono tenuti alla larga dalla tempesta e la lavatrice che / faceva andare la dinamo della radio per la lampadina ha finito il ciclo: shit, the sheriff's gone» (Giovenale, *È abbastanza sicuro* 147). Usando un'espressione di Bernstein dell'*Oratorio dell'abiura*, il testo di Giovenale si propone come implicito contraltare alle «opere di grande richiamo [...] con una bella linea narrativa» e dunque ai «Libri dei poeti accessibili» (129).

È abbastanza sicuro risulta essere, dunque, un accumulo di segmenti verbali che sembrerebbero essere estrapolati da conversazioni quotidiane, luoghi comuni, spezzoni di film o di vita reale, libri storico-artistici, architettonici, antropologici, notizie di giornali. Tale coacervo di sintagmi a volte prende le sembianze di un freddo elenco di informazioni.²⁰ In consonanza col testo di Giovenale, altresì la struttura testuale di *Tra Minsk e Pinsk* di Perelman si definisce per una giustapposizione di frammenti linguistici decontestualizzati e tra loro dissonanti.²¹

Sia nel testo di Giovenale che di Perelman tutto avviene in uno spazio esterno all'io, uno spazio oggettivante, dove si racconta il «mondo contemporaneo così com'è» (34), utilizzando un'espressione metatestuale di Broggi. Sia le cose che le parole non rimandano mai ad un altro piano di significazione: la literalità è per così dire il duplice elemento regolatore testuale. Le strutture linguistiche sono neutralizzate.

L'opacità semantica, nel testo di Marco Giovenale, è associata al carattere anti-assertivo o impersuasivo del testo. L'autore stesso ha ribadito in interventi teorici un'assenza di pre-programmazione del dire. Se nulla è prestabilito, lo è altresì il processo di significazione, consentendo «al fruitore di fare esperienza della creazione del significato» (35), come scrive

²⁰ Si legga: «ha comprato un nuovo disco rigido / ha gli occhi marroni / la sua fidanzata è belga ma non è ancora tornata dal Belgio» (Giovenale, *È abbastanza sicuro* 145).

²¹ Si legga: «[...] Amtrak è occupato a tener i conti / un contratto visivo e ho preso un ottimo voto. Se te ne importa qualcosa, potresti digitare Seattle / Dove? / quello delle 18.13. Ora a casa, ieri avuto piacere? [controllare] / Grosso...cosa» (Perelman, *Tra Minsk e Pinsk* 95).

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

Broggi nel suo testo autoriflessivo. Non vi è un «indirizzamento codificato dello sguardo altrui» (Giovenale *Scritture di ricerca*), al contrario il lettore è disorientato analogamente al testo di Perelman, dove la ricezione del messaggio è volutamente contrastata, resa scomoda.

Il vettore di opacizzazione testuale è in sé altresì uno strumento socio-politico, ovvero un'implicita opposizione al linguaggio persuasivo del mercato neoliberista. Quella di *Ex.it* è, d'altra parte, per lo più una generazione di scrittori segnata da un forte disagio sociale, causato in primo luogo dalla precarietà lavorativa e da aspettative sociali inadempite, e dunque in profondo conflitto col tessuto sociale e politico. Lo stesso gesto dello scrivere per molti di questi autori è un esperimento socio-politico. La politicizzazione in *Ex.it* appare, comunque, in modo assai diverso rispetto alle avanguardie e postavanguardie: se lì il dato politico era propagandato e reso manifesto, sentito e vissuto collettivamente, qui è più intimamente elaborato. Questo forse è dovuto al fatto che lo stesso disagio sociale è vissuto su un piano personale più che collettivo, probabilmente perché ciò che manca, come denuncia il testo di Zaffarano, è proprio un senso di collettività.

Una certa coerenza di Michele Zaffarano è uno dei lavori in cui l'impegno politico è direttamente dichiarato. Il testo, esplosivo in frammenti linguistici isolati, è specchio formale dell'oggetto testuale: uomini-isole senza alcun «filo conduttore», senza «aggregazione», senza «rapporto» (139). Ciò che è venuto meno, dunque, è ciò che Wittgenstein nella *Lecture on Ethics* del 1929 definisce la relazione etica tra gli uomini ed il mondo, relazione ineffabile e non-sensical.

Ad un senso di comunione è subentrato un tessuto sociale tracciato da continue linee di demarcazione: demarcazioni politiche e socio-economiche, «quelli che stanno sopra e quelli che stanno sotto» (Zaffarano 142). A questo si aggiunge un'assenza di qualsiasi progettualità sociale e politica, una «passività» (142) e un diffuso stato di rassegnazione che investe la contemporaneità.

Lì dove il senso di comunità politica e sociale e, dunque, di appartenenza ad un medesimo ingranaggio soccombe, la vita stessa si polverizza: sopravviene una «morte collettiva, una morte per tutti» (Zaffarano 138). Il mondo «si sgonfia» e «si immobilizza» (138): permane solo un freddo ordine oggettuale. In un gioco di specchi, se nessuno appartiene più al mondo, allora il mondo stesso «è un mondo di nessuno» (138). Lo stesso scrittore non può che avvertire un senso di non appartenenza e la scrittura rifrange necessariamente questo stato di non-coesione: una materia verbale disgregata in blocchi sospesi, incoerentemente numerati e giustapposti ad immagini a cui non si relazionano affatto. Il testo di Zaffarano mette in atto ciò che Rachel DuPlessis definisce in *Ex.it*, su un piano metaletterario, la volontà di opporre ad un principio estetizzante – «Dannata vanità della poesia» (DuPlessis 193) – un principio etico e, in primo luogo, il problema di dire e di «come dire la verità» (191). In questo senso il testo di Zaffarano richiama la costante tensione di Giuliano Mesa a fare della poesia uno strumento di verità etica, ancora più necessaria in una realtà – scrive lo stesso Mesa – dove le cose visibili e i segni occultano, dove l'informazione non dà conoscenza e dove diventa sempre più ampia la voragine tra esistenza e conoscenza.

Anche nell'ambientazione fantascientifica di Bortolotti non si perde l'attenzione socio-politica dello sguardo. In uno scenario di viaggi interstellari, passeggiate spaziali, esperimenti scientifico-tecnologici sui corpi, «organismi artificiali complessi» e «configurazioni semistatiche di intenzioni, ricordi» (176), nonostante le stravolgenti trasformazioni di vita proprie di un paesaggio visitato dagli alieni, permane un elemento resistente dell'attuale realtà storica: l'economia liberista potenziata in «economie ultraliberiste virtuali» (177). Emerge in tal modo un'immagine del neoliberismo (con il «valore della produttività») come grande macchina incontrastabile che tutto mastica e inghiottisce dentro di sé.

Altresì *federe* di Marco Giovenale assume un taglio spiccatamente politico: l'immaginario si sposta in luoghi abitati da animali con caratteri antropomorfi. La realtà raccontata è pozzo di

brama, di sete di potere, di ingiustizie e falsità. Il racconto favolesco denuncia una realtà secolarmente segnata da divisioni tra *comandanti* e umiliati²² e insuperabili gap economici tra chi «cerca di accumulare grandi ricchezze» e chi fatica a «fruire delle rimanenze» (Giovenale, *È abbastanza sicuro* 150). La poesia di Giovenale, usando un'espressione metariflessiva di DuPlessis, si pone sull'«orlo di un urlo» (194), facendo della memoria storica uno strumento per dire «che altro c'è ora» (193).

Nello stesso progetto di *Ex.it* sussiste una coesione tra necessità letteraria e necessità politica: costituire una zona indipendente sia dai canoni letterari che dal mercato editoriale e dalla gestione pubblica delle risorse culturali. Alla presa di distanza dalla «Comunità della Poesia» ufficiale (129), secondo un'espressione di Bernstein, corrisponde un tentativo di andare oltre la Comunità del potere economico e politico.

Vorrei concludere affermando che si può iniziare a riconoscere un'identità e una storia della poesia di ricerca italiana posteriore alla Neoavanguardia e agli sperimentalismi degli anni Sessanta e Settanta. Un passo in questo senso può avvenire scorgendo quello che è stato un non lontano antecedente storico di *Ex.it* sia nel senso dell'autonomia che del dialogo, dello scambio e del reciproco ascolto tra scritture di ricerca, ovvero il progetto *Akusma*²³ del 2000 che coinvolgeva molti degli scrittori di *Ex.it* e che ha ugualmente dato vita ad un volume antologico. Periodicamente le scritture di ricerca sembrano convogliare calamiticamente e formare dei tasselli comuni. Tocca agli storici della letteratura ricomporli.

4. Bibliografia

- Akusma. Forme della poesia contemporanea*. Metauro, 2000.
- Berkeley, George. *An essay towards a new theory of vision*. Cosimo, 2008.
- Bernstein, Charles. "Oratorio dell'abiura. La contraddizione diventa rivalità." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 127-34.
- Bortolotti, Gherardo. "Quando arrivano gli alieni." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 173-80.
- Broggi, Alessandro. "Servizio di realtà Protocolli." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 27-35.
- Cirilli, Fiammetta. "PMA." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 85-90.
- D'Agostino, Pietro. "Il titolo del film è il rumore che si ascolta dopo 12 secondi dall'inizio del film." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 5-12.
- Destremau, Lionel. "Entretein avec Jean-Marie Gleize." *Poésie muzik, etc. revue numérique de expresion poétique à parution aléatoire*, April 2012, <https://poesiemuziketc.wordpress.com/2012/14/18/entrein-avec-jean-marie-gleize/>. Accessed 20 maggio 2017
- DuPlessis, Rachel Blau. "Bozza 107. L'intenzione era dire." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013, pp. 189-95.
- Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellesi, 2013.
- Flaubert, Gustave. *Correspondances*, edited by Jean Bruneau, vol. II, Gallimard, 1973.
- Giffard Alain. "La revue de littérature générale." *La revue des revues*, no. 19, 1995, pp. 112-14.
- Giovannetti, Paolo. "Albinea Reading." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014*. Tiellesi, 2016, pp. 39-48.

²² Si legga: «[...] un cane, invertito nell'aspetto, si presenta al comandante che siede sulla tribuna, e con voce delicata domanda se è permesso» (150).

²³ Il progetto fu ideato e curato da Giuliano Mesa e ad esso presero parte in varie forme Luigi Severi, Andrea Inglese, Marco Giovenale, Andrea Raos, Alessandro Broggi, Michele Zaffarano, Giulio Marzaioli, Fiammetta Cirilli, Gherardo Bortolotti ecc.

Ex.it: un'antologia fuori dai margini

Florinda Fusco

- Giovenale, Marco. "Draft e notille su alcune scritture di ricerca." *Portbou*, 15 May 2013, blogportbou.wordpress.com. Accessed 10 May 2017.
- . "È abbastanza sicuro." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 143-50.
- . "Scritture di ricerca prima e dopo il paradigma." *Diaforia. Colloquiale*, edited by Daniele Poletti, no. 6, 2015.
- Gleize, Jean-Marie. "Trovare qui." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 165-72.
- . "Le choix des proses." *La nouvelle poésie française*, vol. 396, no. 3, 2001, pp. 40-42.
- . *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*. Seuil, 1995.
- Gresillon, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, P.U.F, 1994.
- Guatterri, Mariangela. "Casino Conolly." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 37-43.
- Hugo, Victor. *Les contemplations*. Michel Lévy frères & Pagnerre, 1856.
- Inglese, Andrea. "I miei pezzi." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 45-52.
- . "Per una poesia irriconoscibile." *Alfabeta 2*, no. 32, settembre-ottobre 2013. Accessed 15 May 2016.
- Loreto, Antonio and Massimiliano Manganelli. "Conversazione fuori contesto." *Ex.it. Materiali fuori contesto, Albinea. 2014*. Tiellici, 2016, pp. 9-16.
- Marzaioli, Giulio. "Notturmo." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 79-83.
- Mesa, Giuliano. *Ad esempio. La scoperta della poesia*. Inedito, 2007.
- Mesnar, Philippe. "La matière littéraire. Revue de revues (À partir d'une conversation avec Olivier Cadiot et Pierre Alferi, qui dirigent la Revue de littérature générale)." *Vacarme 3*, no. 77, 1997. Accessed 11 May 2017.
- Morresi, Renata. "3 americani in ~ fuori contesto. Bernstein, DuPlessis, Perelman." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014*. Tiellici, 2016, pp. 57-67.
- Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton UP, 1996.
- . "Between the Get-Well Cards and the Pantyhose: Bob Perelman Goes Shopping." *QLRS*, edited by Toh Hsien Min, Beta issue, 2001, <http://www.qlrs.com/issues/beta/interviews/bperelman2.html>
- . "Tra Minsk e Pinsk." Translation by Andrea Raos and Michele Zaffarano. *Ex.it. Materiali fuori contesto, Albinea 2013*, Tiellici, 2013, pp. 91-98.
- Picconi, Gian Luca. "Una fratellanza senza Edipo. Questione dell'isolamento dal mondo reale / disaccoppiamento / resistenza immaginativa / questione dell'ampliamento dello spazio dei possibili letterari." *Ex.it. Materiali fuori contesto, Albinea 2014*. Tiellici, 2016, pp. 75-85.
- Quintaine, Nathalie. "Corso sui gozzi." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 105-11.
- Scherer, Jacques. *Le «Livre» de Mallarmé*. Gallimard, 1977.
- Severi, Luigi. "Sinopia." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 157-63.
- Suchère, Éric. "Misteriosa." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 197-204.
- Zaffarano, Michele. "Una certa coerenza." *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*. Tiellici, 2013, pp. 135-42.