

FORME ESPOSTE.
SPAZI METRICI E RETORICHE
DELL'INSTALLAZIONE TRA VERSI E PROSE DI
RICERCA

Marilina Ciaco

Il presente contributo vorrebbe porsi come seguito ideale, o più precisamente come un'esemplificazione dei possibili risvolti applicativi, di alcune riflessioni in merito alle scritture di ricerca del Duemila apparse un paio di anni fa sulla rivista «Configurazioni».¹ In quella sede avevamo provato a costruire un'ipotesi teorica, avvalendoci tanto degli strumenti della critica letteraria quanto di alcune acquisizioni provenienti da altre discipline (in particolare i *visual studies*, l'estetica e la poetica cognitiva), che giustificasse la presenza di una struttura allegorica soggiacente a diverse forme di «poesia installativa». Si era delineata a questo proposito la funzione dell'*allegoria metacognitiva*, circoscrivendo mediante questa formula un'allegoria dei rapporti materiali fra un indefinito soggetto percettivo-enunciante e quella esteriorità radicale nella quale tutti siamo immersi e nei cui processi siamo coinvolti. Attraverso una simile costruzione ciascun lettore e ciascuna lettrice potrebbero, in teoria, 'agire' nel testo e implementarlo prendendo parte a una forma di autocoscienza collettiva veicolata dall'esperienza poetico-estetica. Così come avviene quando si entra fisicamente in una installazione artistica, questo processo innescherebbe una meditazione 'destabilizzante' sulla soggettività e sulle pratiche di soggettivazione, sul concetto di autorità/autorialità e sulla possibilità di rivitalizzare discorsi preesistenti (e in quanto tali ideologicamente predeterminati) sottratti al flusso comunicativo ordinario.

Date tali necessarie premesse, si vorrebbe ora spostare il fulcro dell'analisi sulle tipologie di spazi testuali che veicolerebbero una tale struttura di senso, indagando, cioè, la specificità delle architetture metrico-retoriche che ciascun autore o ciascuna autrice allestisce per verbalizzare lo spazio installativo. In diversi libri di poesia annoverabili nella sopra citata area 'di ricerca' o post-poetica è infatti possibile

¹ Marilina Ciaco, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.

rilevare la presenza di un'*unità base* ricorrente nella costruzione dei singoli testi che potrebbe ricordare, per affinità in termini di fenomenologia e per implicazioni visivo-sonore, lo «spazio metrico» rosselliano.² Curiosamente, era stata proprio Amelia Rosselli a introdurre per la prima volta nel contesto italiano, in un'intervista risalente al 1978, la definizione di «poeta della ricerca».³ Ebbene, l'apparente 'informalità' dei testi di ricerca degli ultimi due decenni sarebbe, di fatto, controbilanciata dall'adozione di moduli formali eminentemente visivi, spaziali o concettuali – si ricordi in proposito la presenza di una «metrica per l'occhio» rilevata da Paolo Giovannetti⁴ – che fungerebbero da dispositivi di lettura/fruizione caratterizzanti. Proveremo pertanto a osservare alcuni esempi delle scelte in questo senso compiute da autori e autrici, con l'intento di fornire una campionatura minima della pluralità di direzioni (e di esiti testuali) che da qui si diramano.

Gherardo Bortolotti in raccolte come *Tecniche di basso livello* (2009)⁵ e *Senza Paragone* (2013)⁶ sembra avere portato a compimento molte delle istanze espressive già emerse nell'antologia *Prosa in prosa*,⁷ in particolare per quanto riguarda il travaso di elementi di matrice autobiografica in una serie di frammenti anodini, depersonalizzati e deliberatamente 'disordinati' in quanto destinati alla fruizione via schermo. Lo stesso si dica della sempre più tagliente messa a fuoco della relazione problematica fra un soggetto linguistico-percettivo e un contesto d'azione pienamente contemporaneo, nel quale l'ingerenza degli apparati economici, sociali, tecnologici sulla configurazione dell'esistenza dei singoli individui si avverte sin dai più minuti, insignificanti, automatismi quotidiani. In *Tecniche di basso livello* si moltiplicano gli attanti, o le *personae*, attraverso cui guardiamo allo spazio pseudo-strofico, orizzontale, del testo, e allo spazio tridimensionale, fisico e cognitivo, che comprende e circonda noi che leggiamo. All'ormai familiare *bgmole* si aggiungono:

² Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Gabriella Palli Baroni, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, pp. 183 e ss.

³ «Certo, c'è Majakovskij e c'è Pasternak. V'è il poeta della saggezza e il poeta della ricerca, v'è il poeta della scoperta, quello del rinnovamento, quello dell'innovazione...». Rosselli si autodefinisce a questo punto (poeta) «Della ricerca. E quando non c'è qualcosa di assolutamente nuovo da dire, il poeta della ricerca non scrive». Amelia Rosselli, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, intervista a cura di Sandra Petrignani, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 290.

⁴ Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 27-33, 306-307; Paolo Giovannetti, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

⁵ Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Caserta, Lavieri, 2009, poi in Id., *Low. Una trilogia*, Roma, Tic edizioni, 2020, pp. 5-80.

⁶ Gherardo Bortolotti, *Senza Paragone*, Roma, Transeuropa, 2013, poi in Id., *Low*, pp. 81-130.

⁷ AA. VV., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, ora Roma, Tic edizioni, 2020.

eve, un personaggio presumibilmente femminile, spesso ritratta in momenti di stasi, sprofondata in «livelli sempre più impersonali della sua attenzione»;⁸ *kinch*, combattuto fra la nostalgia di un passato forse speranzoso e le presenti, innumerevoli «occasioni di fallimento»;⁹ *hapax* – che compare più di una volta, ponendosi in antifrasi rispetto a quanto vorrebbe il significato del termine – è infine colto nei suoi «viaggi attraverso l'appartamento»,¹⁰ ultimo rifugio da «un esterno che non aveva fine, che non potevamo consumare né con lo sguardo né con le parole».¹¹ Nonostante la moltiplicazione apparente, si tratta anche in questo caso di pure funzioni linguistiche, *flat*, schiacciate sullo spettro di un ritmo monocorde, all'interno del quale queste presenze si limitano a innestare delle variazioni minime.

In *Senza Paragone* troviamo invece l'utilizzo reiterato di una procedura compositiva fondata sull'ellissi nonché sulla sospensione sistematica dell'elemento referenziale primario, vale a dire l'anafora con antecedente assente.¹² Di fatto, ciascuna breve sequenza di prosa è introdotta da sintagmi quali «simile a», «come», «affine a», «diverso da», «non diverso da», «non come», «opposto a», «analogo a».¹³ Il referente invisibile di cui percepiamo il riverbero, percorrendo queste lunghe catene di subordinate o di enunciati comunque monchi, potrebbe coincidere con quel *contesto pragmatico* chiamato in causa di frequente nell'interpretazione di questo tipo di scritture.¹⁴

In aggiunta a ciò, si potrebbe pensare alla segnalazione, mediante la reiterazione di un 'vuoto' linguistico, di uno stato psichico o di uno 'stato di cose' difficilmente

⁸ Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, 153, in Id., *Low*, p. 34.

⁹ 201, 15.

¹⁰ 53, Ivi, p. 23.

¹¹ 197, Ivi, p. 28.

¹² Italo Testa ha analizzato alcuni procedimenti anaforici attivi nella poesia contemporanea – già riscontrabili, di per sé, nel linguaggio ordinario – esaminando, fra i vari fenomeni, quello dell'anafora con antecedente extra-testuale, ovvero assente nel testo, annoverabile fra quegli elementi legati alla dimensione rituale del fatto poetico. Per Testa una catena anaforica situata idealmente in una catena esoforica, cioè una catena le cui premesse possono essere dedotte soltanto a partire da un riferimento extra-testuale, «non richiede il rinvio a un antecedente anaforico in senso linguistico quanto alla fissazione del suo referente». Di contro, «attraverso l'uso della catena anaforica retorica tale espressione finisce per diventare opaca [...]: un effetto di invaghimento del referente, in cui l'aspetto semantico dell'espressione viene via via consumato e la funzione referenziale si indebolisce» (Italo Testa, *Anafore. Per una teoria della poesia*, in *Teoria&Poesia*, a cura di Paolo Giovannetti e Andrea Inglese, Milano, Biblion, 2018, pp. 57-79).

¹³ Per approfondimenti si rimanda a Chiara De Caprio, Bernardo De Luca, *Di strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni. Per un'analisi retorico-stilistica di "Senza paragone"*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XXI (2018), pp. 302-316.

¹⁴ Sul concetto di dispositivo estetico/dispositivo poetico e sul ruolo dell'aspetto pragmatico nella fenomenologia di molte scritture di ricerca si vedano in particolare Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010; Olivier Quintyn, *Dispositifs/*

atingibile mediante la pura verbalizzazione (essendo il linguaggio ormai esautorato della propria funzione comunicativa), e per questo avviluppato dalla proliferazione verbale incontrollata, alludendo con questa al rapporto anti-mimetico con un «infraordinario» che resiste a tutte le eventuali descrizioni.¹⁵ Pure compaiono, d'altro canto, alcuni oggetti posti in rilievo da una serie di (anti-)epifanie percettive,¹⁶ così come residui di elementi naturali straniati, lacerti di discorsi incompleti, rumori, o in altri termini tutti quei «significati che ancora si trascinano per le camere, come carichi disfatti di marosi profondi, invisibili alla superficie che lo sguardo di chi vede percorre, infranta dal beccheggio delle onde, dagli schermi dei riflessi, disposti, fino all'orizzonte, secondo ordini di una complessità indistinguibile».¹⁷

Il discorso potrebbe complicarsi se si guarda a una raccolta successiva, *Quando arrivarono gli alieni* (2016).¹⁸ Qui alcune evidenze testuali potrebbero generare il sospetto di non trovarsi di fronte a un libro di poesia: innanzitutto la tendenza perfetta dei tempi verbali (con un'alternanza fra imperfetto e passato remoto) e la costruzione di un arco di azione più o meno coerente, con l'abbozzo di uno svolgimento che, pur nella variazione continua della prospettiva, descrive una concatenazione definita di eventi. Il punto di vista oscilla spesso fra quello di una prima persona plurale, interna all'azione e partecipe del suo svolgimento, e quello appartenente a una voce decisamente esterna, grazie alla quale apprendiamo del ritorno in scena di *bgmole*, di cui si parla – come sempre – in terza persona. Appare indicativo che i testi di Bortolotti siano stati più volte interpretati come delle micronarrazioni, e in effetti Bortolotti era stato annoverato da Andrea Cortellessa fra i «narratori degli anni Zero», con l'inclusione nell'antologia del 2014 *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*.¹⁹ Il caso di *Quando arrivarono gli alieni* ci sembra particolarmente emblematico proprio per indagare più a fondo la fenomenologia dei testi di questo autore nella fase antecedente ai veri e propri 'romanzi'.²⁰ Ciò non esclude, naturalmente, la compresenza di elementi

Dislocations, Paris, Questions Théoriques, 2007.

¹⁵ Si rimanda al noto saggio di Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁶ Su questo tema si veda anche Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

¹⁷ Gherardo Bortolotti, *Senza Paragone*, 74, 2, in Id., *Low*, p. 91.

¹⁸ Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, Colorno, Benway Series, 2016, poi in Id., *Low*, pp. 131-202.

¹⁹ Andrea Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Firenze, Le Lettere, 2014.

²⁰ Si fa qui riferimento ai lavori più recenti di Bortolotti, esplicitamente viranti in una direzione più narrativa, in particolare *Romanzetto estivo* (Roma, Tic edizioni, 2021) e *Tutte le camere d'albergo del mondo* (Roma, Hopefulmonster, 2022). Sui possibili valori del lessema diminutivo «romanzetto» e dei termini che rimandano a forme testuali e generi socio-discorsivi a vocazione narrativa si può ora vedere un lavoro di Chiara De Caprio, «*La zona del disastro*»: stilemi della

‘lirici’ e di elementi narrativi all’interno dello stesso testo (basti pensare all’esistenza di una tradizione secolare e oltremodo stratificata di poesia narrativa), ma, nella prospettiva che si intende qui adottare, la componente narrativa non risulta sostanziale nella definizione della poesia in quanto genere e pertanto nella specifica fenomenologia testuale che ad essa pertiene. La cornice teorica alla quale ci si riferisce è stata esaustivamente tracciata da Jonathan Culler, che riprende a sua volta alcune importanti acquisizioni di Käte Hamburger.²¹

Sul piano strettamente tipologico, leggendo *Quando arrivarono gli alieni* si potrebbe avere l’impressione di trovarsi di fronte a delle strutture narrative – un dato che, del resto, si potrebbe evincere dagli scritti di diversi autori ascrivibili al coté post-poetico –, mentre sul piano formale deduciamo un’altra serie di dati che ci conducono, con ogni probabilità, in un’altra direzione:

- a) sul piano macrotestuale, Bortolotti ha sempre pubblicato libri dall’architettura complessiva attentamente sorvegliata, collocati all’interno di collane di poesia (di ricerca);
- b) a livello di sintassi narrativa, per quanto la componente di ‘azione’ risulti più pregnante rispetto ai libri precedenti, l’attenzione principale di chi legge è rivolta ancora una volta al ‘ritmo’ risultante dalla concatenazione degli enunciati, prevalentemente sintagmatico e associativo, che genera un ‘disturbo’ sistematico nella costruzione cognitiva di un *frame*;
- c) infine, l’intero testo può essere letto come una lunga digressione di tipo epidittico-dimostrativo in risposta alla domanda (implicita): «Che cosa

perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in ‘Romanzetto estivo’ di Gherardo Bortolotti, «Giornale di storia della lingua italiana», 3 (2024), 1, pp. 99-119. Per De Caprio «romanzetto è una scelta lessicale ricca di istruzioni per l’interpretazione del macrotesto che designa, soprattutto se la si pone in cortocircuito con un altro termine che occorre più volte nelle prose ed egualmente definisce una forma narrativa in prosa, tipicamente medievale: leggenda» (Ivi, p. 103).

²¹ Per Culler e Hamburger l’enunciato poetico si distinguerebbe da quello narrativo per il suo carattere epidittico, ovvero il suo intento sarebbe quello di formulare dei giudizi sul mondo, in relazione ai quali non avrebbe senso chiedersi se siano *fictional* o *non-fictional*. La poesia, analizzando congiuntamente altre caratteristiche che le sono proprie sin dalle origini, quali le strutture di iterazione e la connessione a una precisa occasione concreta, sarebbe dunque da considerarsi come un evento connesso a un preciso spazio rituale. Nello specifico: «Mimesis of enunciation is distinguished from real enunciation, and lyric belongs to a real enunciation or statement, nonmimetic and nonfictive. (...) The statement-subject is not a personal “I” but a linguistic function.». Cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Harvard, 2015, p. 105; Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 233-234. Per Culler, inoltre, il tempo presente (esplicito o implicito) di molti testi sarebbe sintomo di un’infinita iterabilità dell’atto poetico, che è a sua volta da intendersi come *epideictic discourse* ovvero «public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world» (Culler, *Theory of the Lyric*, p. 115).

accadrebbe, come reagiremmo in quanto collettività, se fossimo coinvolti in un'invasione aliena?». L'intero arco narrativo si inserisce pertanto in una più ampia installazione poetica volta a mostrare, come in uno schermo e in un susseguirsi repentino di fotogrammi irrelati, le possibili percezioni, azioni e concatenazioni di eventi scatenate da un immaginario distopico in un'era ipertecnologizzata e tardocapitalistica.

In *Quando arrivarono gli alieni* Bortolotti attinge a piene mani a un repertorio tematico e iconografico codificato da certa narrativa cyberpunk/fantascientifica, in particolare di area statunitense (impossibile non avvertire echi à la Thomas Pynchon, William Vollmann, Bruce Sterling), e utilizza il pretesto del racconto di argomento distopico per mettere in luce le contraddizioni sociali e politiche messe in campo dal sistema capitalistico in pieno delirio autofago, e in particolare dal globalismo digitalizzato più spinto. Il più convinto antropocentrismo è cancellato in pochi istanti dall'irruzione di altri «esseri senzienti che producevano in messa atti di razionalità locale e meschina, costrutti di senso di minima estensione e di durata momentanea».²² Nonostante la presenza simultanea dei numerosi prelievi di matrice narrativa, l'intento dell'autore non sembra tanto quello di creare un mondo possibile, quanto quello di rendere più consapevole chi legge dei complessi rapporti di forze che regolano il mondo reale, e che nella prospettiva dislocata/distopica del libro emergono con maggiore evidenza («Gli alieni ci mostrarono una cosa e, con sorpresa, ci vergognammo di sapere che era vera»)²³. La particolare tipologia di spazio metrico-retorico che ne emerge sembra poi avvalorare l'ipotesi secondo cui si tratterebbe di un macrotesto 'poetico', sebbene in un senso senz'altro eccentrico. Il libro si compone di una serie di blocchi di prosa numerati, con testo tipograficamente giustificato, e con la numerazione in evidenza poiché collocata in grassetto, in apertura della pseudo-strofa prosastica. Ne riportiamo un campione:

355 Molti non riuscivano a rivolgere la parola agli alieni, temendo che una loro risposta facesse esplodere ciò che era vero, la minima tensione superficiale tra le cose di tutti i giorni, la patina degli eventi reali, aprendo la strada alle rovine dei mondi alternativi, concorrenti,

²² Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, in Id., *Low*, p. 141. Cfr. Antonio Loreto, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «Il verri», 46 (2011), pp. 67-75. Sulla presenza dell'immaginario fantascientifico, distopico e tecnologico-mediato in *Quando arrivarono gli alieni*, si segnala anche un recente intervento di Giorgia Esposito dal titolo *BGMOLE nel para-ordinario. Intorno a Quando arrivarono gli alieni di Gherardo Bortolotti*, tenuto in occasione del seminario *Luoghi dell'altrove: utopie, distopie, eterotopie*, 7 settembre 2023, Università degli Studi di Trento (Atti in corso di pubblicazione).

²³ *Quando arrivarono gli alieni*, 571, in Id., *Low*, p. 143.

agli universi paralleli, scartati nella successione dei minuti, da piccoli fatti, coincidenze realizzate, gesti distratti compiuti sulla porta di casa, leggendo per strada un messaggio.²⁴

Emergono qui con chiarezza alcune scelte testuali piuttosto frequenti anche in altri lavori dello stesso autore: la sintassi per accumulo, fortemente paratattica nonché densa di moduli impersonali (si noti l'uso insistito dei participi e del gerundio), il ritmo sincopato che si avvale di allitterazioni, assonanze, omofonie e parallelismi di vario tipo («rovine» / «alternativi», «scartati» / «realizzati» / «compiuti»). In aggiunta a ciò, lo spazio visivo rettangolare delle prose, il cui susseguirsi è scandito dalla numerazione in rilievo, potrebbe agire, letteralmente, a mo' di stanza – espositiva-installativa e metrico-ritmica a un tempo. Chi legge è invitato ad attraversare, stazione dopo stazione, il percorso allestito dall'autore, facendo esperienza, attraverso la lente distorcente della scrittura, di una distopia fantascientifica inquietantemente prossima al mondo 'vero'.

La cornice metrico-espositiva del blocco di prosa di estensione relativamente breve si rivela una scelta piuttosto diffusa tra gli autori e le autrici dell'ultimo quindicennio, presentandosi in un numero significativo di voci che trascendono tanto le singole poetiche quanto i confini generazionali e, per così dire, linguistico-idiomatici. Limitandoci a menzionare un solo caso tra i libri più recenti degli autori annoverati in *Prosa in prosa*, pensiamo a *Oggettistica* di Marco Giovenale (2024),²⁵ nel quale le prose si compongono di una serie di paragrafi di estensione minima, ciascuna attraversata da una sintassi fortemente disarticolata il cui principale elemento di continuità è costituito dal movimento associativo delle catene significanti, secondo una logica più onirico-simmetrica che consequenziale. Eppure, i relitti linguistici e oggettuali riversati in un flusso di cascami sulla pagina si raggruppano in una serie di scene o «script», come li ha definiti Stefano Colangelo,²⁶ fornendo un abbozzo di cornice a chi volesse perlustrare questi spazi mobili, strutturalmente instabili:

Facilitazione

Perché la gente non si ammazzi lì ci mettono le transenne, ci mettono le barriere, delle barriere, fanno in modo che non si buttino, che ci pensino, è difficile scavalcarle,

scavalcare i muri, fanno anche dei muri, dei muretti bassi, per le galline, per i movimenti degli animali piccoli ma

²⁴ 355, Ivi, p. 198.

²⁵ Marco Giovenale, *Oggettistica*, Roma, Tic edizioni, 2024.

²⁶ Id., *Tre testi da Oggettistica con una nota di Stefano Colangelo*, su *Nazione Indiana*, 12 aprile 2024.

sono deterrenti – come dicono – per chi vuole buttarsi, per la gente, se volesse casomai ammazzarcisi, non è detto che non ci riesca comunque, allora

mettono delle reti, delle reti solide, quelle della conigliera, poi per gli animali più grandi, un gibbono, due gibboni, mettono quelle che possono, alte, alzano, alzano le reti in modo che siano alte, fanno degli sforzi, in modo che ci sia anche una distanza da dove si cade, uno spazio, come un gioco, un lasco, una specie di fossato che scavano, o possono non scavarlo, magari c'era già prima e loro ne approfittano, allora [...]

I 'quadri' allestiti da Giovenale si compongono di catene di lacerti prosastici all'interno delle quali alcune occorrenze lessicali marcate («ci mettono», «barriere», «muri/muretti», «reti», ecc.), insieme ai consueti costrutti anaforici ed epiforici, agiscono da puntelli nonché da nessi di concatenazione fra un segmento e l'altro. Lo spazio metrico-ritmico che ne risulta, se si considera poi l'ulteriore presenza di iterazioni visive e sonore, è solo all'apparenza 'informale' poiché si rivela, di fatto, millimetricamente 'recintato' da impercettibili ma onnipresenti *contraintes* formali.

Un processo analogo e contrario si verifica per i testi in versi di Giovenale, che rappresentano, a detta dello stesso autore, un versante della sua produzione assai diverso dalle prose non soltanto per ragioni stilistiche, ma soprattutto per il tipo di postura autoriale e il grado di «assertività»²⁷ che ne emergono. Vediamo un paio di testi da *Cose chiuse fuori* (2023):

Non vuole essere
visto mentre vede.

Così, dalla casetta calcinata, prende
nell'immagine
un po' di scocca, lato, senza finestra.

Non *raffigura* – una cosa non può essere
riconosciuta, pensa.
Pensa ai cacciatori, che si abbassano

tra i forasacchi a fare – la domenica –
gara – a chi centra il piccolo²⁸

[...] a quel tempo iniziava da un assai
alto

²⁷ Per una definizione del concetto di assertività nelle scritture di ricerca si veda Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2021.

²⁸ Marco Giovenale, *Cose chiuse fuori*, Roma, Aragno, 2023, p. 27.

piano (via
Crispi, centro – è
l'asse assito che bilancia – ma non è –
l'equilibrio, né lo insegna, lui.
(non ha).

hoc est – (del resto)
il solo equilibrarsi è furto):

essere vivo è la morte di un altro
(meglio se là, staccato).²⁹

Nel primo testo il poliptoto «visto» / «vede» introduce una scena all'insegna della negazione, con la sottrazione di sé allo sguardo altrui cui consegue, a livello testuale, una cancellazione degli elementi più familiari dallo «script» cui si faceva riferimento per *Oggettistica*. La scena si dà per dettagli infinitesimali disseminati lungo una pluralità di punti di fuga: la parola è ridotta a scoria che riporta a galla poche registrazioni ellittiche colte di straforo, «senza finestra». Proprio i vuoti cognitivo-percettivi, tradotti visivamente nell'isolamento delle incidentali, nelle interruzioni in iperbato e nei molti bianchi (orizzontali e verticali) che costellano la superficie della pagina disgregandola, agiscono, in maniera ancor più paradossale, da confini metrico-ritmici volti a circoscrivere uno spazio di dicibilità. La scrittura post-lirica di Giovenale, spesso avvicinata, non a caso, alle tecniche di presentazione del visibile tipiche del montaggio cinematografico – la seconda e la terza sezione del libro si intitolano rispettivamente *City shots* (*inquadratura, ritratti, esfoliazione*) e *Superficie della battaglia* (*film*) – è una scrittura che adopera sistematicamente l'ellissi trasformandola in dispositivo di coesione formale.

Ancora più evidenti sono gli esiti di una tale procedura compositiva nel secondo testo: qui il senso si dà per calcificazioni della memoria veicolate da sintagmi isolati, tronconi linguistici che riflettono la tragedia di una verbalizzazione inevitabilmente mutilata. Lo spazio metrico-espositivo è percorso da buchi, ottundimenti, zone di cecità che ospitano il moltiplicarsi delle presenze spettrali. Ancora i bianchi, i segni di inciso, le parentesi, i corsivi, sono tracce tipografiche che segnalano l'incistarsi nel verso di una molteplicità di pause, tutte profondamente motivate dalla logica e dalla semantica del verso stesso, dall'abisso di non dicibile che dischiude.³⁰

²⁹ Ivi, pp. 59-60.

³⁰ In De Caprio, «*La zona del disastro*», la presenza di tecniche simili in Bortolotti e di sequenze con buchi, rallentamenti, ecc. è letta alla luce dei *trauma studies* e come referto o sintomo di uno shock visuo-percettivo.

E risiede forse qui, a nostro avviso, una delle differenze più dirimenti tra le prose non assertive e i versi lirico-assertivi di Giovenale: se nel caso di un libro come *Oggettistica* la proliferazione associativa dei significanti necessita di griglie evidenti, in rilievo, per dare luogo a degli agglomerati testuali coesi, in *Cose chiuse fuori* (ma si potrebbe pensare anche a libri come *Shelter*, *La casa esposta*, *Maniera nera*) l'effrazione – o il rinnovamento – della norma versoliberista novecentesca si dà attraverso la costruzione di versi a partire dai silenzi e dalle zone d'ombra intrinseche al verso stesso. Conducendo all'assurdo una tale procedura, si potrebbe pensare al verso di Emilio Isgrò, una riga bianca e nera fatta di spazi e cancellature a inchiostro – il verso asemantico e il verso *ipersemantico*, del resto, tendono asintoticamente a coincidere con un verso impossibile, quel verso archetipico che dà forma al silenzio radicale della vita e della morte, il verso di sole cesure.

Verso ellittico, epidittico – se la poesia è sempre, in una certa misura, un «discorso di verità» in fondo impersonale, intersoggettivamente valido, come vuole Jonathan Culler³¹ –, è pure quello di Laura Pugno, in particolare se pensiamo a un altro libro di recente pubblicazione, *I nomi* (2023). Nel caso di Pugno il soggetto di percezione e di linguaggio è poi esplicitamente interpersonale, se non addirittura nomade, postumano,³² considerando l'alto valore gnoseologico che la parola assume per questa poeta. Anche questo libro, come molti dei lavori precedenti dell'autrice, inaugura un percorso esplorativo nei riguardi del mondo e delle forme di vita che vi abitano. Il focus semantico verte proprio sul rapporto tra i «nomi», ovvero il reiterato conato a 'dire' nel tentativo inesausto di verbalizzare l'esistenza, e i «corpi», umani e non umani, che ostinatamente resistono all'essere detti e parlati, pur vestendosi a propria volta di linguaggio. I nomi sigillano legami, permettono la cristallizzazione dei ricordi nella memoria e, nel proprio costante inabissarsi e riemergere in superficie, sembrano alludere all'enigma del destino: le persone della nostra vita (il libro è dedicato ad «Anna» e «Maria», «i nomi delle donne della mia famiglia»),³³ con l'insostituibilità della loro presenza e l'irreparabilità della loro perdita, ce lo confermano ogni giorno quando le chiamiamo, o quando siamo da loro chiamati a 'essere'. Lo spazio metrico-ritmico de *I nomi* assume così i caratteri di uno spazio affermativo, di ri-fondazione e riabilitazione del senso nonostante le ellissi e i differimenti che pure, nelle costanti intermittenze della «lingua [...] troppo quieta», sembrerebbero sul punto di

³¹ Cfr. Culler, *Theory of the Lyric*.

³² Si fa qui riferimento all'accezione di postumano proposta dalla teoria della soggettività nomade di Rosi Braidotti, cfr. Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995; Ead., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, traduzione di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014, I.

³³ Laura Pugno, *I nomi*, Milano, La nave di Teseo, 2023, p. 87.

sovrastarlo. Proviamo dunque a vedere in che modo una tale procedura è adoperata dall'autrice:

Scrivi come se le cose ci fossero,
tra loro quella cosa che è il futuro,
le volte che ti è sembrato di toccarlo
o che faceva male:

entra, entrano in scena,
ma non è scena,
non vedi che una stanza, o alberi
li vedi così vicini a te che sono
nella pelle, sotto la pelle delle mani
come foglie, come colore bruno,

e dici questa lingua è quieta, è troppo quieta
ha smesso di scorrere?
O scorre con la quiete del sangue,
con il corpo in sonno
con l'estate che è adesso,
e tu davvero desideri la pace?³⁴

[...] L'altra forma del mondo che è
in questo mondo
prende la tua forma
– tu, qui –
avviene per istanti e non ha nulla
di oscuro:

è luminoso,
come si dice che siano luminosi gli dèi,
tu che li hai visti?³⁵

Pugno si avvale di una sintassi in netta prevalenza paratattica e di una lingua piana, dove si addensano quei lessemi che ripetiamo in maniera quasi irriflessa (i 'nomi comuni'), e che in un simile contesto di scrittura-lettura sprigionano appieno la loro valenza più che archetipica, diremmo «primordiale»³⁶ nel senso che a

³⁴ Ivi, p. 13

³⁵ Ivi, p. 31

³⁶ Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2015. Per Villa al fondo dell'esperienza ideologica e artistica dell'uomo primordiale, cioè paleolitico, risiede un'identità/continuità immanente fra *atto* (sacrificale), poi istituitosi in rito e in culto, e *simbolo* (pp. 24 e ss.). Non vi sarebbe dunque alcun filtro mimetico fra un l'oggetto rappresentato

questa dicitura era stato conferito da Emilio Villa. Parole come «cose», «male», «toccare», «stanza», «alberi», «pelle», «mani», «foglie», ci dicono qualcosa di profondamente radicato e al tempo stesso di inesprimibile perché hanno a che vedere con il millenario processo di antropogenesi che ha condotto l'essere umano a pensarsi così com'è, nella propria forma di vita, con il proprio 'mondo specifico'. L'enunciazione poetica è costantemente rivolta al «mondo» in un senso comunitario e trans-specifico, o in altri termini a un «tu» estremamente poroso, soggetto a un incessante movimento di fluidificazione e attraversamento dell'«esterno», con conseguente rinegoziazione dei propri confini. Il lessico dei nomi comuni è anche il lessico delle filosofie presocratiche, vale a dire delle prime forme di pensiero (occidentale) che hanno tentato di fornire delle risposte ai più diffusi interrogativi umani.

Anche l'allestimento della forma metrico-espositiva, così come la verbalizzazione dell'«altra forma del mondo» – quella scevra dai meccanismi di rappresentazione e simbolizzazione che caratterizzano l'*habitus* umano – «avviene» a sua volta «per istanti», ovvero per continui slittamenti e per progressive approssimazioni alla possibilità di circoscrivere uno spazio definito. Ebbene, la strofa breve di Pugno si avvale proprio delle iterazioni lessicali di queste parole apparentemente semplici, logorate dall'uso, per rivitalizzare i relitti semantici e simbolici che esse celano in sé. Ripetere «nome», «corpo», «mondo», nella cornice pragmatica e rituale che si identifica con la pagina del libro, equivale a riportare l'attenzione di chi legge sulla dialettica di presenze e assenze che queste parole presuppongono, sul differente significato che assumono per ciascun lettore o ciascuna lettrice, o sui differenti modi in cui la loro sola pronuncia rimanda all'insistenza di un lacaniano «*manque*»,³⁷ a una mancanza ineludibile al fondo del verbo.

In aggiunta a ciò, l'alternarsi di uno stile locutorio sospeso-interrogativo e di altrettanti enunciati energicamente esortativi o asseverativi producono il suddetto effetto *affermativo*. Questo non scaturisce più dall'enunciazione solida e iper-assertiva di un soggetto, garante della propria esistenza biografica e

dalla creazione artistica – spesso zoomorfa o antropomorfa – e la creazione stessa. I processi immaginativi e le formazioni espressive primordiali congloberebbero in sé una perfetta integrazione e compartecipazione all'esistenza dell'uomo, dell'animale e del «mondo». Di conseguenza, «quello che noi riconosciamo come "forma" non è che la naturale oscillazione del "contorno", del *periechon*, tra virtualità e latenza, tra azione e crisi» (p. 62). Il simbolo primordiale, «pregnante fisicità», è esso stesso atto e sacrificio, uomo e bestia: «L'uomo ha dentro l'animale; se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo, con il segno» (p. 63). Nella visione villiana dell'arte primordiale si invererebbe dunque la ricostituzione della frattura fondativa del pensiero occidentale tra 'parole' e 'cose', ovvero tra «nomi» e «corpi».

³⁷ «[...] Per te da sempre, / il lontano, il *manque*. / Per te invece – che sei tu – / cosa? / Senza risposta.» (Pugno, *I nomi*, p. 29).

autolegittimantesi attraverso la presa di parola, ma al contrario si rivela essere il risultato di un processo dinamico di dismissione e riappropriazione dei significati. Se l'io si eclissa lasciando il posto al «tu», a «loro», al «mondo», il verso recupera la valenza originaria di discorso che, *esponendosi*, si dà a chi ascolta e a chi legge in tutta la propria immanenza, si rivolge frontalmente a quell'alterità onnipresente e indicibile.

Un ultimo caso che vorremmo brevemente analizzare ci riporta nel territorio della prosa, e nello specifico nella prosa 'lunga', comprendente paragrafi di ampiezza assai variabile nonché moduli formali altamente eterogenei. Appare lecito domandarsi se anche in casi di questo tipo, dove l'entropia tipografica, semantica, sintattica è condotta ai massimi livelli, è altresì possibile riconoscere un'unità base metrico-espositiva, affine a quelle che abbiamo passato in rassegna. Nel proprio percorso poetico e artistico un'autrice come Mariangela Guatteri ha sperimentato un'ampia varietà di scelte stilistiche e, più in generale, estetiche. Dedicando sempre una particolare attenzione ai rapporti fra verbalità e linguaggi visivi, nonché fra la poesia e le pratiche artistiche contemporanee, si è passati dalla costruzione cibernetico-linguistica di *Figurina enigmistica* (2013), dove compaiono *glitch* visivi, iconismi sospesi tra l'analogico e il digitale, enigmi da risolvere, geometrie testuali attraversate da interruzioni e cortocircuiti del senso, a un libro come *Tecniche di liberazione* (2017), nel quale la sorvegliatissima architettura macrotestuale mostra un'alternanza fra stringhe di testo e fotografie in bianco e nero. A partire da una siffatta trama iconotestuale si delineava un iter meditativo che prevedeva delle azioni specifiche da compiere, innestate all'interno di una rigorosa partitura gestuale che si presta all'esecuzione collettiva (cosa che avviene, di fatto, in diverse performance dell'autrice). Nell'ultimo recentissimo lavoro, *Casino Conolly* (2024), Guatteri opta invece per la prosa suddivisa in paragrafi e sottoparagrafi, mentre l'apparato iconotestuale (*Tavole sinottiche*),³⁸ costituito da una serie di opere visive *asemic* dell'autrice, presumibilmente realizzate con la fotografia analogica, è collocato nelle ultime pagine del libro.

Il libro di Guatteri esibisce un altissimo grado di contaminazione fra tipologie testuali differenti: gran parte dei paragrafi sono testi in prosa di tipo argomentativo-epidittico (si pensi a enunciati come: «Può essere conveniente allenarsi a scomparire. Ad esempio in uno spazio concettuale, per affrancarsi dalle forme e dai luoghi stabiliti e per essere portatili»³⁹ oppure «La condizione dello straniero è precaria. Deve dimostrare di avere soldi legittimi. [...] C'è una continua instabilità della propria posizione personale»⁴⁰), quasi sempre accompagnati da una narrazione esterna, dove prevalgono i costrutti impersonali e l'uso della terza

³⁸ Mariangela Guatteri, *Casino Conolly*, Milano, Il verri edizioni, 2024, pp. 79 e ss.

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 14.

persona, spesso plurale. Pure vi sono numerosi inserti dialogici polifonici dalla forte componente performativa, così come altrettante digressioni 'prescrittive', frequenti, come abbiamo visto, nella sperimentazione intersemiotica e intermediale condotta dall'autrice («D'altra parte bisogna costruir luoghi per difendersi. Bisogna imparare a giocare, a ridere»,⁴¹ per non dire della sezione nella quale entra in scena l'«Allenatore», più una funzione testuale che un personaggio propriamente detto, il cui nome è di per sé esaustivo). Troviamo, ancora, notazioni metapoetiche e persino meta-installative:

Il linguaggio è di una semplicità estrema. In fin dei conti la poesia è una questione di parole, quando gli uomini erano intenti alla parola. Quando il linguaggio cominciava a formarsi. [...] Le parole hanno una funzione, se appartengono al linguaggio, e viene da pensare che, per forza, appartengono a un linguaggio, fosse pure quello del sintomo, fosse pure disfunzionale.⁴²

[...] Ci si muove nello spazio procedendo da una lettera all'altra, secondo la disposizione della scrittura, una disposizione privata-pubblica: architettonica.

Si osserva la vocazione installativa della superficie progettuale: un ingresso enorme che fa da preludio a un concetto rivoluzionario. Ecco la porta che apre alla democrazia totale in cui l'apparato pubblico si connette al privato per diventare una cosa sola, pacificata. Uno stile unico la facciata, parla davvero per tutti con una voce sola.

Cos'è che fa ombra? [...] ⁴³

Questo montaggio fittamente stratificato di materiali linguistici e moduli formali tanto dissimili – ma si potrebbero tirare in ballo persino la forma collage o il *patchwork*, pur non trattandosi, in senso stretto, di poesia verbo-visiva – è tenuto insieme da un unico onnicomprensivo *Leitmotiv* a partire dal quale è stata allestita l'architettura macrotestuale dell'intera raccolta. *Casino Conolly* è prima di tutto la descrizione di un luogo in forma di reportage semiallucinato, e i singoli paragrafi che lo compongono corrispondono ad altrettante strutture (spaziali, fisiche) o momenti (temporali, evenemenziali) che di quel luogo sono parte integrante e in quel luogo si consumano. Alcune delle sezioni del libro sono intitolate *Villino Svizzero*, *Sezione Lombroso*, *Camera Mortuaria* (già *Villino Stuoie*), o ancora gli inaggirabili *Servizi Generali e Corpo Centrale*.

Sin dalle prime pagine appare chiaro che *Casino Conolly* è uno spazio concentrazionario (lo si definisce ironicamente «spazio di salute») dove si sta svolgendo «Un vero esperimento, l'opportunità di indagare le ragioni e i rapporti»,

⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ Ivi, p. 28.

fra esseri umani più o meno consenzienti nei riguardi dell'intera operazione. Meno chiaro è infatti il confine tra sottomissione coercitiva a un potere invisibile che impone i propri meccanismi di (de-)soggettivazione, e perversa volontà di assoggettamento/annichilimento da parte degli stessi «ospiti» della struttura, che verso la fine del percorso sembrano essere giunti alla visione epifanica di una qualche forma di trascendenza, sia essa celata nell'atarassia o nel martirio autoinflitto, con «pena di morte» («Nel buio prima di Dio esiste l'intermittenza luminosa della poesia divina incarnata»⁴⁴/ «Il vuoto mi sta accanto, mi avvolge, mi abbraccia, sussurra all'orecchio. Mi dice: *Ora sei qui, non avere paura. Sei giunto alla fonte luminosa di tutto*»⁴⁵).

Ritornano anche qui, e in maniera forse ancor più radicale, il filtro distopico e l'effetto di straniamento condotto alle sue conseguenze più estreme. Pur trovandoci, come si è detto, in un libro che vede convivere un'ampia varietà di spazi metrico-espositivi, un primo elemento che conferisce una sorprendente coerenza all'intero macrotesto è proprio la presenza di un'isotopia 'di cornice' tanto solida e pervasiva. Sebbene si attraversino numerose stazioni (o stanze) eterogenee, chi legge ricorda di trovarsi all'interno di un'enclave pragmatica, spaziale e concettuale che, letteralmente, non consente vie di fuga. In questo caso lo spazio metrico-espositivo sarà pertanto concettualizzato, più virtuale/immaginario che segnalato in maniera esplicita a un livello testuale. Non è difficile, d'altro canto, rintracciare anche in questo lavoro delle componenti di continuità tematica fra un paragrafo e l'altro, frequenti ripetizioni lessicali e visivo-sonore, così come i consueti parallelismi sintattici; eppure, ci sembra che, in questa pseudo-narrazione congelata in un eterno presente, ad assumere un indubbio rilievo (estetico e fenomenologico) sia, ancora una volta, la cornice.

Il secondo e ultimo elemento che vorremmo evidenziare si configura, per certi versi, come una derivazione del primo. All'interno di tali stanze fisiche e concettuali la voce enunciante sembra avvalersi di procedure di verbalizzazione che ricordano tanto la presa diretta cinematografica – ciascun paragrafo può essere inteso come una porzione spazio-temporale registrata da un occhio impersonale – quanto gli equilibri di iterazioni e variazioni 'quantitative' a partire da uno spettro cromatico specifico, da una forma geometrica o da un gesto dell'esecuzione che possiamo trovare in certa pittura astratta del secondo Novecento. La parte più propriamente linguistica e grafico-fonica dei testi, anziché essere fagocitata o comunque relegata a un ruolo secondario da una siffatta procedura compositiva, ne risulterebbe, al contrario, rinvigorita in termini di focalizzazione nonché di intensificazione semantica. Per chiudere con una inaspettata circolarità le nostre riflessioni, tornano

⁴⁴ Ivi, p. 60.

⁴⁵ Ivi, p. 74.

alla mente, di nuovo, le parole di Amelia Rosselli durante un dibattito sull'opera del pittore Piero Dorazio:

[...] Spesso noto invece che nella poesia contemporanea si possono ritrovare delle poesie che hanno molte affinità coi quadri, cioè poesie in forme quasi quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori, timbri vocalici, senza poi chiarire un senso centrale alla poesia, ma lasciando l'insieme parlare per sé. E mi pare che anche questi quadri lo facciano.⁴⁶

La «geometrica confusione» di cui parla Rosselli fa riferimento a una forma di *modularità* paradossale che è rintracciabile anche nelle forme metrico-espositive di *Casino Conolly*, così come in diversi altri libri di poesia contemporanea. In questi lavori l'unità base a partire dalla quale si allestisce la costruzione testuale può includere un'ampia varietà di moduli ritmico-sintattici ed enunciativi, e può inoltre assumere connotati tipologici assai variegati (una descrizione, una narrazione, un testo argomentativo, un dialogo, persino dei versi). E tuttavia quell'unità rimanderà, in ogni caso, a un «insieme» concettuale che tutto racchiude, che è anche uno spazio-tempo fisico dove avviene la registrazione (formalizzata) di un vissuto percettivo, cognitivo, emotivo, idealmente intersoggettivo.

È in questo spazio che prende corpo quello che l'inquietante Allenatore del libro di Guatteri chiama «jenù», introducendo un improbabile *calembour* con la parola «ginocchio» in francese: «*io-noi* è proprio come un ginocchio: una parola sola per indicare qualcosa visto come unità: il *noi*».⁴⁷ Non trattandosi, tuttavia, di un costruito già dato, anche l'io-noi, come il ginocchio, indica un'*articolazione*: gli spazi metrico-espositivi che abbiamo visto, riarticolarlo una certa forma di eterotopia,⁴⁸ potrebbero forse innescare l'attivazione del dispositivo allegorico, facendo sì che il tormentato campo di forze del frammento possa ricongiungersi alla totalità (sempre precaria) del «quadro».

⁴⁶ Amelia Rosselli, *Musica e pittura. Dibattito su Dorazio*, in Ead., *Una scrittura plurale*, p. 36.

⁴⁷ Guatteri, *Casino Conolly*, p. 34

⁴⁸ Per la definizione del termine eterotopia si rimanda, naturalmente, al pensiero foucaultiano: «Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa "tenere insieme" ...le parole e le cose». (Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 7 e ss.; Id., *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010).

Bibliografia

- AA. VV., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, ora Roma, Tic edizioni, 2020.
- Bishop, Claire, *Installation Art*, London, Tate Publishing, 2005.
- Bortolotti, Gherardo, *Tecniche di basso livello*, Caserta, Lavieri, 2009.
- Bortolotti, Gherardo, *Senza Paragone*, Roma, Transeuropa, 2013.
- Bortolotti, Gherardo, *Quando arrivarono gli alieni*, Colorno, Benway Series, 2016.
- Bortolotti, Gherardo, *Low. Una trilogia*, Roma, Tic edizioni, 2020.
- Braidotti, Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995.
- Braidotti, Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, traduzione di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014, I.
- Ciaco, Marilina, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.
- Cortellessa, Andrea (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard, Harvard UP, 2015.
- De Caprio, Chiara, De Luca, Bernardo, *Di strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni. Per un'analisi retorico-stilistica di "Senza paragone"*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XXI (2018), pp. 302-316.
- De Caprio, Chiara, «*La zona del disastro*»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in 'Romanzetto estivo' di Gherardo Bortolotti, in «Giornale di storia della lingua italiana», 3 (2024), 1, pp. 99-119.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- Foucault, Michel, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010.
- Giovannetti, Paolo, Lavezzi, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovannetti, Paolo, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- Giovannetti, Paolo, Inglese, Andrea (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion, 2018.

- Giovenale, Marco, *Cose chiuse fuori*, Roma, Aragno, 2023.
- Giovenale, Marco, *Oggettistica*, Roma, Tic edizioni, 2024.
- Gleize, Jean-Marie, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di Michele Zaffarano, Roma, Tic, 2021.
- Guatterri, Mariangela, *Figurina enigmistica*, Roma, IkonaLiber, 2013.
- Guatterri, Mariangela, *Tecniche di liberazione*, Colorno, Benway Series, 2017.
- Guatterri, Mariangela, *Casino Conolly*, Milano, Il verri edizioni, 2024.
- Hamburger, Käte, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.
- Loreto, Antonio, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «Il verri», 46 (2011), pp. 67-75.
- Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Picconi, Gian Luca, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2021.
- Policastro, Gilda, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Pugno, Laura, *Il colore oro*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Pugno, Laura, *In territorio selvaggio*, Roma, Nottetempo, 2018.
- Pugno, Laura, *I nomi*, Milano, La nave di Teseo, 2023.
- Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions Théoriques, 2007.
- Rosselli, Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004.
- Rosselli, Amelia, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Gabriella Palli Baroni, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012.
- Testa, Enrico, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.
- Villa, Emilio, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2015.

Sitografia

Giovenale, Marco, *Tre testi da Oggettistica con una nota di Stefano Colangelo*, su *Nazione Indiana*, 12 aprile 2024.

<<https://www.nazioneindiana.com/2024/04/12/marco-giovenale-oggettistica/>>

Zublena, Paolo, *Come dissemina il senso la poesia 'di ricerca'*, su *Treccani.it*, 20 febbraio 2009.

<https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html>