

INDICARE E INSTALLARE.
PER UNA DEFINIZIONE DI RICERCA IN BROGGI

Luigi Riccio

Università degli Studi di Siena

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2324-4247>

ABSTRACT IT

Il saggio intende proporre una rilettura della categoria di «scrittura di ricerca» nelle due fasi dell'opera di Alessandro Broggi. Muovendo da un'analisi del dibattito critico e dall'effettiva conoscenza di *Postproduction* di Nicolas Bourriaud (2002), si integreranno le teorie di Joan Fontcuberta sui meccanismi di referenzialità e l'analisi di Marco Villa sull'uso della tautologia nella poesia contemporanea per individuare in *Avventure minime* (2014) un punto di svolta rispetto alla tradizione neoavanguardistica, fino alla «peculiare situazione enunciativa» di *Noi* (2022).

PAROLE CHIAVE

Alessandro Broggi; *Avventure minime*; *Noi*; *Prosa in prosa*; Scrittura di ricerca; Joan Fontcuberta; Dispositivo; Tautologia.

TITLE

To point and put in. On the category of «scrittura di ricerca» in Alessandro Broggi's works

ABSTRACT ENG

This essay aims to propose a reinterpretation of the category of «scrittura di ricerca» in the two phases of Alessandro Broggi's work. Starting from an analysis of the critical debate and of the in-depth knowledge of Nicolas Bourriaud's *Postproduction* (2002), Joan Fontcuberta's theories on the mechanisms of referentiality and Marco Villa's analysis of the use of tautology in contemporary poetry will be integrated in order to identify a turning point relative to the neo-avant-garde tradition in Broggi's *Avventure minime* (2014), leading to the «peculiar enunciative situation» of *Noi* (2022).

KEYWORDS

Alessandro Broggi; *Avventure minime*; *Noi*; *Prosa in prosa*; Research writing; Joan Fontcuberta; Dispositif; Tautology.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Luigi Riccio è nato nel 2000 a Napoli, dove si è laureato in Filologia moderna sull'opera di Corrado Govoni e ha conseguito un Master di II livello in Testi, tradizioni e culture del libro alla Scuola Superiore Meridionale con un saggio sul regime di referenzialità in Giuseppe Artale. È attualmente dottorando in Filologia e Critica presso l'Università di Siena. Collabora dal 2022 con l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo, per cui ha contribuito alla sezione sulla narrazione in versi del manuale *Osservazioni sul romanzo contemporaneo* (Tab edizioni, 2025). Scrive inoltre dal 2024 per «Vallecchi Poesia» ed è redattore di «Inverso» dallo stesso anno.

Luigi Riccio, *Indicare e installare. Per una definizione di ricerca in Broggi*,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 17-36.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/30650>

[...] in questo lato
del reale dove tutto risplende
nella propria tautologia
Guido Mazzoni

Il significato è l'uso
Nanni Balestrini

1. VERTICALE RICERCARE ORIZZONTALE

L'idea di una scrittura *di ricerca*, ancorché riferita a esperienze letterarie ampiamente radicate nel paesaggio critico ed editoriale contemporaneo, poggia su definizioni tutt'altro che pacifiche. Anzi: come notato da Policastro, «in realtà è proprio la rassegna delle occorrenze del termine, e la sua applicazione nei contesti più vari [...] a rendere l'etichetta non immediatamente identificante» se non «marcata dagli indicatori paragrafemici o dal più frequente “cosiddetta”». ¹ Sembrerebbe insomma che, ben chiari gli elementi costitutivi e perfino i meccanismi aggregativi di quest'area – fino alla loro sovrapposizione nominale, nel caso fondativo GAMMM –, ² un'approfondita teoresi circa il loro valore unitario, nonché le modalità rappresentative di quest'ultimo, si sia manifestata nella sola ottica della «rivendicazione» ³ programmatica: sia questa a cura di autori organici o di critici la cui produzione in tal senso è volutamente inscindibile ⁴ dalle opere di cui tratta.

Ancora nel già citato *L'ultima poesia*, dove pure largamente ci si pone l'obiettivo di tracciare una dorsale storica ed estetica di questi argomenti, l'analisi della categoria di ricerca è affidata alle parole di Marco Giovenale, che in un intervento su «il verri» del 2021 tenta di attraversare le occorrenze storiche del termine per fornirne una genesi. Ciò per due motivi: per necessità di consapevolezza storiografica ⁵ e soprattutto perché, riconoscendo il nostro problema iniziale, «ci sono formule e cifre critiche definitorie che nel dialogo corrente e nelle sedi – su carta o in rete – della recensione e del dibattito

¹ GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, Mimesis, Milano 2021, pp. 74-75.

² Ovvero l'acronimo formato dai nomi di Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale e Michele Zaffarano, oltre il fuoriuscito Massimo Sannelli.

³ GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, cit., p. 75.

⁴ Sulla natura «militante» degli interventi di Paolo Giovannetti attorno alla poesia di ricerca è opportuno fare riferimento all'opera di loro auto-sistematizzazione programmatica realizzata in PAOLO GIOVANNETTI, *Prosa in prosa e dintorni. Otto scritti militanti, 2009-2021*, Biblion, Milano 2023.

⁵ Cfr. MARCO GIOVENALE, *Date e dati su «ricerca», «scrittura di ricerca», «ricerca letteraria», «il verri»*, 75, 2021, p. 111: «Numerosi protagonisti di stagioni non recenti della ricerca letteraria, interrogati sull'origine dell'espressione “scrittura di ricerca”, non hanno saputo indicare un momento definito, un punto preciso, nel quale potessero fuor di dubbio collocare la loro percezione del vocabolo “ricerca” come cosa nuova, mai usata prima, e insieme pertinente, esatta. Non sembrerebbe esserci un incrocio di ascisse e ordinate, sul piano cartesiano della storia letteraria, che segni nascita puntuale e di lì fioritura dell'idea stessa».

‘militante’ o accademico sono date per scontate. Le consideriamo acquisite, parrebbero funzionare come assiomi, di vecchia data oltretutto»,⁶ e pure necessitano di verifica. Ne risulta un percorso le cui tappe principali sono rappresentate, più che dal doppio polo dei «fuochi Sanguineti-Pasolini»,⁷ da quello di matrice benjaminiana⁸ tra «Il Menabò» e, naturalmente, la più ampia area teorica del Gruppo 63:⁹ da un lato l’idea della ricerca come progettazione politico-pedagogica da parte dei lavoratori culturali,¹⁰ dall’altro una «ricerca collettiva» sostitutiva del «gesto rivoluzionario» e verificata dagli autori «sotto-toponendola alla reazione altrui»¹¹ coerentemente con un ideale condiviso di cessione al pubblico dei mezzi di produzione letteraria.¹² In ciascuno di questi due casi, però, la

⁶ Ivi, p. 110.

⁷ Ivi, p. 113.

⁸ Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'autore come produttore*, in ID., *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Vol. VI, Einaudi, Torino 2004, p. 54: «suoi prodotti devono possedere una funzione organizzativa, oltre e prima del loro carattere di opera. E questa loro utilizzabilità organizzativa non deve affatto limitarsi a una funzione propagandistica. La tendenza da sola non basta. [...] La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo. La tendenza e la condizione necessaria e non sufficiente di una funzione organizzativa delle opere. Quest'ultima esige ancora che lo scrittore istruisca, ammaestri. E questo comportamento didattico oggi è più necessario che mai. Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno».

⁹ Cfr. GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, cit., p. 129: «L'intento di questa ideale antologia dei [...] neo-novissimi [...] Sara Ventroni, Vincenzo Ostuni, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Michele Zaffarano e Gherardo Bortolotti] non è quello di postulare una filiazione esibita dei poeti ultimi dai progenitori [...], quanto piuttosto di ristabilire un'eredità legittima in ragione degli analoghi presupposti teorico-pratici».

¹⁰ Cfr. ELIO VITTORINI, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961, p. 18 («una letteratura [...] pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale (che) conterrebbe tra l'altro l'istanza [...] di un minimo di progettazione») e ITALO CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2020, pp. 160-187.

¹¹ UMBERTO ECO, *La generazione di Nettuno*, in A.A. V.V., *Gruppo 63*, Bompiani, Milano 2013, pp. 10, 13.

¹² Cfr., a titolo d'esempio, ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978, p. 31 («Il superamento degli impedimenti personalistici corrisponde in realtà a un metodo di lavoro applicato nella pratica e coincide, a ben guardare, con la necessità di eliminare la nozione di poeta-veggenza [...]. Del resto ciò che contraddistingue la nostra epoca non è più soltanto il sistema della divisione del lavoro, conseguenza dell'introduzione dei metodi di produzione letteraria, ma anche l'aspirazione a un mondo nel quale ogni differenza culturale e sociale tra l'artista e il non-artista, tra l'intellettuale e il suo pubblico, possa definitivamente scomparire. La poesia totale sembra offrire oggi al lettore non un prodotto definitivo, da accettare o subire nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità»), o NANNI BALESTRINI, *Finali*, da ID., *Le avventure della signorina Richmond; Quarto libro: Il Pubblico del Labirinto*, in ID., *Poesie complete*, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, Vol. II, DeriveApprodi, Roma 2016, pp. 237-236 («perché l'esistenza di lei dipende essenzialmente | dalla percezione di voi pubblico della poesia | di voi diversi e uguali | cioè dipende dalla vostra interpretazione | | beninteso sempre nei limiti dell'interpretazione | perché la poesia non è un prodotto finito | perché il pubblico della poesia partecipa | insieme a me | | al suo processo di produzione | in questo modo voi avete appena partecipato | al processo di produzione | di lei che adesso è lì davanti a voi | | abbattendo così per un momento | il muro di carta e piombo | che separa il produttore | e il consumatore della poesia»). Si tenga inoltre conto,

ricerca è connotata come atto innanzitutto autoriale, e in tal senso avanguardistico, anche laddove sia postulata l'elevazione a co-autore del fruitore, dal momento che è ipotizzata una diversa gestione dei mezzi di produzione suddetti ma non un loro cambiamento *tout-court*, nè uno nei ruoli che la produzione implicag. Su questo valore autoriale insiste anche Paolo Giovannetti, che nella sua prefazione alla prima edizione di *Prosa in prosa* (2009) intende la ricerca come «ricerca di e nei testi, un movimento attivo entro condizioni di scrittura in atto»¹³ in cui il poeta è *chercheur* in quanto responsabile in prima persona del montaggio «di oggetti appunto non *trouvés* ma *cherchés*».¹⁴ Un così forte nesso costitutivo tra preminenza autoriale e scrittura di ricerca appare, tuttavia, non poco problematico se intento di quest'ultima è un «cambio di paradigma» fondato innanzitutto su «perdita o attenuazione di assertività del testo. (Perdita del momento/postura “io autore [ti] sto dicendo che”)» e «letture che non prevedono l'autore».¹⁵ Ancor più se modello è «un'opera che si fa progressivamente [...] una scrittura oggettiva, addirittura oggettivistica»¹⁶ come il Francis Ponge commentato da Jean-Marie Gleize.¹⁷ È senz'altro evidente come qualsivoglia scrittura sia di per sé emanazione di una volontà, sia pure quella puramente ordinatrice di materiale preesistente, così come sono certificate dalla critica le caratteristiche corrosive¹⁸ o collettive¹⁹ delle soggettività retrostanti le *prose in prosa*, e però l'obiezione che qui si vuole muovere è di segno diverso: il paradosso starebbe non nella presenza autoriale nei testi di ricerca, bensì nell'idea stessa che la loro unica possibile definizione – stanti precise rivendicazioni teoriche – passi per l'affermazione di un'attività d'autore.

Una possibile soluzione è offerta dalla riflessione letteraria di Alessandro Broggi. In un'intervista a cura di Tommaso Di Dio e Carmen Gallo per il dossier sui “nuovi anfibi” di poesia e prosa di «Atelier» vengono infatti attraversate due questioni cruciali: il dubbio circa l'effettiva a-soggettività delle scelte compositive adottate fino a quel momento

sull'argomento, di SILVIA FANTINI, *Il discorso metatestuale nella “poesia lineare” di Adriano Spatola*, «il verri», 70, 2019, pp. 44-66.

¹³ PAOLO GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche nella poesia*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, p. 16.

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ MARCO GIOVENALE, *Cambio di paradigma*, «Gamm», 10 febbraio 2011, <gamm.org/2011/02/10/cambio-di-paradigma/> (u.c. 29.10.2025). Tutto ciò fino alle «gradazioni di dissolvimento dell'autore=lettore» che sarebbero «addirittura uno dei punti di fondazione del sito e ensemble di autori <http://gamm.org>» o alla «scrittura senza soggetto».

¹⁶ JEAN-MARIE GLEIZE, introduzione a FRANCIS PONGE, *Nioque de l'avant-printemps ovvero Congnizione del periodo che annuncia la primavera*, cura e traduzione di Michele Zaffarano, Tiellecti, Colorno 2013, pp. 9-10.

¹⁷ Cfr. GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, cit., pp. 123-124.

¹⁸ Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, cit., p. 6; nonché GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, cit., p. 109.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 99.

– per esempio i *cut-up* in quartine di *Abstracts*, in *Avventure minime* (2014) –²⁰ e la definizione delle categorie poi celebri nella critica broggiana di scrittura *destruens* e *construens*.²¹ Secondo quest’ottica, quello dell’assertivo nelle scritture di ricerca sarebbe in realtà «il rovescio di una stessa medaglia» rappresentata dalla «ideologia del genere»,²² seguendo un’idea, teorizzata da Max Frisch e affrontata all’inizio dell’intervento, per cui «ogni sistema sociale, feudale o liberale che sia, elabora una lingua che rafforza il sistema fin nelle questioni di secondaria importanza. Una lingua del potere, parlata non soltanto dal ceto dominante, una lingua corrente che impariamo da bambini e utilizziamo vita natural durante senza sapere che ci riempie di pregiudizi»,²³ dalla quale nemmeno i poeti più critici sono immuni e che quindi necessita di costante critica interna ed esterna. Pertanto, il *trait d’union* tra le due fasi della produzione di Broggi sarebbe la presenza costante di uno «sforzo cognitivo»²⁴ prima funzionale al «mantenersi attivi rispetto ai modelli di produzione linguistica e alle retoriche della qualità di massa», giacché «tutti gli elementi di tale produzione dovrebbero essere utilizzabili e nessuna immagine, nessun idioletto, dovrebbe beneficiare dell’impunità, per nessun motivo»,²⁵ e poi necessario all’immaginazione di pratiche politiche alternative, che non implicino l’ideologia precedentemente decostruita.²⁶ In entrambi i casi, coerentemente con quanto visto finora, questo sforzo cognitivo potrebbe restare attribuibile a quello autoriale e in questo modo offrire una sfumatura ulteriore al significato di *ricerca*. Tuttavia, le fonti utilizzate da Broggi e il percorso da lui intrapreso in seguito sembrano muovere in un’altra direzione.

²⁰ Cfr. TOMMASO DI DIO e CARMEN GALLO (a cura di), *Nuovi anfibi/4. Alessandro Broggi*, «Atelier», 75, 2014, pp. 33-34.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ Ivi, p. 33.

²⁵ Ivi, p. 28. In questo passaggio Broggi fa in realtà riferimento a NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo*, traduzione di Gianni Romano, Postmedia Books, Milano 2005. Parte di questo saggio è stata tra l’altro programmaticamente pubblicata su GAMMM (ALESSANDRO BROGGI, *Da “Postproduction”/Nicolas Bourriaud. 2004*, «Gamm», 29 marzo 2007, <gamm.org/2007/03/29/da-postproduction-nicolas-bourriaud-2004//> [u.c. 29.10.2025]), come sottolineato in CLAUDIA CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, «L’Ulisse», 17, 2014, pp. 41-42.

²⁶ In questo senso, il passaggio tra le due fasi della scrittura broggiana sembra essere mutuato dallo schema di pensiero che Bourriaud adotta in risposta allo *status quo* socio-economico: «la risposta di Bourriaud riguardava: 1) come renderci consapevoli di questa grande narrazione attraverso una critica “interna”, postproduttiva, decostruttiva e/o defunzionalizzante dell’ideologia di tale produzione testuale e linguistica del mondo della comunicazione, e che consapevolizzasse i rapporti umani prodotti dalle tecniche e dai media del nostro tempo, spostandoli, rendendoli cioè più visibili e permettendo di esaminarli fino alle loro estreme conseguenze sulla vita e sui discorsi quotidiani; e 2) come proporre narrazioni alternative, interpolando testi e prodotti culturali già disponibili (l’entropica “pioggia culturale” nella quale la nostra esistenza si trova quotidianamente gettata) come strumento di nuove ipotesi» (TOMMASO DI DIO e CARMEN GALLO [a cura di], *Nuovi anfibi/4. Alessandro Broggi*, cit., p. 29).

Innanzitutto: al di là di un'idea di scrittura precisata come «strumento»²⁷ di conoscenza – e non come atto –, l'assunzione di responsabilità davanti alla lingua implica un approccio non dal punto di vista della creazione, bensì da quello più generale della fruizione, alla quale è deputata la critica del materiale a cui è esposta a prescindere dal proprio ruolo culturale. È in questo senso che l'attività di ricerca auspicata sulla scorta di Bourriaud risulta *postproduzione*, dal momento che «l'opera contemporanea non è più il punto terminale del “processo creativo” (non è un “prodotto finito” da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività. Si manipola a cominciare dalla produzione, navighiamo in un network di segni»,²⁸ scavalcando tanto il processo di produzione quanto la figura soggettiva del produttore. Tant'è che «l'appropriazione», ovvero la figura dell'autore *chercheur*, è soltanto «il primo stadio della postproduzione»,²⁹ non arrivando ancora a nuove ipotesi.

Il riferimento a *Postproduction* permette però un'ulteriore considerazione: seguendo la pista offerta da Antonio Loreto fin dalla sua postfazione a *Prosa in prosa*, il rapporto già qui evidente con le pratiche tipiche delle arti figurative contemporanee sarebbe in realtà innanzitutto un rapporto con la dimensione della fotografia.³⁰ Si rende allora necessario – per approfondire il valore che in Broggi assumono i concetti di assertività e fruizione e per teorizzare una diversa definizione di ricerca – accettare la proposta ermeneutica formulata da Marilina Ciaco in *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti* (2022), che prendendo atto della «natura transgenerica e intermediale di questi “oggetti verbali mal identificati”»³¹ ipotizza la possibilità di adoperare in sede critica, per questi testi, le categorie dei *visual studies*, qui ricondotte al dibattito su oggettività e autorialità.

2. VA CONSIDERATO INDICATIVO

Due elementi costanti nella bibliografia relativa alla poesia di ricerca sono il ricorso a Roland Barthes³² e il rilievo dato alla tautologia. Già solo nell'organizzazione

²⁷ Ivi, p. 33.

²⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Da “Postproduction”/Nicolas Bourriaud*. 2004, cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, cit., p. 171.

³¹ MARILINA CIACO, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, «Configurazioni», 1, 2022, p. 277. Ma si pensi anche al *Fotoromanzo* che chiude A.A. V.V., *Prosa in prosa*, cit., pp. 145-162.

³² In particolare, ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, traduzione di Giuseppe Bartolucci et alii, Einaudi, Torino 1982 è giudicato «fondamentale per la teoria della poesia contemporanea» (CLAUDIA CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 13), diventando base teorica, tra gli altri, in PAOLO GIOVANNETTI, *Quale futuro? Primi appunti per un manuale di metrica installativa*, in ID., *Prosa in prosa e dintorni. Otto scritti militanti, 2009-2021*, cit., pp. 85-106 e PAOLO ZUBLENA, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, «L'Ulisse», 13, 2012, pp. 43-47. Ma Barthes è del resto presente nel canone ideale

paratestuale di *Prosa in prosa* è rilevante osservare come la prefazione di Giovannetti e la postfazione di Loreto siano «in dichiarata contrapposizione»,³³ e cioè affermino senza alcun orizzonte di problematicità interno – eccezion fatta per l’esplicita consapevolezza della posizione “avversaria” – che quelli raccolti siano sia «poesia *tout court*»³⁴ che «netamente [...] prose».³⁵ Riprendendo ancora Loreto, si tratterebbe di «espressioni dall’apparenza di tautologie che discendono dalla denuncia delle definizioni essenzialiste mossa da Friederich Schlegel: “una definizione della poesia può determinare solo ciò che essa deve essere”»;³⁶ risultando così una figura dell’autorità – e cioè dell’assertivo –, dal momento che tale definizione «contribuisce, in generale, a orientare la lettura del destinatario»³⁷ riducendo i referenti possibili.³⁸ Si ritornerà più avanti sul valore letterario di tale questione. Ciò che per il momento preme far notare è come il nesso tra il nume tutelare di Barthes e il valore autoritario della tautologia sia il punto nevralgico di una delle opere più importanti della critica fotografica contemporanea, ovvero *Contro Barthes. Saggio visivo sull’indice* (2022) di Joan Fontcuberta. Qui, riprendendo dialetticamente il concetto di *ça-a-été* espresso ne *La camera chiara* (1980),³⁹ viene innanzitutto problematizzata la natura di questo *ça*: in quanto referente «intrattabile»⁴⁰ della fotografia, esso garantirebbe in maniera inconfutabile un principio tautologico, e cioè che l’oggetto raffigurato – fuso a un’immagine che diventa così suo equivalente –⁴¹ sia stato almeno in un momento *necessariamente sé stesso*, eliminando ogni tipo di trascendenza con l’eccezione di quella temporale. Tuttavia, come nota Fontcuberta, «a questo punto sorgono due questioni: cos’è ciò che viene mostrato? E, se quel momento non ci sembra chiaro, si può o non si può sollevare dei dubbi circa l’autenticità o falsità di ciò che è mostrato?». ⁴² La questione implica un ruolo ulteriormente assertivo della tautologia, dal momento che

di Gleize (cfr. JEAN-MARIE GLEIZE, *Il senso delle parole*, traduzione di Michele Zaffarano, «Gamm», 3 novembre 2016, <gamm.org/2016/11/03/il-senso-delle-parole-jean-marie-gleize-2016/> [u.c. 29.10.2025]) ed è alla radice della teoria della *new sentence* di Silliman, portata in Italia tra gli altri da quella stessa «L’Ulisse» già qui molto citata e nel cui comitato scientifico figurano Inglese e Giovannetti (che ne sottolinea l’importanza in PAOLO GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche nella poesia*, cit., pp. 15-16) e di cui Broggi fu direttore responsabile (cfr. RON SILLIMAN, *La frase nuova*, traduzione di Gherardo Bortolotti, «L’Ulisse», 13, 2012, pp. 21-42).

³³ GILDA POLICASTRO, *L’antologia ristretta: poesie per gli anni Duemila*, «Configurazioni», 2, 2023, p. 119.

³⁴ PAOLO GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche nella poesia*, cit., p. 13.

³⁵ ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit., p. 165.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 166.

³⁸ Cfr. MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 401-407, su cui si tornerà più avanti.

³⁹ Cfr. ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 2003, pp. 77-79.

⁴⁰ Ivi, p. 78.

⁴¹ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull’indice*, traduzione di Francesca di Renzo, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 99 e p. 103.

⁴² Ivi, p. 101.

la presunta oggettività dell'elemento fotografico – che avrebbe come unico contenuto il proprio *ça-a-été* – si svelerebbe così come meccanismo di orientamento narrativo. Anzi: non equivarrebbe al *ça intrattabile*, né ai suoi indicatori di luogo e di persona, bensì al gesto stesso di affermare davanti al fruitore «cos'è ciò che viene mostrato», cioè di concordare⁴³ con esso su di una lettura imposta tramite didascalia⁴⁴ o – soprattutto – con l'atto dell'indicare. Questa lettura si tradurrebbe però non tanto – o meglio non solo – nel significato attribuito agli oggetti, bensì alla reazione che il fruitore, d'accordo col fotografo, dovrebbe avere,⁴⁵ risultando così pienamente compatibile con una definizione recentemente data da Giovenale di assertività come «pre-programmazione delle reazioni altrui».⁴⁶ Non un *effetto di verità*, insomma, bensì una *esclamazione di verità*, in cui il primato è ricoperto dalla necessaria segnalazione e non dal suo oggetto. Necessaria perché, come spiegato nel saggio, «la fotografia, per sé stessa, ci dice molto poco del “questo”. Molto poco che vada al di là del set e del costume. [...] Di quella titanica nozione di riferimento restano solo i piedi d'argilla, e della terra promessa da verità esagerate resta solo un'apparenza elegante ma vuota. [...] La fotografia non è *referenzialmente* così autosufficiente come avevamo immaginato».⁴⁷ E però, è anche vero che da questo «doppio del reale non si deduce il falso, bensì altro reale».⁴⁸ Dunque, se la natura tautologica della foto è un'espressione dell'assertività, questa, in virtù della sua frequente ostensione, può essere utilizzata da chi osserva per evidenziarne e comprenderne dall'interno i meccanismi, coerentemente con l'idea di critica interna postproduttiva di Bourriaud e di Broggi.⁴⁹ «Smascherato dalla gesticolazione istrionica delle dita accusatrici, non c'è più dubbio sul fatto che il noema preconizzato da Barthes obbedisca più a un'operazione di teatralità che alla referenza preconizzata in modo così tautologico»,⁵⁰ e pertanto la proposta di Fontcuberta è quella di utilizzare la fotografia come campo dello sforzo cognitivo del fruitore, chiamato a riattivare costantemente il *ça-a-été*, a superare l'assertività di cui è oggetto e a speculare sui referenti «anche a rischio»⁵¹ di sbagliarsi.

Come tradurre ciò in una pratica letteraria, ancor più se autoriale? Una possibilità – ma anche un'esca – è ancora una volta data da *Prosa in prosa*. Se la soggettività ostentata nei *Prati* di Andrea Inglese è giudicata volutamente provocatoria da Giovannetti in quanto antitetica al cambio di paradigma teorizzato nel volume di cui fa parte,⁵² ciò non

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 79.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 111.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 82.

⁴⁶ MARCO GIOVENALE, *9 notille a un'intervista*, «Slowforward», 31 ottobre 2025, <slowforward.net/2025/10/31/9-notille-a-un'intervista-differx-2025/> (u.c. 31.10.2025).

⁴⁷ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, cit., p. 111.

⁴⁸ *Ivi*, p. 103.

⁴⁹ Cfr. *infra*, nota 26.

⁵⁰ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, cit., p. 111.

⁵¹ *Ivi*, p. 113.

⁵² Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, cit., p. 6.

è per un semplice confronto con testi in cui l'Io è, invece, assente. Anche perché, come visto in precedenza, nello stesso apparato prefatorio è evidenziato il ruolo preminente del soggetto-*chercheur*. La differenza è nel diverso rapporto intrapreso col lettore, ovvero con le diverse strategie di tematizzazione dei meccanismi dell'assertivo. Per quanto possa capitare, ed è il caso «eccedente e procurato»⁵³ di Inglese, «che la messa in scena sia così ingenua, grossolana e finta che, invece di enfatizzare, quel che fa è problematizzare il valore probatorio della macchina fotografica»⁵⁴ ma anche della macchina da prosa in prosa – traslando un'espressione di Gabriele Frasca –, è ben più frequente che «per non perdere credibilità» si rendano «invisibili le condizioni di fabbricazione delle immagini».⁵⁵ In questo modo, il *cut-up* è utilizzato come *stile* dell'assertività non per le sue necessità autoriali, bensì per la sua capacità di emulare le pratiche del sistema politico-economico contro cui si pone tramite la negazione dei propri processi,⁵⁶ l'effettiva cancellazione di un soggetto visibile e l'apparente natura anideologica: tutte caratteristiche del *realismo capitalista* teorizzato da Fisher,⁵⁷ atte alla «trasformazione [...] del coinvolgimento attivo in spettatorialità»,⁵⁸ in «meccanismo tipico della fruizione televisiva»,⁵⁹ oggetto dell'assertivo, giustificando i timori *a posteriori* di Broggi. Anche perché, come detto, nell'ottica delle scritture di ricerca ogni sistema elabora una lingua che rafforza sé stesso, ancor più se «il linguaggio della realtà» – il *realismo*, appunto – «è ormai scollato da ogni sogno di referenza».⁶⁰ Ciò implica che la lingua del sistema neoliberista sia a tutti gli effetti quella della tautologia, intesa come presunzione di oggettivismo e tematizzazione di una referenza puramente rituale, oltre che sottilmente obbligata: la realtà è svincolata da ogni *altra* referenza, e così come nella teatralità fontcubertiana il lettore è in testi come quelli di *Avventure minime* invitato ad accorgersene, eseguendo in prima persona – e da *chercheur*, nonché *destructeur* – la «critica dell'esistente»⁶¹ che caratterizzerebbe una scrittura propriamente *destruens*.

Che sia questo il caso risulta evidente attraversando un importante studio sull'utilizzo della tautologia nella poesia postrema realizzato da Marco Villa per «Enthymema» nel 2020.⁶² Dall'analisi di un ampio *corpus* che comprende, tra gli altri, lo stesso *Prosa in prosa, Tecniche di basso livello* (2009) e *Senza paragone* (2013) di Gherardo Bortolotti, varie raccolte di Marco Giovenale, *La distrazione* (2008) e *Lettere alla Reinserzione Culturale del*

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, cit., p. 102.

⁵⁵ *Ivi*, p. 104.

⁵⁶ Ancora in ALESSANDRO BROGGI, *Noi, Tic*, Roma 2022, i testi prelevati sono programmaticamente «mai segnalati nel corpo del testo» (p. 109).

⁵⁷ Cfr. MARK FISHER, *Realismo capitalista*, traduzione di Valerio Mattioli, Nero, Roma 2018, pp. 31-32, 44-45, 51-53.

⁵⁸ *Ivi*, p. 31.

⁵⁹ ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit., p. 171.

⁶⁰ PAOLO GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche nella poesia*, cit., p. 13.

⁶¹ TOMMASO DI DIO e CARMEN GALLO (a cura di), *Nuovi anfibi/4. Alessandro Broggi*, cit., p. 33.

⁶² MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, cit., pp. 399-422.

Disoccupato (2013) di Andrea Inglese, nonché *Avventure minime*, emergono quindi due categorie di questa figura. La prima di esse, recuperando l'idea di tautologia come proposizione che «ci dice molto poco del “questo”», ovvero «priva di valore informativo»,⁶³ è definita tautologia *disforica*:

sentita innanzitutto come mancanza, abrasione di senso, [...] si ha una negazione della trascendenza, di qualsiasi significato che vada oltre la mera denotazione. La reazione del soggetto che riflette o percepisce è [...] una registrazione, tra il neutro – almeno apparentemente – e il disincantato, della mancanza di senso. Da un punto di vista implicazionale, le tautologie di questo primo gruppo possono essere interpretate così: 'A è A' significa in realtà 'A è *soltanto* A' o, per essere più precisi, 'A *non è più di* A'. L'enfasi è posta insomma su quello che potrebbe esserci (un significato ulteriore) e che invece è assente.⁶⁴

Questa «registrazione» ha però due prospettive diverse. Da un lato, coerentemente con quanto osservato in precedenza, la tautologia tematizza nell'ottica dell'assertività un divieto di semiosi, motivato dalla “ideologia dell'oggettività” del realismo capitalista che afferma il *ça-a-été-uniquement-ça*. In assenza di referenti ulteriori, diventa allora necessario affidarsi unicamente a quanto affermato dal testo, cedendogli ogni *agency* e vedendo sparire ogni sua altra implicazione, dai meccanismi di produzione materiale alle implicazioni sociali, economiche e politiche. All'interno di questa dimensione, il fruitore ideale è rappresentato come pienamente automatizzato,⁶⁵ dato che, come affermato da Broggi, «i meccanismi della società – che si tratti della pubblicità, della tv, delle riviste dedicate al modo di vivere ecc. – sembrano tutti voler attirare la nostra attenzione senza sosta, intimandoci di agire [...] senza che la nostra volontà cosciente entri in gioco». ⁶⁶ Dunque, «per quanto [...] la conoscenza vera e propria sfugga, il riconoscimento delle manifestazioni fenomeniche permette di muoversi a colpo sicuro». ⁶⁷ Questa tematizzazione è alla base del punto di partenza del percorso *destruens* poi confluito in *Avventure minime – Quaderni aperti* (2007) –, a cui appartiene uno dei suoi testi più citati:

⁶³ Ivi, p. 400.

⁶⁴ Ivi, pp. 401-402.

⁶⁵ Cfr. *infra*, nota 59. Cfr. anche, a riguardo, anche la riflessione di Moliterni circa *Quello che si vede* (2006) di Andrea Inglese: «In un regime di «post-realtà», Inglese sembra suggerirci che si può essere ciechi e registrare l'inoperosità della percezione (e della conoscenza tout court), anche se immersi nel fitto di colori e di immagini incalzanti, protetti dal nitore del «già noto»: «(e questa cecità si riempie / e si ripetono i colpi / mentre chi è colpito sta fermo – / il quadro della vita è così nitido, / così ben riconosciuto, che la vista / esausta ne sanguina)» (9, p. 18). Ovvero nella rassicurante stasi del «sempre-uguale» come obolo pagato per garantirsi una lubrica indifferenza nei confronti della tragica materialità del reale, cronaca o Storia» (FABIO MOLITERNI, *La poesia (e la prosa) di Andrea Inglese*, in ID., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 183).

⁶⁶ TOMMASO DI DIO e CARMEN GALLO (a cura di), *Nuovi anfibi/4. Alessandro Broggi*, cit., p. 29.

⁶⁷ MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, cit., p. 405.

I.

I caroselli girano, e noi continuiamo a vedere immagini che non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni. Se un sentiero battuto passa attraverso una pozza di fango, procedi attraverso il fango: camminare intorno ai bordi aumenterebbe le dimensioni della pozza. Scelgo una donna. La prima volta che la noto, non ha nulla da aggiungere. Il tempo passa.

II.

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

III.

Lucidamente aver continuato. Esterno giorno. La trovo che passeggia... lei piace, succede: sa cosa penso. La sua posizione non ha scopi immediati, altrimenti un'esperienza. Un'ipotesi. (Nel frattempo ha continuato a camminare...)⁶⁸

Come osservato da Umberto Fiori, il fulcro di questa operazione è la sottrazione dell'oggetto rappresentato «allo strangolo del *plot*»⁶⁹ elidendo qualunque forma di contesto e ingigantendone, invece, gli elementi *intrattabili*. «Il lettore viene posto di fronte a una situazione [...], cerca di metterla a fuoco attraverso gli scarsi indizi forniti dal testo»⁷⁰ ma, essendo questi indizi riducibili alla sola reiterazione del *ça-a-été*, è costretto a scoprire «che qui non c'è intreccio né scioglimento, non c'è capo né coda»⁷¹ e ad accettare acriticamente la rappresentazione indicata dal testo («immagini che | non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni»), ovvero la sua natura globalmente tautologica. La «lei» di una poesia di questo tipo «non ha nulla da aggiungere» se sé stessa, insomma, e difatti «la sua posizione non ha scopi immediati»: «altrimenti un'esperienza. Un'ipotesi», dimostrando come fin dal titolo – *Ipotesi*, appunto – venga platealmente frustrato qualsiasi tentativo, interno o esterno alla pagina, di fruizione attiva e di rimando a referenti ulteriori. Chi dice Io e chi legge, però, nonostante meccanismi così vincolanti, hanno ancora la consapevolezza di un «altrimenti».

Diversa è la situazione all'altro capo di questo percorso. Se, come detto, il fatto che «il linguaggio della realtà» sia «ormai scollato da ogni sogno di referenza» altro non è se non un risvolto del *there is no alternative* neoliberalista, alla possibilità d'ipotesi dei

⁶⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Ipotesi*, in ID., *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014, p. 14.

⁶⁹ UMBERTO FIORI, prefazione ad ALESSANDRO BROGGI, *Quaderni aperti*, in A.A. V.V., *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 14.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Quaderni aperti fa da contraltare il *Senza utopia* di Servizio di realtà, a questo punto pienamente intendibile come servizio di *realismo*:

Imprevedibili rimbalzi trarranno forza come processi di purificazione planetaria. Sfrenate manipolazioni delle loro attrattive si svolgeranno in assenza. Non esisteranno livelli di riferimento. Rappresentazioni astratte dell'abbondanza inghiottiranno immagini e confessioni. Come se nulla fosse convincente al di fuori di un'assoluta assenza di dettagli. Un'infedeltà parallela sostituirà la gerarchia con l'accumulo. Ne saranno prova i registri emotivi chiamati in causa. Una trama opportunistica di interessi acquisiti trarrà ispirazione da dati spremuti fino all'ultima goccia di senso. Un parossismo di prosperità prosciugherà e verrà in cambio prosciugato. Una grande utopia potenziale sarà diventata un congegno organizzativo, un residuo. Forse sarà solo un offensivo scherzo dell'evoluzione. Ampie distese di reticenza monumentale fronteggeranno le attrezzature del nuovo in un'inquieta situazione di stallo. La soglia infinita dell' esporre renderà la loro voluta serietà istantaneamente sfuggente. Un destino manifesto soddisferà l'impulso a sbarazzarsi di ogni sorpresa. Legalità deboli coesisteranno in rapporti flessibili. Le loro insegne saranno sgargianti ma non memorabili. Il dominio di un ordine finito simulato sopravvivrà nella tensione verso la radicale indeterminatezza. Una tautologia senza crepe sarà, dopo tutto, la sua stessa ragion d'essere. La stabilità del clima sarà una sanzione definitiva.⁷²

Scompare qui qualsiasi riferimento soggettivo, a vantaggio di un utilizzo oltranzistico del futuro semplice che caratterizza in maniera esclusiva l'intera sezione:⁷³ la *topia* rappresentata – lontana dal risultare fittizia o ipotetica, data l'assenza del presente e del condizionale – è a ben vedere data come unica e vincolante possibilità. Non, però, come distopia, né naturalmente come utopia, essendo entrambe «l'altro per eccellenza rispetto all'esistente attuale» e «il trascendente qui subito negato».⁷⁴ Non si tratta nemmeno, quindi, di negazione dell'utopia – dato che ciò presupporrebbe il suo referente antitetico, il suo «altrimenti» –, bensì di sua rimozione. La sua natura, come prevedibile e proprio in virtù del suo essere «definitiva» *only alternative*, è quella di *tautopia* senza più «livelli di riferimento» così come per gli imprecisati «loro» di cui si parla, il soggetto mai inteso a cui si dovrebbe riferire il nome del predicato «offensivo scherzo», l'aggettivo possessivo di una «ragion d'essere» senza possessore. «Senza crepe» perché, in quanto «vera

⁷² ALESSANDRO BROGGI, *Senza utopia*, in ID., *Avventure minime*, cit., p. 55.

⁷³ Cfr. CLAUDIA CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 47.

⁷⁴ MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, cit., p. 405.

per definizione»,⁷⁵ in grado di assumere credibilità e stabilità grazie al solo suo reiterarsi. Ma la tematizzazione di questa «completa neutralizzazione semantica»⁷⁶ e dei suoi meccanismi linguistici non è il solo orizzonte di senso presente. Se la *tautopia* del «senza utopia» è giudicabile come «inquietante situazione di stallo» è proprio perché, in ottica postproduttiva e così come in *Quaderni aperti*, ad essere rappresentati in Broggi sono sia i meccanismi di produzione che quelli di fruizione.

3. E VOI SIETE IO, SI SA

Riprendendo Barthes, anche Fontcuberta concorda con l'idea che nell'osservazione di una foto «certificare una presenza passata implica certificare un'assenza attuale, e, al ruolo fondamentale di certificazione di presenze assenti [...] è sempre sottesa l'attestazione della morte».⁷⁷ La differenza, semmai, risulta dal grado di mimesi attribuito al *medium*, che nel caso del filosofo francese porta a rimpiangere l'«assenza attuale» di quanto rappresentato, mentre in quello del critico catalano a interrogarsi su quella della referenza in sé. A parità di oggetto tautologico, allora, la consapevolezza di un «altrimenti» costituito da esperienze attive e ipotesi implica a sua volta l'evidenza, dimostrata dall'effettivo funzionamento assertivo del testo come della foto, di un'attuale assenza di alternative: l'«attestazione della morte» della semiosi di cui il lettore prende cognizione, con tutte le sue conseguenze politiche. Oltrepassato questo momento, ciò che resta non è che l'adozione di un tempo del superamento dell'assenza – il futuro – dal punto di vista della produzione e, dal punto di vista della fruizione, l'inquietudine per «ciò che *non è più*»⁷⁸ intesa come coincidenza – causata dalle condizioni storiche – tra necessità e impossibilità di un'idea di futuro, nonché come sentimento di spossante frustrazione che deriva da ciò e dalla conseguente mancanza di *agency*. In poche parole, l'*hauntology* «figura dello spettro [...] che [...] non può essere pienamente presente»⁷⁹ – attestazione di morte, quindi – e che Fisher teorizza come conseguenza diretta del realismo capitalista. Va però notato che in *Servizio di realtà* Broggi non parla di inquietudine per il rimosso, bensì inserisce questa in un contesto altrimenti del tutto volto alla rappresentazione dell'atto di rimozione.

Prima di interrogarsi sul perché di questo paradosso, sarà necessario ricordare che la tautologia disforica – e cioè la raffigurazione di questa erosione – non è l'unica rintracciata da Villa. Ad essa si aggiunge la cosiddetta tautologia *euforica*, definita come «affermazione piena del senso della cosa, dove la mancanza di trascendenza è ugualmente

⁷⁵ Ivi, p. 400.

⁷⁶ Ivi, p. 405.

⁷⁷ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, cit., p. 100.

⁷⁸ MARK FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, traduzione di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma 2019, p. 26.

⁷⁹ *Ibidem*.

percepita, ma viene accolta con tonalità emotive per lo più euforiche. Tale mancanza non è vissuta come impoverimento; piuttosto come qualcosa di liberatorio»,⁸⁰ come nel caso di *Esempi* (1992) di Fiori. Apparentemente antitetica a quella disforica, a un'analisi più profonda questa forma di tautologia dimostra presupposti fondamentalmente analoghi, e cioè il problema dell'*agency* di un Io contro un'imposizione semiotica esterna. Ciò che cambia è la prospettiva: nell'ambito della disforia all'Io verrebbe negata l'affermazione di una trascendenza, mentre in quello dell'euforia l'Io – con una differenza rispetto a quello «impresentabile»⁸¹ di Prati – negherebbe a sua volta l'imposizione assertiva altrui. In testi come *La distrazione* di Inglese, più vicini – come evidente dal titolo – al punto di vista del fruitore, tale negazione può quindi apparire come effettivamente liberatoria,⁸² ma già ne *Il paziente crede di essere* (2016) di Giovenale, dove invece sono raffigurati atti pratici di lavoro culturale – come spesso nella sua produzione –,⁸³ è problematizzata la natura ultra-soggettiva di una simile postura.⁸⁴ Pur restando nell'ottica iniziale di una prassi d'autore, è evidente come ciò aiuti a tracciare una differenza sostanziale con l'idea di ricerca della Neoavanguardia: «la tautologia di un piccolo mondo la cui impermeabilità nei confronti dell'esterno è perfettamente riflessa dall'autismo esibizionistico dei propri membri interni»⁸⁵ – che avrebbero abolito la lettura altrui a vantaggio dell'affermazione della propria scrittura – non sarebbe che il riflesso della «presa della parola»⁸⁶ favorita da operazioni come quelle balestriniane o spatoliane,⁸⁷ per cui il «nuovo pubblico della poesia» non risulterebbe «un pubblico di lettori ma di ascoltatori impazienti e inquieti che avrebbero voluto salire [...] sul palco».⁸⁸ Ma se, come detto, la rimozione del referente di oggetti disforicamente tautologici come la fotografia o certe pagine di *Avventure minime* è decostruibile secondo Fontcuberta come punto di partenza per un nuovo protagonismo del fruitore, ciò non può avvenire recuperando i medesimi strumenti di «crescente autoreferenzialità»⁸⁹ assertiva che hanno portato alla sua passivizzazione. In

⁸⁰ MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, cit., p. 407.

⁸¹ *Infra*, nota 52.

⁸² Cfr., ad esempio, ANDREA INGLESSE, *La distrazione*, Sossella, Roma 2008, p. 85: «l'acqua cola, la piscia è piscia, il muco muco, | lo sperma sperma: tutto è per poco tempo | vicinissimo, senza mistero, senza maschera | di scopo».

⁸³ Cfr., per una dimostrazione più recente, MARCO GIOVENALE, *Oggettistica*, Tic, Roma 2024, pp. 11, 67-79.

⁸⁴ Cfr., ad esempio, ID., *Periodi in cui*, in ID., *Il paziente crede di essere*, Gorilla Sapiens, Roma 2016, pp. 109-113.

⁸⁵ MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, cit., p. 413.

⁸⁶ Cfr., relativamente a MICHEL DE CERTEAU, *La presa della parola*, a cura di Giancarlo Gaeta, Edizioni dell'asino, Roma 2020, TOMMASO DI DIO, *La grande deriva 1971-1979*, in ID., *Poesie dell'Italia contemporanea*, il Saggiatore, Milano 2023, pp. 40-41.

⁸⁷ Cfr. *infra*, nota 12.

⁸⁸ ALFONSO BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio*, in ALFONSO BERARDINELLI e FRANCO CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia*, nuova edizione, Castelvichi, Roma 2015, p. 38.

⁸⁹ *Ibidem*.

questo senso i due tipi di tautologia sono senz'altro «il risvolto di una stessa medaglia»,⁹⁰ ma anche nella misura in cui l'appiattimento sulla mimesi dei processi produttivi e la contro-asserzione corrono parimenti il rischio di ricadere «negli stessi problemi di un testo lirico».⁹¹

La salvaguardia offerta dal metodo bourriaudiano adottato da Broggi, allora, è quella di rappresentare contemporaneamente i punti di vista di produzione e fruizione: testi come *Senza utopia* non si limitano a dichiarare lo stato di malessere del soggetto senza interrogarsi sul suo contesto, né a porre quest'ultimo come dato *intrattabile*. Tentano, invece, di dimostrare *in fieri* la dialettica attiva tra i due elementi, avvicinandosi di fatto a uno stile della ricezione.⁹² L'«inquieta situazione di stallo» è quindi tale non perché così percepita da un Io interno – del tutto assente –, né perché riferibile a un oggetto concreto – mai specificato –, bensì perché come tale percepita, nella sua effettiva struttura linguistica, da chi legge, conferendogli così uno strumento di giudizio. In quest'ottica, la *postproduzione* equivarrebbe, più che al *cut-up*, alla reazione *a posteriori* davanti al materiale montato: sembra di questo avviso anche la già citata Marilina Ciaco, che ipotizza pertanto l'inserimento del concetto di *dispositivo* nell'armamentario critico relativo alle scritture di ricerca.⁹³ L'accezione di dispositivo a cui la studiosa fa riferimento non è però quella mutuata da Foucault di «stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux»,⁹⁴ bensì quella formulata dal critico Christophe Hanna, riprendendo Claude Lévi-Strauss. Difatti, secondo l'antropologo francese, questo concetto sarebbe da mettersi in relazione

alla pratica del «bricolage» [...], vale a dire una particolare forma di «reazione tecnica» sorta in risposta all'esigenza di risoluzione di un problema materiale, il quale innesci una serie di processi di recupero di elementi già utilizzati che vengono all'occasione «montati». Hanna osserva che, anziché sui meccanismi di soggettivazione e dominazione storica, questa seconda accezione antropologica sembra porre l'accento, piuttosto, su «delle procedure tradizionali e collettive destinate a rispondere localmente a dei bisogni puntuali».⁹⁵

⁹⁰ Cfr. *infra*, nota 20.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. ALESSANDRO BROGGI, *Da "Postproduction"/Nicolas Bourriaud. 2004*, cit.: «La questione artistica non si pone più nei termini di un "Che fare di nuovo?", ma piuttosto di "Cosa fare con quello che ci ritroviamo?". In altre parole, come possiamo fare per produrre singolarità e significato a cominciare da questa massa caotica di oggetti, nomi e riferimenti che costituiscono il nostro quotidiano?». Cfr., inoltre, WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, traduzione di Rodolfo Granafè, il Mulino, Bologna 1987, pp. 249-250.

⁹³ Cfr. MARILINA CIACO, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, cit., p. 284.

⁹⁴ MICHEL FOUCAULT, *Dits et Ecrits vol. II, 1976-1979*, Gallimard, Paris 1994, pp. 299-300.

⁹⁵ MARILINA CIACO, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, cit., p. 285. Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 17 e ss.; nonché CRISTOPHE HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris 2010, pp. 13-14.

È questa risposta tecnica collettiva a bisogni puntuali che disambigua definitivamente l'idea di montaggio, e dunque di ricerca, in Broggi. Una definizione ampiamente utilizzata per tutta l'area di *Prosa in prosa* è, come noto, quella di *testo poetico installativo*,⁹⁶ e cioè, secondo le dichiarazioni di Giovenale e Bortolotti, «quell'oggetto che può darsi (ed emettere senso) indifferentemente dalla presenza del suo ideatore» e che richiede al suo pubblico «una fruizione, un'esperienza (distaccata, come lettura/esplorazione della sua articolazione; o partecipe – ma nei termini decisi da chi esperisce, non da chi esprime)».⁹⁷ Al netto del ritorno della categoria *reader-oriented* di esperienza già osservata in *Ipotesi*, la rimodulazione degli elementi di recupero – e cioè dei testi – davanti a una crisi immediata come quella della semiosi è precisamente la fruizione *etica* richiesta al lettore di ricerca: lo «sforzo cognitivo» al tempo stesso d'analisi e di rivoluzione dei procedimenti cui si è esposti, possibile grazie all'educazione della critica interna. La «riconoscibilità, all'interno di questi testi, di un soggetto linguistico-cognitivo non autobiografico, di un discorso epidittico (volto ad esprimere dei giudizi sul mondo) e di una componente rituale, coadiuvata dall'allestimento di un involucro macrotestuale piuttosto coeso»⁹⁸ di cui fa menzione Ciaco è così un insieme di rappresentazioni del rapporto col testo, di elementi esterni. L'Io e il discorso epidittico – ovverosia il meccanismo di produzione e quello di fruizione – sono a suo monte e valle, ed è la dialettica tra loro a generare un rituale. Questo rituale può poi assumere una componente collettiva – e, in termini broggiani, *construens* – nel momento in cui davanti a tali meccanismi di produzione prima denunciati l'Io-produttore si ponga infine dalla parte del pubblico nella produzione dialettica, ovvero lo «strumento di nuove ipotesi»⁹⁹ bourriaudiano. Ma *pars destruens* e *construens*, cognizione della crisi e reazione tecnica, non sono che momenti necessari dello stesso processo: è solo dall'attraversamento della prima – e per ricerca attiva del lettore – che si rendono possibili esperienze come quelle degli ultimi libri di Broggi. È il caso di *Idillio* (2024), *flip book* che, in quanto tale, assume forma concreta e fruibile unicamente nell'atto della manipolazione autonoma degli elementi disposti dall'autore in «un lavoro [...] su di sé, [...] anche per il lettore».¹⁰⁰ È – ovviamente – anche il caso macroscopico di *Noi* (2022), ma non per semplice adozione della prima persona plurale, bensì per la specifica natura di quest'ultima. In «un unicum nell'opera, che ne dichiara in apertura la

⁹⁶ Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017, pp. 37- 58.

⁹⁷ GHERARDO BORTOLOTTI e MARCO GIOVENALE, *Tre paragrafi*, «Gamm», 16 luglio 2006, <gamm.org/2006/07/16/tre-paragrafi-gbortolotti-mgiovenale/> (u.c. 29.10.2025).

⁹⁸ MARILINA CIACO, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, cit., p. 275.

⁹⁹ Cfr. *infra*, nota 26.

¹⁰⁰ MARIANGELA GUATTERI, *Idillio*, «l'immagine della vita stessa», «Le parole e le cose», 6 dicembre 2024, <leparoleele cose.it/i-vari-modi-di-leggere-idillio-il-nuovo-libro-di-alessandro-broggi/> (u.c. 29.10.2025).

peculiare situazione enunciativa»,¹⁰¹ è subito possibile leggere che «Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania ci svegliamo»:¹⁰² una parafrasi credibile è senz'altro lo scioglimento in «*ci svegliamo in quanto somma dei personaggi di Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania*»; tuttavia, se «c'è poi da domandarsi se la scelta di un'istanza enunciativa alla I persona plurale sia anche una sorta di richiamo-appello per il lettore e punti a solleccitarlo in quanto membro» e al contempo «un viaggio attraverso le produzioni enunciative di un'autorialità»,¹⁰³ l'idea di ricerca finora tracciata richiama a un'alternativa. Facendo partecipare a questo rito collettivo anche l'Io – indifferentemente produttore e fruitore –¹⁰⁴, una seconda parafrasi possibile è proprio «*[Io, esterno al testo,] Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania ci svegliamo*». Solo in questo momento, e proprio poiché «abbiamo provato a intercettare i momenti non decisivi, l'inazione, quello che sta per verificarsi o che è già inavvertitamente accaduto [...], a esplicitare»,¹⁰⁵ è realizzabile il tentativo delle «narrazioni alternative» di *Postproduction*, di «cimentarci» con un «romanzo» che «inizia»¹⁰⁶ pur se nelle imperfezioni di chi è disabituato alla propria *agency* e «a volte – si direbbe – sorpreso persino delle proprie azioni». ¹⁰⁷ E però, se «non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando»,¹⁰⁸ è perché – come conclude Fontcuberta nel suo ragionamento contro assertività e tautologia – «le teorie e la verità, in definitiva, si propongono più come una ricerca che come una meta. Una ricerca che non trova la verità, perché la verità non la troviamo: la costruiamo. La costruiamo a metà». ¹⁰⁹

¹⁰¹ DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi* (“Noi” 1-4), «Giornale di storia della lingua italiana», III, 1, giugno 2024, p. 125.

¹⁰² ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 11.

¹⁰³ LORENZO MARI e GIANLUCA RIZZO (a cura di), *Poesia, prima persona plurale/13: Chiara De Caprio*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, <leparoleelecole.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/> (u.c. 29.10.2025).

¹⁰⁴ In quest'ottica, si faccia caso anche solo nel passo citato (ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., pp. 11-12) al ricorso costante al campo semantico del lavoro intellettuale: «romanzo», «inediti», «scriviamo».

¹⁰⁵ *Ibidem*. Ma, in generale, cfr. *infra*, note 68 e 72 relativamente al seguente passaggio di ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., pp. 11-12: «la giostra delle differenze ci forniva un orizzonte ritenuto definitivo».

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi* (“Noi” 1-4), cit., p. 128. Allo stesso modo di *infra*, nota 104, è da sottolineare la tematizzazione dell'«inedita» possibilità di scelta: «non siamo più vincolati», «abbiamo preferito dare libero sfogo», «errori inediti diventano ora accessibili», «sarà difficile e molteplice, piena di contraddizioni», «ci siamo indirizzati lungo le possibilità di scelta» (ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., pp. 11-12).

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, cit., p. 130.

BIBLIOGRAFIA

- NANNI BALESTRINI, *Poesie complete*, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, Vol. II, DeriveApprodi, Roma 2016.
- ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, traduzione di Giuseppe Bartolucci *et alii*, Einaudi, Torino 1982.
- ID., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 2003.
- WALTER BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Vol. VI, Einaudi, Torino 2004.
- ALFONSO BERARDINELLI e FRANCO CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia*, nuova edizione, Castelvechi, Roma 2015.
- GHERARDO BORTOLOTTI e MARCO GIOVENALE, *Tre paragrafi*, «Gamm», 16 luglio 2006, <gamm.org/2006/07/16/tre-paragrafi-gbortolotti-mgiovenale/> (u.c. 29.10.2025).
- NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, traduzione di Gianni Romano, Postmedia Books, Milano 2005.
- ALESSANDRO BROGGI, *Da "Postproduction"/Nicolas Bourriaud. 2004*, «Gamm», 29 marzo 2007, <gamm.org/2007/03/29/da-postproduction-nicolas-bourriaud-2004/> (u.c. 29.10.2025).
- ID., *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014.
- ID., *Noi*, Tic, Roma 2022.
- ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2020.
- MARILINA CIACO, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, «Configurazioni», 1, 2022, pp. 270-296.
- DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi ("Noi" 1-4)*, «Giornale di storia della lingua italiana», III, 1, giugno 2024, pp. 121-132.
- CLAUDIA CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, «L'Ulisse», 17, 2014, pp. 13-50.
- MICHEL DE CERTEAU, *La presa della parola*, a cura di Giancarlo Gaeta, Edizioni dell'asino, Roma 2020.
- TOMMASO DI DIO e CARMEN GALLO (a cura di), *Nuovi anfi/4. Alessandro Broggi*, «Atelier», 75, 2014, pp. 28-38.
- TOMMASO DI DIO, *Poesie dell'Italia contemporanea*, il Saggiatore, Milano 2023.
- UMBERTO ECO, *La generazione di Nettuno*, in A.A. V.V., *Gruppo 63*, Bompiani, Milano 2013, pp. 10-22.
- SILVIA FANTINI, *Il discorso metatestuale nella "poesia lineare" di Adriano Spatola*, «il verri», 70, 2019, pp. 44-66.
- UMBERTO FIORI, prefazione ad ALESSANDRO BROGGI, *Quaderni aperti*, in A.A. V.V., *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 13-17.
- MARK FISHER, *Realismo capitalista*, traduzione di Valerio Mattioli, Nero, Roma 2018.
- ID., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, traduzione di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma 2019.
- MICHEL FOCAULT, *Dits et Ecrits vol. II, 1976-1979*, Gallimard, Paris 1994.

- JOAN FONTCUBERTA, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, traduzione di Francesca di Renzo, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- PAOLO GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017.
- ID., *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche nella poesia*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, pp. 13-20.
- ID., *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, in A.A. V.V., *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, pp. 5-10.
- ID., *Prosa in prosa e dintorni. Otto scritti militanti, 2009-2021*, Biblion, Milano 2023.
- MARCO GIOVENALE, *Cambio di paradigma*, «Gamm», 10 febbraio 2011, <gamm.org/2011/02/10/cambio-di-paradigma/> (u.c. 29.10.2025).
- ID., *Il paziente crede di essere*, Gorilla Sapiens, Roma 2016.
- ID., *Date e dati su «ricerca», «scrittura di ricerca», «ricerca letteraria», «il verri»*, 75, 2021, pp. 110-124.
- ID., *Oggettistica*, Tic, Roma 2024.
- ID., *9 notille a un'intervista*, «Slowforward», 31 ottobre 2025, <slowforward.net/2025/10/31/9-notille-a-unintervista-differx-2025/> (u.c. 31.10.2025).
- JEAN-MARIE GLEIZE, introduzione a FRANCIS PONGE, *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, a cura e in traduzione di Michele Zaffarano, Tiellesi, Colorno 2013.
- ID., *Il senso delle parole*, traduzione di Michele Zaffarano, «Gamm», 3 novembre 2016, <gamm.org/2016/11/03/il-senso-delle-parole-jean-marie-gleize-2016> (u.c. 29.10.2025).
- MARIANGELA GUATTERI, *Idillio, «l'immagine della vita stessa»*, «Le parole e le cose», 6 dicembre 2024, <leparoleelecose.it/i-vari-modi-di-leggere-idillio-il-nuovo-libro-di-alessandro-broggi/> (u.c. 29.10.2025).
- CRISTOPHE HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris 2010.
- ANDREA INGLESE, *La distrazione*, Sossella, Roma 2008.
- WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, traduzione di Rodolfo Granafè, il Mulino, Bologna 1987.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, pp. 165-173.
- LORENZO MARI e GIANLUCA RIZZO (a cura di), *Poesia, prima persona plurale/13: Chiara De Caprio*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, <leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/> (u.c. 29.10.2025).
- FABIO MOLITERNI, *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet, Macerata 2021.
- RON SILLIMAN, *La frase nuova*, traduzione di Gherardo Bortolotti, «L'Ulisse», 13, 2012, pp. 21-42.
- ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978.
- GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia*, Mimesis, Milano 2021.
- EAD., *L'antologia «ristretta»: poesie per gli anni Duemila*, «Configurazioni», 2, 2023, pp. 110-127.
- MARCO VILLA, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 399-422.

ELIO VITTORINI, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961, pp. 13-20.

PAOLO ZUBLENA, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, «L'Ulisse», 13, 2012, pp. 43-47.



Share alike 4.0 International License