

UN MONDO NON DESCRIPTO.
NOTE LINGUISTICHE SU *Sì* DI ALESSANDRO BROGGI

Chiara De Caprio

Università di Napoli Federico II

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8729-7980>

ABSTRACT IT

Il contributo descrive talune strategie sintattiche e retorico testuali ricorrenti nelle prose di *Sì* di Alessandro Broggi; in particolare è messo a fuoco il gioco tra figure della ripetizione, tendenza alla simmetria e variazione tenendo conto del rapporto fra livello sintattico, livello informativo e dimensione testuale. In questa prospettiva è stato privilegiato il close reading di un insieme selezionato di prose e di sequenze che, nel loro complesso, permettono di rendere conto sia dell'alternanza tra ripetizione e variazione, sia delle diverse configurazioni sintattiche e retoriche.

PAROLE CHIAVE

Figure della Ripetizione; Strategie sintattiche e retoriche; Poesia e prosa; Alessandro Broggi; Poesia italiana ultra-contemporanea.

TITLE

An Undescribed world. Linguistic Notes on *Sì* by Alessandro Broggi

ABSTRACT ENG

This paper examines recurring syntactic and rhetorical strategies in *Sì* by Alessandro Broggi. Particular attention is devoted to the interplay between figures of repetition, tendencies toward symmetry, and variation, considered in relation to the interaction among the syntactic level, the informational level, and the textual dimension. From this perspective, the study privileges close reading of a selected corpus of *prose* and textual sequences which, taken together, allow for an account of both the alternation between repetition and variation and the diverse syntactic and rhetorical configurations that emerge.

KEYWORDS

Figures Of Repetition; Rhetorical and Syntactic Strategies; Poetry and Prose; Alessandro Broggi; Ultra-contemporary Italian poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Chiara De Caprio è professoressa ordinaria di Linguistica Italiana e Storia della Lingua Italiana presso l'Università di Napoli Federico II. Si è occupata di linguaggi storiografici, politici e amministrativi tra Medioevo e prima Età moderna, di scritture legate alle catastrofi naturali, e ha dedicato studi alla letteratura italiana contemporanea, con particolare interesse per Italo Calvino narratore e saggista e per la poesia ultra-contemporanea.

Dove sei, Maurizio? Che cosa accade adesso?
(A. Broggi, *Sì*, 30, p. 92)

1. PREMESSA

Sai quello che stai dicendo, Maurizio? Puoi esprimerti in maniera da riuscire a comunicare ciò che intendi affermare? Hai detto qualcosa a lungo dimenticato, hai alterato le tue pulsazioni, la pressione sanguigna, trattieni il fiato o respiri normalmente?

E lei che cos'ha risposto? Ti sei accorto che sorridi? (12, p. 66)

«Cadenze ottative, cadenze e scansioni. Sembianze e assetti, manovre, incidenze, compaginazioni. Prospezioni, addentramenti, designazioni... La contabilità di convalescenze, adagi, capezzali – fattezze posticce e svolgimenti, formattazioni e loquele, allacciamenti, formulazioni, tramezzi, staffette, stazionamenti, freghi e ripercussioni. Portati, traversie, proponimenti, convocazioni e fallimenti; criteri, inerenze, composizioni, facimenti, e tutto il resto che sopravviene... Girandole, gestazioni, consunzioni. Smerigli e trafigture. Innesti, interludi, frammissioni. Contraccambi, coloriture, collimazioni...» (39, p. 45)

Iniziare estrapolando da *Sì* queste due sequenze consente di dare conto dello stimolante spaesamento che può produrre il macrotesto di prose pubblicato da Alessandro Broggi, nel giugno del 2024, nella collana *UltraChapBooks* di Tic Edizioni:¹ si tratta del secondo tassello di quella che Broggi stesso ha definito una *trilogia* «a suo modo» *construens* (di cui fanno parte *Noi*, Tic Edizioni, 1^a ed. 2021, 2^a ed. rivista dall'autore 2022, e *Idillio*, Arcipelago Itaca, 2024), che si pone in antitesi rispetto all'«obiettivo» *destruens* che, invece, ispirava *coffee-table book* (Transeuropa, 2011), *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) e *Protocolli* (Benway Series, 2014).²

Le pagine che seguono hanno beneficiato di numerose occasioni di dialogo con studiose e studiosi di diversa formazione, in occasione di presentazioni, convegni e seminari: fra queste occasioni tengo a ricordare un seminario sulla testualità a Basilea cui, a sorpresa, intervenne in collegamento Alessandro Broggi. Sono molto grata a Michele Zaffarano per aver *in molteplici modi* incoraggiato e sostenuto il mio lavoro sulle scritture in prosa, anche in occasione di un bell'incontro milanese con Alessandro, nel maggio del 2023.

¹ Fornisco alcune informazioni sul modo in cui riporto le citazioni tratte da ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, Tic Edizioni, Roma 2024: quando sono citate intere prose e sequenze si rispettano gli acapo; nelle citazioni in corpo minore si mantengono gli apici doppi e alti (o virgolette inglesi) e le virgolette doppie e basse (o caporali), che – come si dirà più diffusamente nelle prossime pagine – sono adoperati dall'autore come segni di dialogicità secondaria. Il termine *sequenza* è utilizzato solo per le porzioni di testo individuate dagli acapo e poste fra due acapo (indipendentemente dalla loro lunghezza), mentre i termini *blocco* (*testuale*), *brano* e *passo* si riferiscono a porzioni di testo più piccole delle sequenze, ovvero interne alle sequenze. Per ogni citazione si fornisce, fra parentesi tonde, il numero della prosa seguito dal rinvio alla pagina. È mia l'enfasi data a parole e pericopi con corsivo, grassetto, maiuscolo, sottolineato.

² Si veda, a questo riguardo, il post Facebook di Broggi, datato al 15 ottobre 2024 e fissato in alto sulla sua bacheca (da cui sono tratte le due brevi citazioni messe a testo): «Con la recente

Per comprendere il funzionamento di *Sì*, è utile guardare più da vicino le due prose poste in apertura. Nella breve prosa (12) occorre il nome *Maurizio*, già comparso in *Noi*: al quale in questo macrotesto si aggiungono quelli di *Humbert (Kees)*, *Melania (Terrani)*, *Rebeca (Retz)*.³ Ancor più che in *Noi*, sono, questi quattro, «nomi-segnaposto».⁴ intorno ai quali si coagulano azioni e incontri affettivo-sentimentali, lacerti di pensieri e dialoghi, senza che si possa, però, individuare una direzione verso cui tendono le micro-situazioni e gli scambi comunicativi, e senza che vi sia una riconoscibile evoluzione di quanto accade. La mancanza di un ordine causale e di un lineare crescendo narrativo è anche effetto del fatto che l'ordinamento delle prose volutamente mette in crisi il principio della sequenzialità temporale:⁵ dunque, se esistono accadimenti e narratività in *Sì*, essi sono *altri* e si pongono non tanto sul piano dei *fatti* e del *post hoc ergo propter hoc*, ma della capacità di accogliere il flusso esperienziale, restare aperti al “qui e ora”, adottare la prospettiva (etica e politica) di dire *sì* alla vita: «È possibile solo dire sì, il no non è più concepibile:

pubblicazione di *Idillio* si chiude la serie di cui fanno parte anche *Noi* e *Sì*, una trilogia a suo modo “construens” – seppure (oppure tale proprio perché posta) al di là della tradizionale nozione di soggettività – nella quale ho cercato di riprendere a interrogarmi su alcune possibilità di senso; laddove la precedente trilogia (*Coffee-table book*, *Avventure minime* e *Protocolli*) si poneva l’obiettivo “destruens” di mettere alla berlina, o per lo meno di ostendere, l’inautenticità di certi stereotipi e strategie linguistico-comunicative che nella società dei media e dei consumi ci formano come soggetti. Questo, in due tempi, è stato finora il mio percorso di ricerca e di scrittura; non so se mi sarà possibile scrivere nuovi libri: questo è quanto» (<www.facebook.com/alessandro.broggi.58>, u.c. 22.10.2025).

³ Questi i luoghi in cui occorrono i quattro nomi: Humbert Kees, 31, p. 32; 11, p. 73; 17, p. 77; 18, p. 78; 20, p. 80; 21, p. 81; 23, p. 83; Maurizio, 32, p. 34; 1, p. 51; 4, p. 56; 12, p. 66; 13, p. 67; 15, p. 73; 21, p. 81; 22, p. 82; 23, p. 83; 24, p. 84; 30, pp. 91-92; Melania Terrani, 45, p. 19; 24, p. 84; 25, p. 86; 27, p. 88; 30, p. 91; Rebeca Retz, 45, p. 19; 9, p. 63; 10, p. 64; 19, p. 79. Un esplicito rimando intertestuale fra *Sì* e *Noi* si legge nella prosa 1 (p. 51): qui non solo occorre il nome *Maurizio* e sono evocati una foresta e un viaggio (*Ma dimmi, Maurizio, come ti sei sentito nella foresta, nel viaggio?*), ma è anche inserito un asterisco per rinviare a una nota d'autore in cui sono dati gli estremi bibliografici di *Noi* (*Del resto non hai raccontato nemmeno la metà di ciò che hai visto*: i recessi selvaggi, una raccolta di meraviglie, qualcosa che stava costantemente per succedere e non era mai la stessa cosa*).

⁴ Mutuo il sintagma *nome-segnaposto* da una recensione di Lorenzo Mari a *Noi*: vd. LORENZO MARI, “*Noi*” di Alessandro Broggi, «Argonline», rubrica *Forme del conflitto*, 13 gennaio 2022 <www.argonline.it/forme-conflitto-noi-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).

⁵ Segnalo che *Sì* è costituito da cinquantatré prose, disposte in quattro diverse sezioni: la prima, *Scioglimento*, contiene tredici prose (numerate da quarantuno a cinquantatré); la seconda, *Attività*, ospita dieci prose (numerate da trentuno a quaranta); la terza, *Riavvio*, accoglie tredici prose (numerate da uno a tredici); la quarta e ultima sezione, *Comunicazione*, è composta di diciassette prose (numerate da quattordici a trenta). La disposizione delle quattro sezioni e la numerazione delle singole prose suggeriscono due diversi percorsi di lettura: l'uno procede secondo l'ordine delle sezioni, l'altro segue l'ordine progressivo di numerazione delle prose. Come già in *Noi*, le prose sono di lunghezza contenuta, con un'oscillazione fra testi più concisi, che si aggirano intorno alle 70 parole, e altri di maggiore ampiezza, che contano in media circa 400 parole. Nel volume le prose di *Sì* sono precedute da una prima soglia paratestuale con otto citazioni e da un'Avvertenza tipografica sull'uso di virgolette inglesi e caporali; a *Sì* seguono le prose *Altri segni* (pp. 95-100), *Tertium quid* (pp. 103-109) e *Ultimo esempio* (pp. 111-117) e, infine, una *Nota* (p. 119) sulle strategie di costruzione del testo mediante ricontestualizzazione di microtessere non segnalate.

tutto ciò che non accolgo provoca divisioni e qualsiasi forma di separatezza genera di per sé conflitto» (6, p. 59).⁶

A sua volta, la prosa (39) è costruita giustapponendo sintagmi nominali e si presenta come un elenco; tuttavia, la forma-elenco non agisce da struttura in grado di ridurre la varietà e molteplicità – formale e semantica – degli elementi che sono posti al suo interno: singoli nomi; combinazioni ‘Nome + Aggettivo’; dittologie ‘Nome e Nome’ che, a causa della difformità e dell’incongruità degli elementi coordinati, concorrono ad accrescere l’effetto di dispersione della prosa; serie asindetiche per le quali appare pertinente soprattutto il gioco fonico-timbrico delle allitterazioni e degli omoteleuti.

Senza pretendere di esaurire in una definizione questioni e temi posti da *Sì*, muovendo da quanto emerso dall’osservazione delle prose (12) e (39), si può notare che il macrotesto di Broggi pone il lettore nella condizione di cogliere il rapporto fra fissità delle forme e ineluttabilità del loro dissolvimento: per un verso, le prose restituiscono la varietà inesauribile delle superfici e delle entità che affollano il mondo e che circondano i soggetti senzienti; dall’altro, conducono a riflettere sull’equivalenza profonda e sull’intercambiabilità dei diversi percorsi con cui si fa esperienza di ciò che sta al mondo o accade nel mondo: suggerendo, in definitiva, la possibilità di riconoscere analoghi meccanismi del pensiero (limitanti o liberatori) dietro la molteplicità o la moltiplicazione delle scelte e delle parabole esistenziali, dei gesti e delle azioni.⁷

Dopo queste prime brevi considerazioni sulla struttura e sul rapporto fra forma e temi, vanno preliminarmente segnalate due ulteriori caratteristiche, l’una relativa all’architettura enunciativa del macrotesto, l’altra alla sua dimensione intertestuale.⁸ Quanto

⁶ Di «posizione etica nei confronti del reale» parla SILVIA ATZORI, *Alessandro Broggi, Sì. Nota critica*, «Inverso», 17 aprile 2025, <www.poiesiainverso.com/2025/04/17/alessandro-broggi-si/> (u.c. 22.10.2025). Analoghe osservazioni in LORENZO MARI, «*Sì*” di Alessandro Broggi», «Argonline», rubrica *Forme del conflitto*, 17 ottobre 2024 <www.argonline.it/forme-conflitto-si-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).

⁷ Per analisi di temi e questioni che incrociano anche l’ambito delle tecniche e forme, si vedano SILVIA ATZORI, *Alessandro Broggi, “Sì”. Nota critica*, cit.; LORENZO CARDILLI, Segnalazione di *Sì*, «la balena bianca», 18 luglio 2024, <www.labalenabianca.com/2024/07/18/consigli-di-poiesia-per-carcasse-spruzzate-di-limone/> (u.c. 22.10.2025); CLAUDIA CROCCO, *Narratologia e poesia contemporanea*, «Quaderni del Pens», VII, 2024, pp. 55-69, <siba-ese.unisalento.it/in<dex.php?qpens/article/view/29963/24459>> (u.c. 22.10.2025); LORENZO MARI, «*Sì” di Alessandro Broggi*», cit.; GIANLUCA PICCONI, «*Sì” di Alessandro Broggi*», «Formavera», 13 gennaio 2025, <www.formavera.com/2025/01/13/si-di-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).

⁸ Sulle architetture enunciative e sulle diverse forme della rappresentazione dei discorsi, dopo gli studi di Bice Mortara Garavelli, sono importanti i lavori di Emilia Calaresu: EMILIA CALARESU *Dialogicità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma 2014-2021, vol. 5. *Testualità [2021]*, pp. 119-151; EAD., *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell’interazione tra autore e lettore*, Pacini, Pisa 2022. Per un quadro delle questioni poste dal ruolo della dimensione enunciativa e dalle forme, citative o allusive, dell’intertestualità nei testi contemporanei, secondo una prospettiva che si fonda sul modello di testualità elaborato dal gruppo di ricerca basiliense diretto da Angela Ferrari, si vedano CHIARA DE CAPRIO, ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo e testo letterario. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in

al primo aspetto, nelle prose sono riconoscibili tre diversi piani enunciativi: il primo di essi, privo di segnalazioni tipografiche, è caratterizzato dall'uso del *tu*, spesso impiegato per rivolgersi ai personaggi-segnaposto, ma – come si vedrà – da intendersi come scelta enunciativa in grado di collaborare a una più generale strategia di «depensamento» del soggetto.⁹ Gli altri due livelli, segnalati rispettivamente da virgolette inglesi (“ ”) e caporali (« »), paiono avere due funzioni fra loro diverse. Da un canto, le sequenze e i blocchi testuali fra virgolette inglesi sono in terza persona e sembrano talora funzionare come un commento fuori campo a quanto è messo in scena e descritto nelle altre sequenze: quasi fossero in alcuni casi frammentarie note esplicative o lacerti di una voce(-coro) che osserva e prende la parola; dall'altro, nelle sequenze e nei blocchi testuali fra caporali domina la 1 SING (che può cedere spazio qualche volta al *noi*): queste sequenze e questi blocchi testuali, dunque, si presentano come uno spazio di auto-commento e di dialogo con sé stessi e con altre voci (certo, anche quelle di Humbert, Melania, Maurizio, Rebeca) che dicono *io* e parlano di altri personaggi (e di svariati luoghi e situazioni) in terza persona. Del gioco fra fissità e mutamento, ripetizione e variazione creato da questi tre diversi livelli enunciativi dà ben conto la prosa 13; infatti, le diverse sequenze che la compongono sembrano mettere a fuoco una medesima scena da differenti angolazioni e secondo differenti punti di vista, e alcune pericoli parrebbero essere fra loro in una relazione riformulativa e parafrastica:

Chi è lui per te e chi sei tu per lui. Sei contenta che Maurizio l'abbia chiesto? Se non ci fossero specchi potresti conoscere il tuo volto? Ne avresti ancora uno?

Ci sono momenti in cui hai veramente bisogno di questa sensazione, sei sintonizzata anche su questo punto – lo guardi con considerazione, vedi quello che c'è, lui è qualsiasi persona tu assumi che sia: la vita è uno specchio che riflette la tua faccia. Esperisci solo quello che credi di esperire, sei ciò che provi ed è tempo che tu sia felice. E quando hai finito, veramente, di osservarlo, gli dici le cose che vuoi condividere.

“Le circostanze non stavano creando lo stato dell'essere, è lo stato dell'essere in cui si trovavano che plasmava le loro circostanze; hanno parlato senza ruoli, tutte le finzioni sono state lasciate cadere” – non hai scritto copioni per nessuno, tanto meno per te stessa: niente formule codificate, solo improvvisazione.

«Lo conosco appena, eppure sento come se qualcosa di rilevante sia accaduto. Sto per amare». (13, p. 67 [sequenze 1-4])

SVEVA FRIGERIO (a cura di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, Carocci, Roma 2021, pp. 37-76 e CHIARA DE CAPRIO, *Intertestualità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, cit., vol. 5. *Testualità*, cit., pp. 87-117.

⁹ LORENZO CARDILLI, Segnalazione di *Sì*, cit. Sebbene occorra in una struttura di tipo formulare, un impiego della 1 SING nel primo livello enunciativo potrebbe esservi nel brano seguente, dove occorre *che so* subito dopo un blocco posto fra virgolette inglesi: “*Un tipo nocchiatu, smagrito, che ha disimparato tutto quello che aveva appreso su empatia e disperazione, un essere umano fatto salvo e poi spacciato*”, *che so, tutto si tiene, processi di vigilanza materiale su nascondigli per topi e macerie...* (34, p. 38).

Quanto al secondo aspetto, come precisato nella nota autoriale posta alla fine del libro, al pari del precedente *Noi*, *Sì* è costituito da materiali prelevati da un ampio insieme di testi preesistenti: con le parole di Broggi, *Sì* è stato pensato come «un mosaico di micro-tessere derivate, mai segnalate a testo».¹⁰ Volendo qui tenere insieme i due livelli della dialogicità (primaria e secondaria) e la dimensione intertestuale, si può richiamare quanto osservato da Gianluca Picconi nella sua recensione a *Sì*:

Le modalità del *voicing* [...] sono plurime e stratificate. A gestirle interviene sia la dimensione paragrafematica degli acapo, sia quella tipografica delle virgolette. [...] attanti e locutori, dotati di nome, proiezione di simulacri di soggettività, danno vita a un piano d'azione finzionale che però si fa carico, in modo paradossale e stratificato, di parole riusate, di un mosaico di citazioni provenienti, in qualche modo, dal mondo reale, o comunque da mondi finzionali indipendenti da quelli attivabili dall'autore.¹¹

In sintesi: sezioni disposte in modo che, nel complesso, la numerazione delle prose non sia sequenziale; molteplicità dei piani enunciativi e modalità stratificate del *voicing*; montaggio e mosaico di tessere testuali non segnalate. Siamo, insomma, dinanzi a strategie, fenomeni e categorie che evocano eterogeneità, polivocalità, e variazione. Nondimeno, «a dispetto dell'eterogeneità dei prelievi», di una certa diversità fra le quattro sezioni e della ricchezza di configurazioni sintattico-testuali e di dispositivi retorici, il lettore percepisce se non l'omogeneità, certo la costanza delle strategie retorico-testuali adoperate lungo tutto il macrotesto: le quali ora sono alternate tra le quattro sezioni, ora sono giustapposte all'interno delle singole prose. Nel complesso, dunque, anche per *Sì* vale la

¹⁰ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, cit., p. 119. Gli autori dai cui testi sono effettuati i prelievi sono stati indicati da Broggi in un post su Facebook del 18 novembre 2024, leggibile all'indirizzo <[www.facebook.com/alessandro.broggi.58/posts/pfbid037b96kJD2wwH7GoY4cJPVjSbgdyxZht2652wnpBkap74bfo5pJ8HN3EaniX31YNQVl?_cft__\[0\]=AZX7qiMuvgstWOLnpT5Bsd7gVQoZSz5j2Ktu7eevDwSLp4NQCe0CIM7QtYrFjn2oaaz9dqPQzbyUHOGwwWZlF95Hp8vHoK6hGzk1z7gitOzPkrqhL6yIOsRI-zc4UhAYYhVn9iN3Lp_2x1h8V-g7MCTt&__tn__=%2CP-R>](https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58/posts/pfbid037b96kJD2wwH7GoY4cJPVjSbgdyxZht2652wnpBkap74bfo5pJ8HN3EaniX31YNQVl?_cft__[0]=AZX7qiMuvgstWOLnpT5Bsd7gVQoZSz5j2Ktu7eevDwSLp4NQCe0CIM7QtYrFjn2oaaz9dqPQzbyUHOGwwWZlF95Hp8vHoK6hGzk1z7gitOzPkrqhL6yIOsRI-zc4UhAYYhVn9iN3Lp_2x1h8V-g7MCTt&__tn__=%2CP-R>) (u.c. 22.10.2025). Per un approfondimento sulle tecniche di *cut up* e montaggio impiegate da Broggi (e proprie anche di altre scritture cosiddette non assertive) e per una riflessione sugli obiettivi di questa modalità di costruzione testuale, si rimanda a GIANLUCA PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic Edizioni, Roma 2020; GILDA POLICASTRO, *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in RICCARDO GASPERINA GERONI, FILIPPO MILANI (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, ETS, Pisa 2019, vol. I, pp. 447-454; GILDA POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2021; CLAUDIA CROCCO, *Narratologia e poesia contemporanea*, cit.; MARILINA CIACO, *Dopo la poesia? Installazione e allegoria nelle scritture di ricerca del Duemila*, Biblion edizioni, Milano 2025.

¹¹ GIANLUCA PICCONI, “*Sì*” di Alessandro Broggi, cit. Per la distinzione fra dialogicità primaria (relativa all'insieme dei procedimenti con cui è costruito il metadiscorso dell'istanza enunciatrice ed è sviluppata la dimensione interazionale e metatestuale) e dialogicità secondaria (la creazione di diversi livelli enunciativi), si vedano EMILIA CALARESU *Dialogicità*, cit.; EAD., *La dialogicità nei testi scritti*, cit., pp. 78-101; CHIARA DE CAPRIO, *Intertestualità*, cit.

pena accertare in che modo i pattern sintattici e i dispositivi testuali ricorrenti conferiscono alla prosa «un tratto di coerenza [...] che riesce difficile non declinare anche sotto il profilo stilistico».¹²

Innanzitutto, la coerenza stilistica di *Sì* risiede nella sistematica compresenza di due strategie opposte: per un verso, procedimenti fonati su iterazione, figure della ripetizione e del parallelismo; per l'altro, dispositivi che introducono riformulazioni, scarti e differenze.¹³ In secondo luogo, nelle prose sono alternati andamenti sintattico-testuali differenti ma ricorrenti; e diversi appaiono i modi in cui è costruito il rapporto fra sintassi, punteggiatura e dimensione informativa. Tre paiono gli aspetti notevoli sia dal punto di vista quantitativo, sia sul piano qualitativo. Muovendo dall'organizzazione frastatica, si può osservare che la predilezione per frasi nucleari (costituite, cioè, solo dal predicato e dai suoi argomenti) coesiste con l'impiego di frasi i cui sintagmi sono dotati di una struttura interna (questo sia si tratti di costituenti del nucleo, sia nel caso di costituenti posti al di fuori del nucleo, nei margini):¹⁴ il ricorso a questo secondo tipo di struttura di frase, sapientemente spalmata lungo tutto il macrotesto, restituisce in alcune sequenze l'effetto di una prosa a sviluppo orizzontale, dalla sintassi lunga e ricca nelle sue articolazioni, oltre che semanticamente densa. In aggiunta, se si guarda alle forme del collegamento transfrastatico e agli andamenti periodali e testuali, si nota che a sequenze fondate sulla giustapposizione e sulla coordinazione ne seguono altre in cui le configurazioni di tipo ipotattico hanno un ruolo non secondario. Infine, quanto al rapporto fra sintassi, punteggiatura e dinamismo informativo, “colate” di enunciati (dalle configurazioni sintattiche anche diverse) legati – più che pausati – dall'uso della virgola sono alternate a sequenze in cui il punto e il punto e virgola spezzano l'andamento sintattico-testuale, facendo acquisire anche a singoli sintagmi o a frasi subordinate un forte rilievo informativo.¹⁵

¹² DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi (“Noi” 1-4)*, «Giornale di Storia della Lingua italiana», III, 1, 2024, pp. 121-132, p. 122, <serena.sharepress.it/index.php/gisli/article/view/10926/11265 (u.c. 22.10.2025).

¹³ Sul rapporto fra meccanismi della ripetizione e *variatio* nella prosa italiana, letteraria e funzionale, e sul ruolo delle strategie testuali legate alle figure della ripetizione e del parallelismo si veda il recente MASSIMO PALERMO, *Tanto per cambiare. La coazione a variare nella storia dell’italiano*, il Mulino, Bologna 2025.

¹⁴ Le categorie di *nucleo* e *margini* sono usate per distinguere, all'interno della struttura di una frase, la sua parte essenziale e portante (il verbo e i suoi argomenti) e i costituenti che arricchiscono la parte nucleare, definiti rispettivamente *margini interni* (oppure *circostanti* del nucleo) e *margini esterni* o *espansioni* (vd. MICHELE PRANDI, CRISTIANA DE SANTIS, *Manuale di linguistica e di grammatica italiana*, UTET, Torino 2019, pp. 163-179).

¹⁵ Sono adoperate le categorie di *frase* ed *enunciato* a seconda che si vogliano illustrare caratteristiche relative alla forma e alla configurazione sintattica, oppure aspetti che interessano il dinamismo informativo, tanto più che – come accade in *Sì* – non tutti gli enunciati hanno necessariamente forma di frase e che anche un sintagma o una struttura di frase subordinata può funzionare da enunciato, ovvero da unità comunicativa autonoma, dotata di una sua forza illocutiva. La categoria di *unità comunicativa* è impiegata secondo l'uso fattone nel modello di testualità messo a punto da Angela

Alla luce del quadro che si è sintetizzato, nelle pagine che seguono si offrono alcune note linguistiche tese a descrivere talune strategie sintattico-testuali delle prose e a illuminare i rapporti fra piano sintattico, piano informativo e dimensione retorico-testuale.¹⁶ A tale scopo, più che lo spoglio per fenomeni e strutture, si è privilegiato il *close reading* di un certo numero di prose e di sequenze testuali che, nel loro insieme, consentono di dare conto sia dell’alternanza fra ripetizione e variazione, sia delle diverse configurazioni sintattiche e retorico-testuali. Per quanto in molte prose dispositivi e strategie differenti coesistano, si è puntato a ordinare le analisi sintattico-testuali secondo un criterio che consenta dapprima di apprezzare il ruolo dei procedimenti fondati sulla ripetizione e sulla simmetria e poi di cogliere il funzionamento delle sequenze in cui è maggiore il peso delle spinte centrifughe e della componente ascrivibile al polo della molteplicità e della varietà.

2. FOGGE DELLA RIPETIZIONE

Sia a livello transfrastico, sia all’interno delle frasi, la ripetizione di parole e sintagmi e la similarità delle strutture giocano un ruolo importante nell’architettura delle prose, non solo se si misura la frequenza delle figure retoriche ascrivibili ai due ambiti della *repetitio* e del parallelismo, ma anche se si osservano i meccanismi di ripresa dei referenti testuali. Vediamo un primo esempio:

L’avvento degli OGGETTI COMUNI, il consenso che viene LORO accordato, il LORO assortimento, la LORO compagnia e moltiplicazione; la visione condivisa del mondo attraverso la luce da LORO emessa e riflessa: una sintassi rassicurante, una nicchia riparata. (41, p. 11 [nella seconda sequenza])

Nel passo è introdotto il referente testuale *oggetti comuni*, punto d’attacco di una catena anaforica di media lunghezza: il dispositivo anaforico si regge sulla ripetizione insistita della forma *loro*, ma sfrutta anche il cortocircuito tra uguaglianza dei significanti e differenza dei significati (e di parte del discorso), adoperando uno schema chiastico per le occorrenze del pronome personale e dell’aggettivo possessivo di 3 PLUR (Pron. + Agg. + Agg. + Pron.): *loro accordato, il loro assortimento, la loro compagnia e moltiplicazione; [...] la luce da loro emessa e riflessa*. Al *refrain* ottenuto mediante la ripetizione della forma *loro*, si contrappone, via via che ci si sposta in avanti, un approfondimento del modo in cui *gli oggetti comuni* sono presentati. La prospettiva con cui sono guardati *gli oggetti comuni* si

Ferrari e dal suo gruppo di ricerca, per il quale si limita il rimando ad ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo. Princìpi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma 2014. Per una sintesi che guarda specificamente al testo letterario e offre esempi da testi poetici del Novecento e contemporanei vd. CHIARA DE CAPRIO, ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo e testo letterario*, cit.

¹⁶ La mia analisi interessa il solo primo macrotesto intitolato *Sì* e non anche le altre tre prose successive *Altri segni*, *Tertium quid* e *Ultimo esempio*.

precisa attraverso coppie di termini coordinati e sintagmi giustapposti: gli uni e gli altri progressivamente non solo sottolineano la varietà e la pervasiva proliferazione degli *oggetti comuni*, ma ne disvelano anche il valore sociale, gettando luce sulla valenza quasi rituale che assumono l'acquistare e il possedere. Insomma, tassello dopo tassello, *loro* dopo *loro*, nel passo prende forma una rete di significati che trasforma gli *oggetti comuni* in entità luminose e benevolmente protettive, in grado di creare per chi li possiede una rassicurante garanzia di solidità e appartenenza.

La percezione che l'organizzazione di alcune sequenze poggi sul gioco fra ripetizione e variazione è confermata anche dalla presenza al loro interno di figure situate nella zona di prossimità fra *reduplicatio*, anafora e poliptoto:¹⁷

E senti che anche con *IL SOLO MOVIMENTO* sei il facitore di *una forma*, percepisci *questa forma* che si genera, arriva a un culmine e poi si disgrega. Quando *essa* svanisce, quando *IL TUO MOVIMENTO* si dissipa *TU* continui a esistere, e non fai nulla finché un impulso non *TI* conduce a *UN NUOVO MOVIMENTO*, a una *NUOVA* espressione. Non *sei TU che* la produci, *sei TU che* semplicemente la permetti. La *TUA* presenza non cambia *quando IL MOVIMENTO* si espande e *quando IL MOVIMENTO* si dissolve; sei lo spazio che permette **alla vita** di scorrere, **la vita** che sospinge il *TUO* corpo: le concedi di MUOVERSI attraverso *TE*. **La vita** che *TI* sprona e cambia ritmo e *TU* lo consenti, proprio **ora**, qui e **ora**. (47, p. 21 [quarta e ultima sequenza])

Nella sequenza la centralità del rapporto fra *movimento* e *vita* risalta attraverso la ripetizione dei due lessemi: cinque sono le occorrenze del primo (cui si aggiunge il verbo *muoversi*), tre quelle del secondo. Ma, oltre al dato numerico, conta rilevare le strutture in cui le parole sono collocate. In particolare, la quarta e la quinta occorrenza di *movimento* sono inserite in due strutture sintatticamente simmetriche e parallele (due subordinate temporali introdotte dalla medesima congiunzione, *quando*), ma poste semanticamente in opposizione attraverso il contrasto di significato dei due predicati verbali: *quando il movimento si espande e quando il movimento si dissolve* (in aggiunta, un dispositivo analogo si riconosce, poco prima, in *Non sei tu che la produci, sei tu che semplicemente la permetti*: anche in questo caso, infatti, alla similarità della struttura sintattica corrisponde il contrasto semantico fra i due membri paralleli). Quanto alle tre occorrenze del termine *vita*, la seconda di esse adempie la funzione di ripetizione apposizionale continuata per mezzo di una subordinata relativa (*permette alla vita di scorrere, la vita che sospinge il tuo corpo*). La struttura è ripetuta nuovamente ad inizio della successiva unità comunicativa, dove acquista, però, un rilievo informativo diverso, perché è posta dopo un punto fermo ed è coordinata a una struttura frasale sintatticamente diversa, con un effetto di slogatura sintattica (*La vita che ti sprona e cambia ritmo e tu lo consenti, proprio ora, qui e ora*).

¹⁷ Zona di prossimità individuata in HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, traduzione di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 2002 (1 ed. italiana 1969; ed. or. Max Hueber Verlag, München 1967, 1 ed. 1949], §§ 250-254.

Anche in altri punti della sequenza si riconoscono le diverse fogge della ripetizione: la reduplicazione ravvicinata del lessema *forma*, prima a indicare un'entità più astratta e non definita, poi un referente singolo e specifico, restituito al “qui e ora” dal deittico prossimale *questa* (*sei il facitore di una forma, percepisci questa forma*); la giustapposizione dei sintagmi *a un nuovo movimento* e *a una nuova espressione*, posti in una relazione semantica di tipo riformulativo e, allo stesso tempo, caratterizzati dal poliptoto dell'aggettivo *nuovo* (*finché un impulso non ti conduce a un nuovo movimento, a una nuova espressione*); le due occorrenze dell'avverbio *ora* nell'ultima unità comunicativa della sequenza (*e tu lo consenti, proprio ora, qui e ora*): qui la presenza di due virgole – l'una fra il verbo e il primo sintagma avverbiale, l'altra a separare i due sintagmi avverbiali – rende la ripetizione di *ora* assimilabile a un'epifora e, rallentando la lettura, potenzia la densità emozionale di una strategia fondata sull'iteratività. Infine, la scelta enunciativa in favore del *tu* si traduce in un costante e fitto gioco di modulazioni fonico-timbriche ottenute dalle varie forme del pronomine personale e dell'aggettivo possessivo di 2 SING (*tu, ti, te e tuo, tua*): a ribadire ulteriormente, con questo tappeto sonoro che insiste sulle forme della 2 SING – quasi un mantra, si direbbe, data la natura del testo –, la necessità di sciogliere le forme nel flusso di energia che prima le anima e poi le disperde, ovvero di accogliere il processo incessante di trasformazione a cui ogni forma è sottoposta.

Più in generale, l'impiego combinato di figure della ripetizione di parole (specialmente poliptoti e figure etimologiche) e del parallelismo si riconosce in più punti delle prose, soprattutto nelle sequenze che mettono in scena attività di pensiero e danno spazio all'attitudine meditativa delle entità enuncianti, quale che sia il livello di quest'attività discorsiva. Come mostrano gli esempi rubricati, ripetizioni e parallelismi rafforzano la coesione testuale, perché creano rispondenze lessicali o formali tra frasi coordinate o giustapposte ([1]-[2]), fra principali reggenti e subordinate [3], fra subordinate [4-5], o perché permettono di dar vita ad un gioco di richiami e corrispondenze che si estende lungo un blocco testuale [6]:

[1]. Le persone possono *dormire* e non sapere di essere *addormentate*, SOGNARE e non ricordare IL SOGNO, ma IL SOGNO prosegue. (50, p. 25)

[2]. «Mi perdono se mai non sono stata in *pace* e la *non pace* diventa *pace*. [...]». (51, p. 26)

[3]. «*Esperisco* solamente ciò che credo di *esperire* [...]» (3, p. 55); *Esperisci* solo quello che credi di *esperire* (13, p. 67); *Vedi* valore dove non l'*avevi* mai *veduto* (48, p. 22)

[4]. [...] ciò CHE *discerno* o CHE non *discerno*, SU CUI *scelgo* DI *soffermare* l'attenzione o SU CUI *scelgo* DI non *soffermarla* influisce profondamente sulla mia esperienza [...] ... (25, p. 86)

[5]. [...] EFFETTI diversi potendo a buon diritto derivare dalla stessa *causa* e lo stesso EFFETTO da *cause* differenti... (4, p. 56)

[6]. “[...] l’essere umano *chiamato* con un NOME non si *chiamava* più così né in nessun altro modo, perché non c’era nessuno che davvero *si chiamasse* con quei NOMI e niente e nessuno si chiamava più in alcun modo. [...]”. (51, p. 26)

Inoltre, ripetizioni e parallelismi consentono di mantenere al centro dell’attenzione del lettore taluni referenti testuali; a ben vedere, infatti, figure della ripetizione e strutture simili e simmetriche permettono di accostare concetti in opposizione – per dissolverne il contrasto –, forniscono un *surplus* di evidenza alle fome di pensiero paradossale, pongono in risalto quell’atteggiamento etico-conoscitivo che, da un canto, persegue l’abbandono di ciò che separa il soggetto senziente e pensante da quanto lo circonda e, dall’altro, promuove la consapevolezza che «nella loro attualità tutti gli esseri e ogni situazione sono aperti, malleabili ed emergenti» (43, p. 16).

3. RIPETIZIONE DI PATTERN E SOMIGLIANZA DELLE CONFIGURAZIONI SINTATTICHE

Rispetto agli esempi sin qui esaminati, nei quali la ripetizione di parole gioca un ruolo importante, in altre sequenze, invece, la connessità fra le parti è creata quasi esclusivamente dalla ripetizione di pattern e dalla somiglianza formale delle configurazioni sintattiche su cui si regge l’impasto testuale: come si vedrà, in questi casi la struttura sintattica funziona da sagoma ripetuta al cui interno possono di volta in volta essere inseriti materiali anche molto diversi fra loro.

Fondato sulla ripetizione di un pattern appare, ad esempio, il funzionamento delle sequenze in cui più volte occorrono frasi in forma di subordinata gerundiva: con le quali è creato un cortocircuito fra piano sintattico e piano informativo, perché talora manca la principale reggente. Si veda il caso seguente tratto dalla prosa 52; al primo periodo in cui occorre lo schema ‘gerundiva prolettica + frasi coordinate con verbo di modo finito + frase con verbo di modo finito’ (*derogando [...] non ti presti [...] né risenti [...] non ti specifichi*) seguono due blocchi testuali, posti entrambi fra due punti fermi, che si sviluppano a partire dai due gerundi *Cessando* (*di*) e *Desistendo* (*da*) e che sono privi di una frase con verbo di modo finito che funga da reggente:

DEROGANDO a ogni soluzione di continuità *non ti presti più a impostazioni né risenti di propensioni, non ti specifichi*. CESSANDO di giocare con le parole, di presumere di forgiare mondi con esse e crearti una falsa lusinga di potere valendoti di primitivi teorici inconsistenti, di dispendi di zavorre. DESISTENDO, candidamente, dall’assentire a una gamma ristretta di sistemi di fissaggio per qualcosa – il dispositivo del reale e gli altri segni del tuo passaggio, quali che siano – che come un baleno di luce o un soffio d’aria non rimarrà scolpito. (52, p. 27 [seconda sequenza])

Così ancora accade nelle sequenze costruite giustapponendo strutture che si inanellano le une nelle altre a partire da un primo impiego del passato prossimo di un verbo di forma attiva, cui seguono costituenti che contribuiscono a dettagliare vari possibili impieghi del tempo e dell'energia vitale:

HAI COLTIVATO ovunque interpolazioni riflessive come un perseverante allenamento alla provvisorietà, *TOCCATO* il fondo della paura metafisica tra i miasmi di una zolfatara, *INTESO* su un banco sabbioso che a Santander separa la ria dal mare che è lo stesso che hai sopra la testa lo spazio sotto i tuoi piedi; *PRESO ATTO*, su una cengia nei Grampians – cioè ancora e sempre nel medesimo posto –, della tua facoltà di nutrire affetto per altre persone, rendendoti conto di valori morali e sentimentali che vanno al di là della tua vita, *FORNICATO* in un sottoscala per settimane... (45, p. 19 [settima e ultima sequenza])

Va a questo punto sottolineato un aspetto centrale di *Sì*: ovvero, il rapporto di questa modalità di organizzazione testuale con il piano della referenza; per meglio dire, va evidenziato il fatto che il lettore ha la necessità di stabilire se le diverse porzioni testuali aperte da un gerundio o da un participio passato (o anche, altrove, da un aggettivo qualificativo) si riferiscano sempre a un medesimo referente o, invece, a diversi referenti: referenti che, in ogni caso, il testo lascia volutamente opachi e indeterminati.¹⁸ Nei due esempi appena visti, tratti dalle prose 52 e 45, a rigore, sarebbero ancora possibili entrambe le interpretazioni. In effetti, si può ipotizzare che nelle due sequenze sia mantenuta la continuità referenziale e che, dunque, i processi vadano riferiti a un medesimo referente: forse, uno dei personaggi-segnaposto che compaiono altrove nelle prose, o un altro *tu*, anche lui, come Humbert, Maurizio, Melania, Rebeca, epifenomeno di un *every(wo)man* chiamato ad accogliere il flusso della vita e poi serenamente abbandonarlo. Ma va anche detto che sono possibili altre ipotesi, che possono aggiungersi alle prime due, senza annullarle. Poiché *tu* è un pronome vuoto che designa un centro deittico occupabile da qualunque individuo al quale ci si rivolge allocutivamente (ovvero è una *mascera* per un ruolo enunciativo), alla seconda persona singolare si possono riconoscere ulteriori funzioni, fra loro volutamente e ambiguumamente sommate:¹⁹ quella di sollecitare,

¹⁸ Per osservazioni stilistiche generali su referenza e *opacità* nella poesia del Secondo Novecento vd. PAOLO ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in, GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma 2014-2021, vol. 3. *Poesia* [2014], pp. 403-445; per il fenomeno nelle scritture non assertive e in altri testi di poesia contemporanea vd. CHIARA DE CAPRIO, ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo e testo letterario*, cit.

¹⁹ Si noti che la prima delle otto citazioni poste da Broggi in esergo, fra il titolo e la prima sezione di *Sì*, è tratta da Benveniste e verte sulla natura del *tu*. Sugli usi cosiddetti non canonici del *tu*, in prosa e poesia, vd. EMILIA CALARESU, *La dialogicità nei testi scritti*, cit. (in particolar modo, il cap. 5, *Giochi di ruolo: il tu fantasmatico e altre peripezie del tu*, alle pp. 103-130), con ampia bibliografia pregressa, a partire dai noti lavori di Benveniste e Bühler; si veda anche SILVIA PIERONI, *Narrazioni in seconda persona*, in MASSIMO PALERMO, SILVIA PIERONI (a cura di), *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, Pacini, Pisa 2015, pp. 157-173.

con l'allocuzione diretta, il lettore e quella di fungere da *maschera* con cui ci si può rivolgere a sé stessi.²⁰

In effetti, a voler approfondire questo aspetto attenendosi alle istruzioni del testo, si può dire quanto segue: l'interpretazione unificante del *tu* usato in una singola sequenza scaturisce dalla naturale tendenza del destinatario di un'azione comunicativa (in questo caso, il lettore del macrotesto) a ricercare coesione ed elaborare interpretazioni testualmente coerenti, piuttosto che dal modo in cui le sequenze sono costruite. Nulla, infatti, vieta di ipotizzare che persino nelle singole sequenze vi sia discontinuità referenziale e che, insomma, a *derogare, cessare, desistere, coltivare, toccare*, ecc. siano entità diverse. Del resto, che sia lasciata quest'ambiguità interpretativa è fatto rilevante: tanto da poter dire che una delle caratteristiche fondanti di *Sì* è questa modalità costruttiva che associa una certa similarità delle strutture e dell'andamento sintattico-testuale alla presenza di un *tu*, opaco, indeterminato e referenzialmente discontinuo. In questo modo, infatti, è rafforzata la percezione del lettore di essere esposto alla vertigine di molte esistenze possibili, così come è acuita la sensazione che la vorticosa contemporaneità di molteplici "qui e ora" serva a suggerire l'interscambiabilità di molteplici *tu*: siano questi *tu*, di volta in volta – in modo talora chiaro, talora poco chiaro – le quattro sagome dotate di nome o un *tu* che porta nel testo numerose «proiezioni» di soggettività.²¹

La tecnica che moltiplica frammenti e schegge di azioni e scelte, di pensieri e pattern emotivi riconducibili a "diversi" *tu* prevede anche che il solo tratto unificante fra porzioni di testo vicine sia la modalità enunciativa alla seconda persona singolare. Si vedano, ad esempio, alcune sequenze delle prose 31 e 35: esse ben esemplificano il fatto che il contenuto semantico delle porzioni testuali vicine non collabora a un'interpretazione unificante, in quanto al *tu* sono attribuite caratteristiche e attività che non potrebbero coesistere. Quindi, come accade in altre sequenze, qui il contenuto proposizionale suggerisce una lettura transindividuale, o costringe a ipotizzare che il *tu* sia «caratterizzato da determinazioni che non possono essere coocorrenti» e nondimeno sia «tutte queste cose, contemporaneamente»:²²

²⁰ Vd. CALARESU, *La dialogicità nei testi scritti*, cit., pp. 106 e 119-129.

²¹ GIANLUCA PICCONI, "Sì" di Alessandro Broggi, cit., che inoltre osserva: «Non si tratta infatti solo di poter individuare nell'altro quei tratti che lo rendono plurale e abitato da molteplici voci; si tratta piuttosto di dover rilevare l'infinita intercambiabilità di ogni voce, ogni atto, ogni persona». A sua volta, SILVIA ATZORI, *Alessandro Broggi, Sì. Nota critica*, cit., sottolinea: «come necessità di un centro percettivo è possibile interpretare la presenza del *tu* di cui l'autore fa ampio uso nel testo e che risulta essere un interessante cortocircuito tra uno degli espedienti più triti della tradizione lirica e una sorta di *you narrative* massimamente immersivo».

²² GIANLUCA PICCONI, "Sì" di Alessandro Broggi, cit. Inoltre, si noti che lungo le sequenze talora cambia anche la scelta del tempo verbale (ad es., nella nona sequenza della prosa 31, dopo i primi due blocchi testuali, si passa dal presente al passato prossimo). Sul cambio di tempo vd. ancora Picconi, *ibidem*: «Broggi introduce inoltre un elemento di scalarità cronologica (il passato prossimo), quasi a rimarcare come l'identità del personaggio sia già data, non si trovi nell'atto di costituirsi, e come però qualsiasi delle caratterizzazioni che emergono dal brano risulti perfettamente indifferente e

Fai l'elemosina per le vie di Košice, la guida turistica a Cuzco, sei ferma di fronte alla vetrina di una drogheria mentre la città è scossa da un terremoto notturno. (31, p. 31 [terza sequenza])

Ascolti un kirtan al Gurudwara Bangla Sahib, stai facendo un'escursione con le ciaspole sul Monte Kenya. Prendi parte alla cerimonia di insediamento dell'amministrazione entrante e sei nel novero dei dimostranti davanti ai quali, durante una protesta, Nou-riel Sartage, Jared Speigh e Harmen Heath si sono dati fuoco. Hai proclamato l'ultimo sciopero dei tessili in una località dal nome corto, che non ricordi: Brno forse, Unst, o Mons; ti sei slogata la mandibola cadendo in una dolina, un banchiere a Brisbane ti ha suggerito di investire nel rame. (31, p. 32 [nona sequenza])

Piacente mare trentenne di istruzione universitaria e pittrice dilettante molto dotata, danzatrice di tamurè e di paso doble, tirocinante, da venticinque anni ti occupi di pena di morte e diritti umani, presti servizio in una cineteca, hai intrapreso la carriera di bagnina – sei venditrice di stoffe in un mercato notturno, facility manager, naturalista, rolfer, elettrotecnica, abilitatrice; stai effettuando alcune brevi interviste per un'indagine commerciale sui volumi di produzione e vendita nella microimpresa, esegui un plottaggio per un'amica architetto, osservi al microscopio un batterio che nuota a favore di corrente in un gradiente di glucosio, ti viene affidata la direzione di un planetario, rassetti la tua scrivania nell'ufficio vertenze, può darsi che qualche tua controparte sia un cherubino che danza sulla punta di uno spillo... (35, p. 40 [quarta sequenza]).

Insomma, nelle pagine precedenti si sono raccolti dati ed elementi che consentano di sostenere l'ipotesi di un'organizzazione testuale il cui principio di funzionamento risiede – nonostante la ricchissima varietà di situazioni descritte e il particolare valore transindividuale del *tu* – nella ripetizione di moduli tra loro uguali o simili; è questa un'ipotesi che permette di includere nel nostro regesto anche i casi in cui il meccanismo iterativo e la seriazione paratattica riguardano singoli sintagmi: in breve, il caso della struttura-elenco più tipica, priva della proprietà di instaurare referenti e inserirli in catene ana- e cataforiche. Oltre alla prosa 39, già citata e analizzata in apertura, si veda ora anche una sequenza della prosa 45; l'osservazione congiunta dei due esempi mette in luce come le maglie elencative di *Sì* possano essere caratterizzate da una diversa misura dei costituenti, da un diverso ritmo dell'interpunzione, oltre che da una diversa valorizzazione del piano delle figure del suono:

intercambiabile». Per il passaggio di genere maschile/femminile, vd. LORENZO MARI, «*Sì* di Alessandro Broggi, cit.: «Non è dunque accidentale che in *Attività* compaia un *tu* per certi versi assimilabile al *tu* lirico – benché sempre cangiante: sia maschile che femminile, e oggetto di continui accostamenti agli *otia e negotia* più disparati». Dalla recensione di Mari appena richiamata, mutuo la categoria di *transindividualità*, ripresa anche da Atzori e Picconi, i cui riferimenti teorici possono essere rinvenuti in ÉTIENNE BALIBAR, VITTORIO MORFINO (a cura di), *Il transindividualità. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano 2014.

«Cadenze ottative, cadenze e scansioni. Sembianze e assetti, manovre, incidenze, compaginazioni. Prospezioni, addentramenti, designazioni... La contabilità di convalescenze, adagi, capezzali – fattezze posticce e svolgimenti, formattazioni e loquela, allacciamenti, formulazioni, tramezzi, staffette, stazionamenti, freghi e ripercussioni. Portati, traversie, proponimenti, convocazioni e fallimenti; criteri, inerenze, composizioni, facimenti, e tutto il resto che sopravviene... Girandole, gestazioni, consunzioni. Smerigli e trafitture. Innesti, interludi, frammistioni. Contraccambi, coloriture, collimazioni...» (39, p. 45)

«L'articolazione di situazioni che può nascondersi dietro affermazioni generalizzanti, rimesse e patii di sasso, gli spostamenti geografici, soprassalti interiettivi, la misura del silenzio; l'inizio o la fine, la materia del privato, un'esedra di colli, i metastri, le pianure inesplorate, erba scura e girasoli puntati verso il mare. [...]» (45, p. 18 [terza sequenza])

I due casi appena richiamati mostrano un grado notevole di tensione fra, da un lato, la molteplicità dei pensieri, delle categorie e dei *nomi* con cui si chiamano le cose e, dall'altro, l'organizzazione sintattico-testuale, che impone la sua misura e le sue forme all'esigenza di descrivere il mondo.²³ Una dinamica analoga – ancora una volta legata al gioco fra variazione e ripetizione che corre lungo tutto il macrotesto – può riconoscersi nell'impiego di incapsulatori anaforici funzionali a gestire i blocchi-elenco e, in generale, a governare lo sfrangiarsi di una linea testuale tesa a cogliere la varietà fenomenica del mondo e la varietà dei pensieri sul mondo. Si potrebbe dire che gli incapsulatori, grazie alla presenza al loro interno degli indefiniti (*qualunque, tutto, ecc.*), stiano a segnalare non tanto la necessità di un principio di ordinamento, ma la necessità di riconoscere l'unità-rità del flusso vitale e l'equivalenza delle sue manifestazioni sensibili:

«[...] *Qualunque cosa abbia un valore*: un albero abbattuto dal vento, scoppi di risa, effetti di salienza... Intuizione e comprensione o un'unica linea in una sfera di attività potenzialmente illimitate [...]» (1, p. 52 [all'interno della sesta sequenza])

«*Qualunque cosa potrei altrimenti decidere di ignorare*, la coesistenza delle descrizioni, chiacchiere millenarie, la messa a punto dei nostri indiscriminati destini; i dispositivi biologici fondamentali, lenti cicli di necessità, il moto inesaurito che ci porta... La linea screpolata dei tetti, i gigli sul tavolo, i davanzali, una risata quasi incontrollabile...» (40, p. 46 [terza sequenza])

²³ Nella scrittura e nella riflessione di Broggi il macro-atto di descrizione ha grande rilevanza e particolare centralità: giacché, man mano che cresce la precisione descrittiva e aumentano i singoli dettagli, la descrizione tende paradossalmente verso l'opacità e le sequenze che la compongono possono sfaldarsi (su queste questioni si possono consultare i contributi di uno studioso letto e frequentato da Broggi come Emilio Manzotti: in particolare, si veda EMILIO MANZOTTI, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova Secondaria», XXVII, 4, 2009, pp. 19-40). Ai limiti o all'espansione della capacità di descrivere sembra alludere il seguente passo di *Sì*: «Sarà interessante sperimentare il momento in cui non potrai più cessare di espandere tutti i tipi di esperienza. E ora divertiti a vivere in un mondo non descritto...» (11, p. 65).

«*Tutto ciò che si apprende e si dimentica*: quello sguardo che riscontro ovunque, frangenti e considerazioni; cose semplici che ho capito, il nostro sistema di intelligenza del mondo, le fondamentali idiosincrasie che ci mantengono umani...» (18, p. 78 [terza sequenza])

Nell'avviarsi a concludere questo minima perimetrazione stilistica di *Sì*, va esplicitato un *caveat*: l'esigenza di offrire una prima ragionata rassegna di strutture, andamenti e strategie sintattico-testuali ha imposto di isolare all'interno delle prose le sequenze con configurazioni rubricabili sotto la medesima etichetta o sotto etichette affini. Devono, però, almeno essere richiamate due caratteristiche del macrotesto per non falsarne la lettura complessiva e sminuire il ruolo che in esso giocano la spinta alla variazione e il cambio di tecnica: le sequenze possono essere costruite – e spesso lo sono – imponendo lo stesso trattamento informativo-enunciativo a strutture sintattiche diverse e anche alternando e mescolando procedimenti differenti. Un caso del primo tipo occorre nella seguente sequenza testuale tratta dalla prosa 2, in cui il principio di seriazione riguarda sia singoli ampi sintagmi, sia frasi con forma di subordinata (in corsivo), di fatto trattate in modo equivalente ai sintagmi, cioè lasciate nell'indeterminatezza referenziale e spazio-temporale che deriva dalla forma-elenco:

In piena coscienza, nei limiti dell'immaginazione senza supplenze e senza cautele, su due piedi con larghezza di pazienza, *abitando i margini dei mari e sciogliendoti nei punti di appoggio*. Con piccoli orizzonti o immensi orizzonti, o niente orizzonti del tutto. *Dove inizia il bosco*, sotto la vampa solare, nel vano della finestra più lontana o esattamente qui davanti. Con un'impressione di vuote vastità negli occhi, *in attesa che intervenga qualcosa di aneddotico e familiare o di essere comunque sottoposto a impercettibili riposizionamenti*, in un tempo e in un luogo qualsiasi dell'universo: sulla Terra, qui, ora. Nel torpore di mezzogiorno senza prevenzioni, nella contingenza dei significati con una gioia evidente. (2, p. 53 [prima sequenza])

Quanto alla commistione dei procedimenti, varrà la pena soffermarsi sulla prosa 42, che rappresenta un ottimo esempio per apprezzare la fattura delle prose e per chiudere questo lavoro suggerendo al lettore di dedicarsi alla lettura di *Sì*:²⁴

(¹) *Sei implicata nei tuoi usi*; (²) levigate, messe a dettaglio, passate costantemente di mano, *hai* tante cose con cui giocare, ai vari livelli di sofisticazione che *hai* loro assegnato: (³) *plasmi, postuli, promuovi, moduli, destini*. (⁴) *Assumi* i tuoi apprendimenti e *dispieghi* i tuoi accumuli? (⁵) *Ricerchi* i tuoi concetti dove puoi, *spendi* il tuo tempo, *contempli* le diverse possibilità, *giri* attorno alle tue figure. (⁶) *Assisti* allo sfiorire e rifiorire corticale dei mondi sul varco di manufatti concreti e simbolici arbitrariamente malleabili, rinfrescабili, ricomponibili nel tuo sguardo in concatenazioni di senso: (⁷) anche qui, ora, a ridosso di

²⁴ Miei i numeri in apice, posti dopo ogni segno di punteggiatura forte.

un'allegoria rassicurante o di una cognizione di conforto, assestata tra penombre e lampi di calore, con i gomiti appoggiati ai panconi di cotto tra le andane...

(8) Puoi forse concepire cose che non abbiano forma o colore? (9) Stagioni di congegni compulsivi, ingranati l'uno nell'altro e a cui affidare le tue sensazioni, prosperano e si ripercuotono, cos'altro c'è da impartire? (10) Meglio reiterarne il gusto o deprogrammarne il bisogno, dare vacanza ad algoritmi e fattispecie? (11) "La luce dorata del tramonto distendeva la città dentro le sue proporzioni", gli oggetti dalle mille facce fuggono verso la loro unica immagine: (12) non *sei attribuita* ai tuoi intendimenti né a nulla di tutto questo, adesso o tra qualche tempo *sarai pronta* a diradare tutte queste maglie...

(13) Senza più sceverare, arguire, soffermarti, NON PIÙ INTENTA a rintracciare opzioni, a graduare, ad azzardare una spiegazione: (14) INCLINE infine a camminare sui palmi, ad accendere fuochi, a scommettere e indovinare senza posa. (15) AFFRANCATA da ragioni conclusive e stipulazioni limitanti, DISTOLTA da ogni autosomministrazione di significato, NON PIÙ SOTTOPOSTA a imperativi o sollecitazioni; (16) NON PIÙ OCCUPATA a elaborare enunciati autoconsolatori, a mettere a punto i disimpegni, a cercare di non morire. (17) *Sei presente* invece alla tua percezione e sostenuta dal tuo stesso slancio: (18) *con* il favore di osmosi incessanti, *nell'agio* di delineare azioni o eventi momentanei *senza* definire attività e andamenti a lungo raggio, o suscitare schemi generali di significato; (19) LIBERA da ratifiche epistemiche e da autoconferme, avendone disinnescata l'impellenza, *nell'assenza* di paure convincenti, NON PIÙ POSTA sotto alcun segno (42, pp. 13-14)

Colpisce la raffinata elaborazione della prosa, la cui densità è frutto della contemporanea attivazione, o pertinenza, di diversi livelli linguistici: da quello sintattico-testuale a quello lessicale, a quello fonico-ritmico. Guardando le tre sequenze nel loro funzionamento e nelle loro reciproche relazioni, si può rilevare che l'organizzazione complessiva della prosa è fondata su due meccanismi principali: da un lato, l'aggiunta progressiva di componenti e materiali linguistici, sia nella costruzione di strutture frasali, sia nella costruzione di periodi e blocchi testuali più ampi; dall'altro, il gioco fra ripetizione e variazione di cui nelle pagine precedenti si sono mostrate alcune delle principali fogge.

Più nel dettaglio, la prima sequenza è costruita da (1) a (5) giustapponendo e coordinando frasi con verbo di 2 SING: varia la grandezza delle strutture di frase, che si restringe in (3) e torna ad ampliarsi fra (4) e (5). La ripetizione di una struttura e la somiglianza delle forme sintattiche poste in successione si possono individuare anche in singole zone testuali meno estese, dove occorrono strutture meno articolate e dotate di minore ampiezza e/o minori profondità e complessità sintattiche: in cui, insomma, l'agilità e la rapidità prevalgono sul gusto analitico. È questo il caso della giustapposizione di frasi costituite dal solo predicato verbale, come in *plasmi, postuli, promuovi, moduli, destini*, (3), legate anche dal gioco di assonanze e allitterazioni; ed è ancora il caso della giustapposizioni di frasi che tendono alla forma nucleare, ovvero che non hanno molti elementi marginali né reggono molte frasi dipendenti, come in *Assumi i tuoi apprendimenti e dispieghi i tuoi accumuli?*, (4), e *Ricerchi i tuoi concetti dove puoi, spendi il tuo tempo, contempla le diverse possibilità, giri attorno alle tue figure*, (5).

In (6) il meccanismo costruttivo fondato sulla giustapposizione e sulla coordinazione di frasi si interrompe: qui, infatti, occorre una struttura semanticamente densa, lunga e articolata, ricca di costituenti di vario tipo. Il cambio di ritmo e il passaggio a una costruzione che poggia sulla varietà e ricchezza dei costituenti persiste anche in (7): qui i sintagmi, mancando un verbo di modo finito, si configurano come un'apposizione descrittiva sofisticata e complessa, che – con l'uso della locuzione preposizionale *a ridosso* – rende in modo concreto la funzione di riparo e protezione svolta da talune figure e forme di conoscenza (*anche qui, ora, a ridosso di un'allegoria rassicurante o di una cognizione di conforto, assestata tra penombre e lampi di calore, con i gomiti appoggiati ai panconi di cotto tra le andane...*).

Nella seconda sequenza alle tre ampie interrogative dirette di (8)-(10) segue un secondo blocco, qui numerato come (11), che offre una sorta di pausa dal precedente scavo su comportamenti, azioni e pensieri attraverso l'immagine della luce dorata del crepuscolo e dei suoi effetti sulla città e sugli oggetti (si noti che la prima parte, posta fra apici alti, è un prelievo dal romanzo *Il lanciatore di Giavelotto* di Paolo Volponi: “*La luce dorata del tramonto distendeva la città dentro le sue proporzioni*”). Con (12), invece, come elemento generatore del testo si ritrova la struttura ‘verbo *essere* alla 2 SING + aggettivo / participio’ con cui si apriva (1): *non sei attribuita ai tuoi intendimenti [...] adesso o tra qualche tempo sarai pronta*, (12). In effetti, da qui in poi e per tutta l'ultima sequenza, da (13) a (19), il testo è frutto del montaggio di aggettivi o partecipi (da cui dipendono altri costituenti e frasi all'infinito) che variano e modulano – con un movimento semantico che sfrutta sinonimia e parafrasi – l'idea dell'affrancamento e della liberazione (*libera* occorre ad inizio dell'ultimo blocco). In aggiunta, il tema portante dell'ultima sequenza – la liberazione per l'appunto – è ulteriormente approfondito grazie al sapiente uso di frasi implicite all'infinito e di sintagmi che, con le loro coppie, e talora terne, di verbi e sostantivi (ad es., per le coppie: *ragioni conclusive e stipulazioni limitanti*, 15; *imperativi o sollecitazioni*, 15; *azioni o eventi momentanei*, 18; *attività e andamenti a lungo raggio*, 18; per le terne: *Senza più sceverare, arguire, soffermarsi*, 13), contribuiscono a rafforzare nel lettore la percezione che la densità e la ricchezza del testo risiedano nel cortocircuito formale e semantico fra elementi che variano e confliggono ed elementi che si assomigliano e si ripetono.

BIBLIOGRAFIA

- SILVIA ATZORI, *Alessandro Broggi, Sì. Nota critica*, «Inverso», 17 aprile 2025, <www.poesiainverso.com/2025/04/17/alessandro-broggi-si/> (u.c. 21.09.2025).
- ÉTIENNE BALIBAR, VITTORIO MORFINO (a cura di), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano 2014.
- ALESSANDRO BROGGI, *coffee-table book*, Transeuropa, Massa 2011.
- ID., *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014.

- ID., *Protocolli / Protocoles* traduit par Michele Zaffarano, Benway Series, 2014 (progetto editoriale indipendente, curato da Marco Giovenale, Mariangela Guatteri, Giulio Marzaioli e Michele Zaffarano, in collaborazione con la Tipografia La Colornese e Tielceci editrice).
- ID., *Noi*, Tic Edizioni, Roma, 1^a ed. 2021, 2^a ed. rivista dall'autore 2022.
- ID., *Sì*, Tic Edizioni, Roma, 2024.
- ID., *Idillio*, Arcipelago Itaca, Osimo (Ancona) 2024.
- EMILIA CALARESU, *Dialogicità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma 2014–2021, vol. 5. *Testualità [2021]*, pp. 119–151.
- EAD., *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pacini, Pisa 2022.
- LORENZO CARDILLI, Segnalazione di *Sì*, «la balena bianca», 18 luglio 2024, <www.labalenabianca.com/2024/07/18/consigli-di-poiesia-per-carcasse-spruzzate-di-limone/> (u.c. 22.10.2025).
- MARILINA CIACO, *Dopo la poesia? Installazione e allegoria nelle scritture di ricerca del Duemila*, Biblion edizioni, Milano 2025.
- CLAUDIA CROCCO, *Narratologia e poesia contemporanea*, «Quaderni del Pens», VII, 2024, pp. 55–69, <siba-ese.unisalento.it/index.php/qopens/article/view/29963/24459> (u.c. 22.10.2025).
- DAVIDE COLOSSI, *Una prova di lettura per Broggi (“Noi” 1-4)*, «Giornale di Storia della Lingua italiana», III, 1, 2024, pp. 121–132, <serena.sharepress.it/index.php/gisli/article/view/10926/11265> (u.c. 22.10.2025).
- CHIARA DE CAPRIO, *Intertestualità*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma 2014–2021, vol. 5. *Testualità [2021]*, pp. 87–117.
- CHIARA DE CAPRIO, ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo e testo letterario. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in SVEVA FRIGERIO (a cura di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, a cura di, Carocci, Roma 2021, pp. 37–76.
- ANGELA FERRARI, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma 2014.
- HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, traduzione di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 2002 (1 ed. italiana 1969; ed. or. Max Hueber Verlag, München 1967, I ed. 1949).
- EMILIO MANZOTTI, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova Secondaria», XXVII, 4, 2009, pp. 19–40.
- LORENZO MARI, “Noi” di Alessandro Broggi, «Argonline», rubrica *Forme del conflitto*, 13 gennaio 2022 <www.argonline.it/forme-conflitto-noi-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).
- ID., “Sì” di Alessandro Broggi, «Argonline», rubrica *Forme del conflitto*, 17 ottobre 2024 <www.argonline.it/forme-conflitto-si-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).
- MASSIMO PALERMO, *Tanto per cambiare. La coazione a variare nella storia dell'italiano*, il Mulino, Bologna 2025.
- SILVIA PIERONI, *Narrazioni in seconda persona*, in MASSIMO PALERMO, SILVIA PIERONI (a cura di), *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, Pacini, Pisa 2015, pp. 157–173.
- GIANLUCA PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic Edizioni, Roma 2020.
- ID., “Sì” di Alessandro Broggi, «Formavera», 13 gennaio 2025, <www.formavera.com/2025/01/13/si-di-alessandro-broggi/> (u.c. 22.10.2025).

GILDA POLICASTRO, *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in RICCARDO GASPERINA GERONI, FILIPPO MILANI (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, ETS, Pisa 2019, vol. I, pp. 447-454.

EAD., *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

MICHELE PRANDI, CRISTIANA DE SANTIS, *Manuale di linguistica e di grammatica italiana*, Utet, Torino 2019.

PAOLO ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE, LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma 2014-2021, vol. 3. *Poesia* [2014], pp. 403-445.



Share alike 4.0 International License